

01085

1
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ESTETICA Y PODER

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

CATALINA INES MANDOKI WINKLER

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTADÍSTICA Y PSICOLOGIA

TESIS CON
FOLIA DE ORIGEN

MEXICO D.F.

1991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

PROLOGO	I
CAPITULO 1. <u>LA ESTETICA Y SUS MAQUILLAJES</u>	1
<u>LA ESTETICA Y LO BELLO</u>	5
<u>LA ESTETICA COMO OBJETO DE LA ESTETOLOGIA</u>	14
<u>FORMA Y CON-FORMACION</u>	20
CAPITULO 2. <u>LA ESTETICA DESDE EL LENGUAJE</u>	26
<u>SIGNIFICANTE ESTETICO</u>	34
<u>SIGNIFICADO ESTETICO</u>	38
<u>SINTAXIS Y CODIGO ESTETICO</u>	43
<u>EL LABERINTO DEL REFERENTE</u>	49
CAPITULO 3. <u>LA ESTETICA COMO ESTRATEGIA</u>	58
<u>LAS TACTICAS</u>	61
<u>Táctica Dramática</u>	62
<u>Táctica Retórica</u>	65
<u>Táctica Icónica</u>	71
<u>MODALIDADES TACTICAS</u>	74
<u>Proxémica</u>	74
<u>Proxémica Icónica</u>	76
<u>Proxémica Retórica</u>	77
<u>Proxémica Dramática</u>	77
<u>Quinésica</u>	78
<u>Quinésica Retórica</u>	79
<u>Quinésica Icónica</u>	79
<u>Quinésica Dramática</u>	80
<u>Prosódica</u>	80
<u>Prosódica Retórica</u>	84
<u>Prosódica Icónica</u>	85
<u>Prosódica Dramática</u>	86
<u>EL NIVEL ENERGETICO Y LOS CAPITALES</u>	88
<u>Capital Social</u>	89
<u>Capital Intelectual</u>	89
<u>Capital Material</u>	90
CAPITULO 4. <u>PODER</u>	93
<u>LA ESTRATEGIA EN LA PRODUCCION DE PODER</u>	98
<u>Nivel de Visibilidad</u>	98
<u>Nivel Energético</u>	105
<u>Tácticas de Producción del Poder</u>	109
<u>Táctica Icónica</u>	109
<u>Táctica Retórica</u>	111
<u>Táctica Dramática</u>	115
<u>TESTIGO Y CONTAGIO</u>	118
<u>El Contagio</u>	120
<u>ESTETICA Y TIEMPO</u>	122
<u>TRABAJO Y PODER</u>	126
<u>EL CONSUMO DEL PODER</u>	129
<u>PODER COMER Y COMER PODER</u>	133

	EL FETICHISMO DEL PODER	140
CAPITULO 5.	<u>ECONOMIA ESTETICA</u>	145
	ECONOMIA DE LAS AFECCIONES	145
	<u>Acumulación y Dispersión Energética</u>	154
	<u>Capital Energético</u>	157
	CAPITAL	159
	LOGICA SOCIAL DE LA ENERGETICA	162
	OBJETIVACION TACTICA DE LA ENERGIA	170
	SUBJETIVACION Y ENERGETICA	172
	VALORES	174
	CAMPOS DE INTENSIDAD ENERGETICA	177
	LAS DOS FUERZAS ENERGETICAS	181
CAPITULO 6.	<u>EL SUJETO ESTETICO</u>	185
	CARGAS Y DESCARGAS EN LA ECONOMIA DEL SUJETO	186
	FABRICAS DE SUJETOS	190
	LA TIRANIA DEL SIGNIFICANTE	196
	LA GUERRA DE LOS CODIGOS	202
	EL SUJETO DEL PODER	209
	TRIBUTO Y TRAICION A FOUCAULT	224
CAPITULO 7.	<u>LAS ESTETICAS</u>	239
	ESTETICA FAMILIAR	243
	<u>Prosódica Familiar</u>	246
	<u>Proxémica Familiar</u>	248
	<u>Quinésica Familiar</u>	249
	ESTETICA ESCOLAR	251
	<u>Proxémica Escolar</u>	252
	<u>Prosódica Escolar</u>	252
	<u>Quinésica Escolar</u>	254
	<u>Apuntes Sobre la Energética Escolar</u>	255
	ESTETICA PRESIDENCIAL	258
	<u>Energética Presidencial</u>	261
	ESTETICA CARCELARIA	264
	ESTETICA NACIONAL	269
	ESTETICA MEDICA	275
	LA ESTETICA DE LA ADIVINACION DE FORTUNA	280
CAPITULO 8.	<u>EL APARATO LEGITIMADOR DEL ARTE</u>	283
	CONSTITUYENTES DEL ALA	287
	<u>El Estudiante de Arte</u>	287
	<u>El Maestro de Arte</u>	291
	<u>El Critico de Arte</u>	294
	<u>Los Galeristas</u>	302
	<u>El Periodista</u>	305
	<u>El Artista</u>	308
	<u>El Espectador</u>	314
	Apropiación Simbólica	321
	<u>El Orden de lo Semiótico</u>	324
	<u>Flujo de Formas y Conexión Energética</u>	327
	MECANICA DEL OBJETO CIFRADO	341

<u>La Obra de Arte</u>	341
<u>MECANICA DEL ESPECTACULO</u>	347
<u>Un Concierto y sus Tácticas</u>	347
<u>El Dispositivo Teatral</u>	349
CAPITULO 9. <u>EL AFUERA DE LA ESTETICA</u>	361
ESTETICA Y LOGOS	365
LO SUBLIME EN KANT	368
SUBJETIVAR Y DESTRUIR	375
ESTETICA Y ESTESIA	384
BIBLIOGRAFIA GENERAL	396

PROLOGO

Desde tiempos remotos, el hombre ha sido tocado por el poder. Lo ha visto en la naturaleza, en los dioses, en los líderes y jefes. Lo ha encontrado en si mismo y en sus obras, en el lenguaje y en su trabajo. El poder se ha reconocido en el conocimiento, en la tecnología, en el arte. El poder parece tan amplio como la vida misma. Por ello, para abordar un análisis del poder, muchos investigadores lo han reducido a la instancia gubernamental, al aparato de Estado y clases dominantes. En muchas de estas reducciones el poder quedó caricaturizado como el villano que hay que combatir, arrebatarse o voltear de arriba a abajo. El poder adquirió un sentido peyorativo casi por definición; una visión muchas veces puritana e hipócrita que encubre una búsqueda de poder tras una crítica de poder. Esto no quiere decir que habría que alabar y conformarse con los poderes tal como se ejercen actualmente. Tampoco que el poder sea neutro, lo cual es casi una contradicción de términos. En este sentido, han habido enormes aportaciones hacia la inteligibilización del poder en las relaciones cotidianas, económicas, la familia, los roles sociales, el trabajo.

En las investigaciones enfocadas sobre el poder, así como en su percepción cotidiana y el sentido común, hay quienes ven al poder en todos lados; hay quienes no lo ven en ninguno. Para algunos el

poder va de arriba a abajo; para otros es al revés. Pero, tanto quienes lo vemos como quienes no lo ven, lo ejercemos. Y este ejercicio del poder, tan democrático como desigual, es producto de un artificio estratégico. La pregunta sobre el mecanismo de este artificio es la que inspiró este trabajo. Detrás del cómo, por qué, de qué manera, para qué, se esconde otra pregunta: la de nuestra libertad y responsabilidad ante tal poder, pregunta que cada cual podría o no responder por sí mismo, pero que necesariamente se plantea.

En la pregunta sobre el poder, si es agente o efecto de prácticas, si está dado o se produce, y de qué maneras, hemos iniciado su análisis desde una hipótesis: el poder es efecto de ciertas prácticas, más que su causa. Al inquirir por tales prácticas, la hipótesis se prolonga en cuanto a que tales prácticas son una puesta en precepción de energía. Hay una economía energética que da sentido a las prácticas productoras del poder.

Considerar al poder como La Causa de prácticas coercitivas, disciplinarias y organizadoras de diversos órdenes de la vida social esclarece poco, a nuestro parecer, la inteligibilidad de aquéllo que podríamos considerar como poder. Se da por hecho que el poder causa ciertos movimientos o fenómenos sociales y se parece a analizar sus efectos. De este modo se mantiene un secreto que, como tal, ayuda a reproducir el orden de las dominaciones establecidas. Desde la religión, traducimos a Dios por el poder

y probamos su existencia por sus efectos como la de Dios por su Creación. Pero si invertimos la pregunta y entendemos al poder como efecto (algo que recuerda la inversión hecha por Feuerbach en su concepción de Dios como creación del hombre), inquiriremos por los mecanismos que lo producen y de este modo, nos parece, le arrebataremos algo a ese secreto, a ese poder que supuestamente se oculta en algún lado y es poseído por unos cuantos.

Esta investigación no tiene fines normativos ni prescriptivos. No es una teoría del poder sino una analítica de algunos de los mecanismos según los cuales opera. Y tales mecanismos han sido enfocados desde una perspectiva que casualmente ocurrió tomar: la de la estética.

Ciertas combinaciones conceptuales pueden resultar indiferentes, explosivas o saturadas al inscribirse en el entramado de lo discursivo. Combinar lo estético con el poder resulta, por lo menos, incómodo. A través de lo estético, el sujeto ha creído enaltecerse o liberarse del tráfago cotidiano; en la experiencia estética se ha buscado un conocimiento de sí, una vivencia íntima fina y selecta. Lo estético ha sido sustituto o contraparte de lo sacro (sustituto en el esteta kierkegaardiano; contraparte en el místico y la cultura judáica). Ver a lo estético desde la cotidianidad es quitarle aura, como pensaría Benjamin. Pero verlo como mecanismo de producción de poder es una insolencia.

Por culpa de esta insolencia, esta reflexión se autoexpulsa del paraíso de la Estética como disciplina filosófica preocupada por lo bello y sus dones, para aterrizar en el campo de las ciencias sociales con el modesto nombre de estetología. Hija putativa o legítima de la filosofía, a la estetología le interesa ver prácticas sociales, estrategias para la producción de efectos, operaciones económicas de la energía, usos del tiempo por los individuos o grupos sociales, costumbres y creencias. Con la Estética, la estetología mantiene un parentesco: el de su preocupación por algo que tiene que ver con la sensibilidad y las afecciones.

ESTETICA Y PODER es así una investigación estetológica que se pregunta por el poder y sus mecanismos, lo cual no quiere decir que toda estetología sea un análisis del poder. A lo estetológico incumbe el orden de producción de efectos emotivos, los mecanismos conformadores de tales efectos y las condiciones sociales y culturales de la sensibilidad: en este caso, es lo político-afectivo el efecto que intentaremos analizar.

Preguntarse por el poder hoy, después de Foucault, es necesariamente preguntarse por el sujeto. Es preguntarse por las condiciones de posibilidad del sujeto del poder, de la producción de tal poder en y por el sujeto, por las condiciones de constitución del sujeto y por tal mecanismo propiamente dicho. Dentro de todo un complejo horizonte de la subjetividad abierto por

Foucault, aquí abarcaremos sólo una parte: aquélla que se refiere al poder en tanto efecto sensible. No todo el horizonte de la subjetividad se refiere al poder, pero el poder, desde la estetología, necesariamente pasa por el sujeto.

El objeto de la estetología no es la experiencia estética. El término mismo de "experiencia" es propio de una psicología o de una epistemología. La estetología se ubica en términos de relaciones sujeto-objeto, de procesos de objetivación y subjetivación, de mecanismos para la producción de efectos sociales e individuales de orden afectivo. Hablamos, pues, de relaciones y procesos; no de esencias y experiencias.

El instrumental que aplicaremos para el análisis del poder es dual: por una parte, se utiliza la lingüística puesto que tratamos con procesos de perceptibilización y comunicación. Si la lingüística como disciplina no es una, nuestro enfoque se aproxima más al de la sociolingüística -por su énfasis de semantización contextual- que al de una semiótica operativa y abstracta. Por otra parte, es la economía la que permitiría revisar y conceptualizar las condiciones de producción del poder y sus mecanismos de apropiación energética, de cargas y consumo de energías, de inversiones y acumulaciones del tiempo que posibilitan estos procesos y su sentido. Que sean la lingüística y la economía las estructuras fundamentadoras de esta analítica del poder resulta tan contingente como necesario. Es contingente porque estos arsenales de reflexión eran los que

parecían más aptos para nuestro trabajo entre otros posibles, dado que la investigación se realiza en las circunstancias actuales. Es necesario por la mismas razones. Con esto queremos decir que pensamos desde un episteme histórica, que nos toco plantearnos el problema del poder y del sujeto desde tal episteme y con las conceptualizaciones e instrumental posible para tal episteme. Creemos estar conscientes de las condiciones que posibilitan nuestro análisis, pero no de sus límites, ya que estamos ubicados en su interior.

En el Capítulo 1 vamos revisar el parentesco de la estetología con la Estética, y sus desviaciones. Plantearemos algunos conceptos cuyo sentido cambia en el contexto que proponemos, como el de forma, el de lo bello, el de poiesis, el de arte. En el Capítulo 2 entramos ya al trabajo de definición metodológica de la estetología. Desde la lingüística definiremos qué vamos a entender por signficante y significado estético con el fin de ubicar los procesos de significación y de producción de efectos estéticos. En el Capítulo 3 hemos elaborado herramientas conceptuales que proponemos para realizar análisis propiamente estetológicos. La pertinencia y fertilidad de este instrumental deberá ponerse a prueba por su aplicación en trabajos subsecuentes, algunos de los cuales se plantean en este texto.

El objetivo del Capítulo 4 es mostrar la dinámica estratégica de

prácticas sociales contemporáneas. Aborda de frente el problema del poder a partir de los elementos planteados en el capítulo anterior. Se concibe al poder como producto de una estrategia -para nuestro análisis, estética- desde la que se insinúan ya las condiciones de posibilidad que se desarrollaran más ampliamente en el Capítulo 5, es decir, la dinámica energética que sostiene este proceso. Las afecciones son enfocadas desde un proceso económico que, como tal, tiene que ver con la sobrevivencia. En este sentido, hay un toque con la teoría spinozista donde las afecciones son las ideas del cuerpo. Si bien el cuerpo es para Foucault un lugar donde se ejerce el poder, el cuerpo en la analítica estetológica ha sido considerado desde afuera, es decir, como parte de la táctica icónica, el cuerpo perceptible, no el vital. La vitalidad ha sido enfocada desde la energética para la que el cuerpo es una conformación casual.

Si la cuestión del sujeto se ha hallado presente a lo largo de todo el análisis de manera más o menos explícita, el Capítulo 6 se refiere a estos procesos implicados en su constitución. El sujeto estético es agente y efecto a la vez de los procesos que genera. Es condición de posibilidad y condición de realidad del poder. No hay poder sin sujeto; no hay estética sin sujeto. No hablamos de un sujeto trascendental kantiano sino de un sujeto histórico, microhistórico, en constante proceso de transformación y constitución. Se trata de un sujeto que se presenta al entendimiento por sus prácticas, no por su evidencia interior

"clara y distinta". El sujeto, como la energía, es inteligible, analizable, por la perceptibilización que realiza en sus funciones operativas y comunicativas.

El Capítulo 7 es un análisis de instituciones que se distinguen por la diversidad de sus códigos y sintaxis, y desde las que se producen sujetos y poderes. Se han propuesto para su análisis solo algunas de las instituciones sociales que operan como formaciones estéticas, sin que por ello se implique la totalidad de ellas. La formación estética deportiva, la religiosa, la turística, etc. hubiesen merecido un lugar en este capítulo, pero la intención era ejemplificar, no desarrollar el tema. Se desarrolla sólo una de las instituciones en el Capítulo 8, aquella que hemos denominado Aparato de Legitimación del Arte, para apuntar más de cerca el análisis de estos mecanismos de constitución del sujeto y de legitimación política; procesos de subjetivación y objetivación en un espacio de lo social. Es predecible que una analítica de la constitución de sujetos en un aparato tan mistificado como el artístico resulte irritante para muchos, especialmente para quienes se toman su rol demasiado en serio, para quienes se les ha pegado la máscara. Incluir esta advertencia en el Prólogo pretende ahorrar una lectura molesta a quienes predicán la genialidad innata y la inspiración donada por las musas, a aquéllos que siguen la lógica del "no me confundan con hechos; mis ideas ya están definidas".

El Capítulo 9 se cuestiona por los límites del poder y del sujeto;

los límites de lo estético. Estos límites jamás podrán ser probados, comprobados o argumentados, precisamente por estar afuera de la retórica, de la estética, y del poder. Pero su dirección, ¿no podría ser indicada?

Amedrenta la amplitud de sentido que aquí proponemos para lo estético si lo compramos con la definición que la Estética le ha establecido en función a lo bello. Lo estético, como con-formación perceptible, parecería abarcarlo todo. Pero la estetología no es una teoría o una disciplina que se define en términos del objeto de su discurso, sino una analítica, un método o aproximación conceptual que define y produce a sus objetos desde el proceso mismo del análisis. Por tanto, los objetos estéticos serán, para la estetología, aquéllos que el análisis defina y desarrolle. Afirmar que es una disciplina la que define a sus objetos y no que son los objetos los que definen a las disciplinas es una aceveración que merece mucho mayor apoyo conceptual del que se le ha dado aquí. Pero hacerlo hubiere implicado un extenso trabajo de sustentación que, no sólo nos hubiera desviado demasiado de nuestros objetivos, sino que concierne más a una disciplina como la epistemología. Además, esta posición no es nueva; toca de cerca un antiguo debate filosófico: el del idealismo-materialismo, el del realismo-nominalismo, el del positivismo y las teorías de la actividad conformadora del sujeto como la epistemología genética o la sociogénesis del conocimiento en Piaget.

Por último, queda por lo menos advertir que el análisis aquí desarrollado está muy lejos de ser un trabajo acabado. Propone líneas de investigación y trata de probar su pertinencia. Apunta en una dirección que pudiera tener gran potencial heurístico, y que sólo investigaciones posteriores podrán probarlo. La metodología y los instrumentos aquí propuestos deberán modificarse en el transcurso de sus aplicaciones futuras. Por algo hay que empezar; desde algo hay que continuar...

CAPITULO 1

LA ESTETICA Y SUS MAQUILLAJES

Cuando por estética podemos entender una experiencia, o una cualidad del objeto, un sentimiento de placer, al clasicismo en el arte, un juicio de gusto, la facultad de percepción, un valor, una actitud, la teoría del arte, la doctrina de lo bello, la receptividad contemplativa, una emoción, una intención, una experiencia, una forma de vida, la sensibilidad...quiere decir que la estética como disciplina no ha definido claramente su objeto. En unos casos se refiere a ciertas características del sujeto, o efectos en él como los emotivos o los cognoscitivos, o valorativos. O bien se trata de cualidades del objeto, cualidades de un acto o el análisis de un campo determinado de la práctica social como es el arte, y aún de un periodo o estilo determinado de esta práctica.

Para dar solución a este problema se ha planteado en la estética alemana de este siglo como principio de exclusión la autonomía de dos campos del conocimiento diversos aunque se hayan confundido particularmente desde la episteme clásica con Baumgarten. Por una parte, la teoría de lo bello y por la otra la teoría o ciencia del arte. Esta exclusión fue efectuada por teóricos como Worringer,

siguiendo a Emil Utitz, y Max Dessoir ¹, y se intenta justificar por la diversidad del objeto alrededor del cual se generaría un conocimiento específico. De ahí se desprendería que el arte sería el objeto diferenciado del conocimiento producido desde aproximaciones como la historia del arte, la filosofía del arte, la psicología del arte, la sociología del arte, la economía del arte, la ideología del arte, la epistemología del arte, el arte como fenómeno de comunicación, el arte como lenguaje o la semiótica del arte, la etnografía del arte, la tecnología del arte etc. El arte sería entonces el objeto de una poética como la conciben Platón y Aristóteles.

Pero la poética, como arte creadora de imágenes, tendría hoy un sentido muy amplio, puesto que no se circunscribiría a las artes legitimadas. Puede incluir también como su objeto a los productos del diseño, a la retórica, a las tácticas para la presentación de un rol ², a las fiestas, rituales, productos de consumo estatutario ³. Si la poética es el hacer esas imágenes, la estética sería la percepción o conocimiento sensible de esas "imágenes". Quizás entonces por poética podríamos entender el análisis de los objetos sensibles desde el punto de vista de su

¹Raymond Bayer. Historia de la Estética. (Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1984) pp. 416-418.

²Erving Goffman. La Presentación de al Persona en la Vida Cotidiana. (Aporrortu, Bs. As., 1981) p. 81.

³Xavier Rupert de Ventós propone una estética de la política y del deporte. Ver La Estética y Sus Herejías. (Anagrama. Barcelona, 2 ed. 1980).

producción o de su hacer y por estética su análisis desde el percibir. Sintetizando más aún, la poética podría parecer como el punto de vista de la producción de objetos sensibles y la estética el de su consumo. Esto explica la relevancia que la noción de "contemplación" ha tenido para la estética.

Sin embargo, esta distinción aparentemente tan sencilla no deja de tener problemas, ya que el productor es a la vez el primer receptor de una obra. No es posible "crear imágenes" sin percibirlas. De ahí que en toda poética vaya implícita la estética. Y a la inversa: a partir de Kant somos conscientes del papel activo del sujeto de la percepción. De ahí que en todo consumo sensible de un objeto dado a la percepción se ejerza un movimiento productivo, activo, por parte del sujeto que percibe. Quizás el sujeto no construya materialmente al objeto, pero si lo decodifica, lo significa, lo interpreta. Su percepción es una re-presentación en el sentido en que vuelve a presentar al objeto a su capacidad sensible. Fijar la vista en algo no implica verlo o mirarlo. La mirada es constitutiva, activa, conformadora ⁴.

De ahí entonces que si en la poética hay percepción y en la estética hay conformación, estética y poética vendrían a ser como el derecho y el revés de una hoja de papel (usando la metáfora de Saussure).

⁴ Gombrich en Art and Perception prueba de nueva cuenta el papel constructivo del espectador, además de numerosos estudios de la percepción hechos por psicólogos transaccionales como James J. Gibson The Perception of the Visual World, (Houghton Mifflin, Boston, 1950).

Así el problema se complica aún más. Si el objeto de la estética es lo bello, esta disciplina no puede excluir al arte en tanto que es también -aunque no solamente- una práctica de producción de lo bello (pero tampoco a la cosmética, al diseño, a la moda). Tampoco puede distinguirse la estética de la poética -la primera como percepción, en su sentido etimológico, y la segunda como el hacer-puesto que una va implícita en la otra. Richard Hamann intento también establecer una distinción entre la estética y la ciencia del arte, pero con la novedad de incluir lo no bello en la estética. Lo estético es para Hamann una actitud o experiencia, lo que lo emparenta con la filosofía estética de Dewey, quien incluye lo artístico en lo estético ⁵.

Por si estos problemas fueran pocos, habría que tomar posición respecto a si lo estético esta en el objeto (belleza) o en el sujeto (experiencia);siendo una cualidad objetiva habría que remitirse a un código, y debatir el problema de la relatividad o la universalidad de lo estético. Siendo una cualidad subjetiva habría que determinar qué puede entenderse por sujeto estético, qué actividad realiza y con qué facultades, como lo intentó Kant.

⁵Raymond Bayer, op. cit., p. 419.

LA ESTETICA Y LO BELLO

No esta de más cuestionarse, aunque de modo somero, por el impresionante privilegio que ha tenido la belleza como objeto de reflexión, al grado de fundar una disciplina especifica para su análisis. Que el hombre occidental se haya preguntado por aquéllo que lo conmueve no es sorprendente, pues la naturaleza, y su capacidad de conocerla, son hechos asombrosos. Pero su interés por la belleza, al igual que por la naturaleza, no siempre son tan desinteresados e inocentes. A través de estudios en la historia , la sociología y filosofía de la ciencia, aparece cada vez más claro el interés práctico y estratégico del conocimiento, así como el interés económico para la agricultura del conocimiento de la astronomía y el bélico de la física. Así bién vale cuestionarse por el interés social del conocimiento de lo bello y del arte. Desde la antigüedad griega, la producción de discursos que hoy se reconocen como antecedentes de la estética se han formulado alrededor de la idea de lo bello. El adjetivo griego KALOS se le aplica primordialmente a la mujer por Hesiodo en la Teogonia y se la asocia con el mar. Lo bello tiene un carácter de aparente inmediatez y evidencia en la percepción, carácter que retomaremos para nuestro objeto. En realidad no es la mujer en sí o toda mujer lo que impresionaba a Hesiodo, ya que por definición no toda mujer es lo bello. Un pederasta declarado, al concebir la belleza, hubiese pensado en un puber, más que en la mujer, como la percibió el protagonista de Muerte en Venecia de Tomas Mann. Se extiende el

concepto de belleza a las "hermosas manzanas que crecen al otro lado del Océano, a las armas bellas, a las ciudades bien construidas, a los carros con hermosas ruedas"⁶. Pero esas ruedas pueden ser bellas para quien las contempla a distancia, pero horribles para quien está a punto de ser aplastado por ellas en un circo romano. No es, por tanto, el objeto en sí mismo el que puede ser considerado bello, sino que la belleza es un efecto de valor en una relación sujeto-objeto y está determinada no sólo por cualidades del objeto sino por el contexto y expectativas desde las que el sujeto se constituye como tal. Así el canto, la danza, una sonrisa, la naturaleza en relación con un sujeto dado tienen en común ese proceso de producción de efectos emotivos. Esto explica la confusión y mezcla constante en el pensamiento griego del bien y lo bello, o lo que definen como KALOKAGATHIA, puesto que ante un acto heroico, el sujeto puede producir una resultante afectiva. Los griegos encuentran belleza en el alma, en el bien, en la muerte, en la victoria. Pero no es la muerte en sí, ni cualquier victoria, sino la forma en que, por ejemplo, la Antígona de Sófocles muere con una nobleza y dignidad que vuelve bella su muerte en términos del contexto desde el cual el sujeto la aprehende. Fuera de esta relación sujeto-objeto, no puede hablarse de belleza.

Sócrates es repudiado por Nietzsche, en parte sin duda por su concepto de que no existe la belleza en sí (KALON KATH'AUTO) sin estar asociada a lo útil (KALON PROS TI, o bello a causa de).

⁶Bayer, op. cit., pp. 22-23.

Incluir la función es una manera subrepticia de implicar al sujeto. La utilidad en lo bello es un concepto retomado en este siglo por la Bauhaus, en tanto que la forma esta supeditada al fin del objeto. La denuncia de Nietzsche contra el puritanismo socrático de los valores fundados en el "resentimiento" puede verse paradójicamente, en el caso de la belleza, como una denuncia puritana basada en la idea de pureza de lo bello y el "placer desinteresado" de Kant. Se pretende purgar a lo bello de toda utilidad. Pero lo bello es útil, intencional y teleológico como cualquier manifestación de la poiesis, hecho que intentaremos probar a lo largo de este trabajo.

La falta de desinterés y de inocencia en las deliberaciones sobre la belleza y el arte aparecen más claras a la luz de las críticas hechas principalmente a partir del desarrollo de la antropología de este siglo al eurocentrismo. El afán de universalidad en los criterios o juicios sobre lo bello -y en esto se puede recorrer prácticamente toda la historia de la estética- no son más que intentos de legitimar una visión como dominante sobre las otras, visión de una cultura de clase ⁷.

⁷Por clase no entendemos a las definiciones ideológicas como proletariado, burguesía, aristocracia o campesinado, sino a los múltiples estamentos de la estructura social organizados horizontalmente -en función a diferencias cualitativas- y verticalmente en función a su jerarquización. Entendemos que en una sociedad como la nuestra hay clases económicas, culturales, políticas, generacionales, sexuales, académicas, raciales, profesionales etc. Aplicamos la noción de clase en su sentido laxo como diferencias sociales con su marcaje y su jerarquía.

El juicio de gusto no es meramente contemplativo como lo entiende Kant, sino estratégico. No en balde se opone al gusto vulgar, es decir, el del pueblo, el de las mayorías, el placer fácil, común. La supuesta autotelia de lo estético que es siempre fin en si y no medio para un fin es uno de los grandes mitos de la historia de la filosofía occidental. Friedrich Kainz sigue la línea kantiana en esa insistencia sobre el desinterés de lo estético⁸. La falsedad de esa pretensión sera, esperamos, ampliamente probada a lo largo de este análisis.

La belleza es lo que el hombre occidental de ciertas clases sociales desde los griegos, consideró como tal. Es algo que, casi por definición, se vincula a lo escaso, minoritario, de una clase. La escultura griega representa los rasgos no de una clase trabajadora, de los esclavos, sino de los atletas y la clase dominante. La contemplación de la belleza para Platón y para Plotino es algo sólo digno para los filósofos, y sólo una clase privilegiada puede dedicarse a la filosofía. Para Aristóteles, el arte más digno es aquel que imita al objeto más digno. Pero esa dignidad es también una cuestión de clase. Lo vulgar es feo, y las comedias lo imitan, mientras que la tragedia y la epopeya se ocupan de los héroes y los dioses.

■ Adolfo Sánchez Vázquez. Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte. (UNAM, Mexico, 1972) p. 29. Cita a Kainz: "El concepto de Fin ocupa, aquí, un lugar primordial, lo que hace que el comportamiento práctico se revele como lo diametralmente contrario a la actitud a estética. Considerado desde el punto de vista estético, el objeto no es nunca medio para un fin, sino siempre un fin en si (es lo que llamamos la autotelia de lo estético)."

La distinción que hace Kant en la Critica del Juicio entre lo agradable y lo bello se refiere solapadamente también a una distinción de clase. Hay ya una jerarquización implícita en esta distinción cuando lo agradable se refiere a las "meras" sensaciones, mientras que lo bello a la reflexión. Puesto que para efectuar tal "reflexión" es necesario un entrenamiento, una educación o cultura de clase, la percepción de esa belleza es propia de una clase social, y su pretensión de universalidad es una manera de imponerla como visión dominante y legitimada. La búsqueda kantiana de consenso no es un consenso popular, sino de clase, puesto que obviamente el consenso descartaría a los sextetos para cuerdas de Brahms por aburridos.

La reflexión sobre la belleza en la estética ha heredado sus términos en gran parte de la teología. Este hecho es más que patente en Hegel cuando afirma: "...su carácter esencial (del arte) es el ser una creación del espíritu, el pertenecer al dominio del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu: en una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu."⁹

La misma noción de contemplación es netamente teológica, como la inspiración, y se emparenta a la de revelación y experiencia de Dios.

Este afán de insistir en el desinterés de la experiencia estética

⁹G. W. F. Hegel. De lo Bello y sus Formas. (Esposa-Calpe, Bs. As., 1946) pp. 35-36.

es quizás producto de una culpa, igualmente cristiana, que el pensamiento occidental tiene respecto a lo material, al placer y al cuerpo. Y ése ha sido uno de los grandes problemas del racionalismo: tratar de pensar la belleza sin aludir a lo irracional y al placer del cuerpo (problema al que dolorosamente se enfrenta el protagonista de Muerte en Venecia). Un intento de graciosa huida de este problema es entender al arte como virtud, a la manera de Jacques Maritain ¹⁰, que resulta más bien torpe. Mayor virtud habría, en todo caso, en la desencarnada afirmación de la función de clase, función ideológica y didáctica del arte tal como se manifiesta en la estética marxista típica. Desde Platón, esta función no había sido tan explícita, pues aún Schiller la esconde tras lo general de "El Hombre". Desde luego que este "hombre" schilleriano no es ni un obrero, ni un campesino. Por lo demás Schiller insiste mucho en la atelia del arte y de la belleza -en flagrante contradicción con la idea del fin educativo de el "ejercicio estético", "provechoso para el conocimiento y la moralidad".¹¹

Que La Belleza y El Arte son belleza y arte para una clase social privilegiada en contraposición con el gusto popular es un hecho que habra de evidenciarse más en la medida en que se dediquen más estudios a la función de clase de la estética. La misma distinción

¹⁰ La Poesía y el Arte. (Emece, Bs. As., 1955) pp. 65-70.

¹¹ J. C. F. Schiller. La Educación Estética del Hombre. (Espasa Calpe, Madrid).

entre arte, diseño y artesanías es una distinción de clase ¹². Las artesanías son la producción de objetos culturales por el pueblo para el pueblo en el contexto de sus tradiciones (aunque hoy pierden lo cultural y se vuelven mercancías de clase baja para el consumo de las clases medias). El diseño es la producción de objetos mercantiles por un grupo de profesionales que manejan y construyen códigos para las masas urbanas, objetos etiquetados rigurosamente por las marcas como signos de distinción social. El arte es la producción de objetos consagrados por un aparato legitimador para el consumo distintivo y la ostentación de ocio vicario de ciertos grupos minoritarios a los cuales se dirige. La diferencia de estilos, fechas y firmas en los productos artísticos indican una distinción de clases. ¹³

La diferencia entre arte y diseño es más cuantitativa que cualitativa: el arte es más caro que el diseño. Cuando un diseño se vuelve carísimo, se vuelve arte (se argumentará que el proceso es inverso, y que el precio es resultante de que un objeto se vuelva arte, pero algo se vuelve caro cuando se vuelve raro y, por

¹²Juan Acha hace un estudio comparativo. Al respecto, ver Cap. II de El Arte y su Distribución. (UNAM, México DF, 1984).

¹³Que un cuadro de Van Gogh se subaste en 52 millones de dólares en Christie no quiere decir que sea 50 millones de veces más bello que un "Hot Dog" de a dólar, sino que es exclusivo de una clase social que puede gastar esa cantidad por colgarlo en su casa; es la ostentación de haber gastado ese dinero ante los testigos-invitados. Es una manera de colgar 50 millones de dólares en la pared para que se vean completitos; una manera muy económica, por cierto, pues ¡cuanto espacio se requeriría para colgar de la pared ese dinero en billetes!

consiguiente, arte). La tecnología de hoy permitiría hacer tirajes ilimitados de perfectas imitaciones de originales al óleo, mejores aún que las originales en cuanto a que mantendrían el tinte que los años han oscurecido. Pero eso atentaría contra el mercado del arte, sus jerarquías y sus fetiches.

Así es como sale a la vista de manera cada vez más "clara y distinta" que el enorme trabajo invertido en lograr una disciplina filosófica denominada Estética ¹⁴ ha tenido una función justificadora de privilegios de ciertas clases, y estratégica respecto a posibles demandas del vulgo. El arte legitimado casi siempre intimida al que pertenece a las clases inferiores por su supuesta ignorancia. Véase a este respecto las respuestas que dió la gente encuestada por Bourdieu sobre el gusto en lo "bonito pero difícil". De cualquier modo, su *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* es una obra monumental que deja fuera de toda duda la función estratégica del arte y de lo bello para consolidar y legitimar las diferencias sociales. ¹⁵

Por ello, no viene al caso reiterar aquí lo investigado por Bourdieu. Simplemente partimos de ahí para explicar por qué la belleza ha sido el objeto privilegiado de la Estética, e insistir

¹⁴Para fines de mayor claridad, de aquí en adelante Estética con mayúscula habra de referirse a la disciplina que lleva este nombre, y estética con minúscula será el objeto de esta disciplina o de análisis que se refieran a este objeto.

¹⁵Pierre Bourdieu. *Distinction: The Social Critique of the Judgement of Taste*. (Routledge & Kegan Paul, London, 1984).

en su despliegue como estrategia nada desinteresada.

El presente texto, a su vez, no pretende estar por encima de los movimientos estratégicos que todo trabajo teórico implica. Ampliar el término de lo estético para abarcar nociones como lo feo, lo insignificante, lo grandioso etc. e incluir en la poética no sólo al arte sino a prácticas cotidianas y festivas, es también una jugada estratégica. Su fin no es una reflexión desinteresada y objetiva sobre la estética, sino un intento de mostrar las barajas que se han ocultado en el juego, no diré alevosamente, puesto que los mismos jugadores no sabían aparentemente de este ocultamiento. Y esto porque el afán de distinción y producción de poder es casi instintivo, parece natural e inobjetable. Tampoco pretendemos objetarlo en este texto, pues no se trata de un tratado de moral. Pero no deja de ser interesante encontrar cartas bajo el mantel, en las mangas de los jugadores, en los asientos, que, sin constituir deliberadamente un fraude, completan a la mirada la estrategia ejercida.

En otras palabras, no intentamos estar por encima del juego de la distinción en este texto. Un texto ya es, por sí mismo, un intento de distinción y de producción de poder mal o bien logrado. La estrategia es aquí mostrar al poder como efecto de la estética (pudiera no ser sólo eso, pero, en todo caso, es también eso), que lo político no es mera cuestión del contenido de la obra de arte, como lo ha malentendido la estética marxista, y que el problema de

lo bello es una cuestión política.

LA ESTETICA COMO OBJETO DE LA ESTETOLOGIA

La variedad y complejidad de los problemas planteados por una disciplina como la Estética han sido tratados con mayor o menor éxito por diferentes tendencias. No pretendemos analizar aquí tales corrientes y sus aportes, hacer una historia crítica de la Estética o una arqueología del discurso estético. Vemos, por otra parte, que la Estética por sus límites, sus objetos y exclusiones propias no ha abordado problemas que cada día se vuelven más significativos en las relaciones sociales, y que es necesario cuestionar y conocer mejor. Nos referimos a la inquietante región que estaría focalizada en las relaciones estéticas del hombre con la realidad ¹⁶, los aparatos que ordenan y legitiman tales relaciones y los procesos de constitución del sujeto estético ¹⁷. De este modo trataríamos de explorar el potencial heurístico de campo que formaría parte de las ciencias sociales denominado estetología, y que se ocuparía de investigar los mecanismos de producción de efectos sensibles o valores afectivos ¹⁸, el proceso

¹⁶Sólo en este aspecto coincidimos con Nedoshivin, pero sin hipertrofiar el lugar del arte en este terreno, como lo hace el autor.

¹⁷Ver capítulo 6 sobre procesos de constitución del sujeto.

¹⁸Es importante recalcar aquí que la reflexión desarrollada en el punto anterior dedicado a LA ESTETICA Y LO BELLO no sería propia de una Estética, que se ocupa de la belleza y del arte tomados como ya

de conmoción de sentimientos ateniéndonos estrictamente a su significado etimológico.

La palabra estética viene del griego aisthanestai (sentir) y el sufijo -tes que denota agente: aisthetes o agente sensible. La estesia en cambio es un estado sensible sin agente (aisthesis). Nada hay pues en su origen etimológico que nos haga circunscribir el término de estética a lo bello y mucho menos al arte, puesto que el proceso sensible es tan real en cuanto a lo bello como en función a lo grotesco, a lo horrible, a lo triste, lo cómico y, por negación, a lo insignificante, es decir, a lo más débil en tanto efecto sensible.

Ocuparse de valores afectivos genera una confusión y un traslape entre la estetología y la psicología que es necesario confrontar. Así, mientras que la psicología se ocupa de la psique, el alma o el inconsciente, de fenómenos internos en el hombre y reacciones nerviosas o emotivas a estímulos, del acto de percepción, sus condiciones y mecanismos, la estetología tendría por su objeto exclusivamente a las técnicas y métodos de producción de efectos emotivos. No se trata de definir la sensibilidad en general, sino

dados a los que la Estética dedicaría un exámen y justificación. La otra mirada, la que parte ya de una estetología, considera problemático el proceso por el cual algo se define socialmente como bello o como arte; con esa otra mirada nos hemos asomado al privilegio de Lo Bello en la Estética. La pregunta es, por supuesto, extraEstética. Lo "ya dado" para la estetología no es Lo Bello o El Arte, sino la legitimación de ciertos objetos, discursos, actos, como bellos o artísticos en un contexto social determinado.

de analizar un tipo particular de relación sujeto-objeto mediada por formas tales cuya característica es la producción de efectos sensibles y valores afectivos sin la necesidad de presupuestos como el alma o el espíritu sino desde organizaciones particulares de una economía energética ¹⁹ y en función a ciertas instituciones sociales. Una de tantas organizaciones o conformaciones de economía energética es el arte, como la retórica o el lenguaje gestual, en tanto técnicas para la producción de valores afectivos.

La facultad de aisthesis se ha confundido también con la percepción. Pero ésta en griego es la antilipsis, y sería el objeto del que se ocupan, por ejemplo, las psicologías de la percepción y las teorías de la Gestalt, teorías transaccionales y psicologías de la forma. Por una parte, tenemos estudios que analizan a la construcción de significados a partir de estímulos por parte del sujeto o como suceso entre organismo y su ambiente, y por la otra, es decir, en tanto estética, se trataría del análisis de tales sucesos y construcción de significados en términos de un valor sensible. Las teorías de la percepción tendrían una fertilidad para la estetología aún no suficientemente reconocida. Pero la región de análisis en que la estetología especificaría a su objeto es aquella en que el efecto de significado deja de ser neutral. No es, por tanto, cuestión de percepción sino su efecto sensible o afectivo. Se trata de procesos teleológicos, con un fin determinado: su

¹⁹véase al respecto el capítulo 5 de este texto, donde se desarrolla este concepto.

efecto. ²⁰

El enfoque que la estetología tendría sobre su objeto se diferenciaría entonces del psicológico por un énfasis en su sentido de valor o el efecto emotivo implícito en el acto de percepción. Lo bello como uno de los valores de la estética, se caracterizaría en tanto que es un valor afectivo resultante de la percepción determinada por un código y una expectativa, y en tanto efecto sensible. La estetología enfocaría su análisis precisamente sobre esos procesos y sus resultantes. El estetólogo no se ocupa tanto de saber cómo se percibe, o cómo es posible la percepción, o cuál es la adecuación entre el objeto y el sujeto de la percepción, o si existe (y cómo) el objeto independientemente del sujeto de percepción, y viceversa. No es el acto mismo de percibir, sino la percepción-valoración como Kant la propuso en tanto facultad judicativa conciente o inconsciente, pero siempre a nivel afectivo. Que el resultante sea un significado como lo bello o lo insignificante, que sea lo grotesco o lo imponente, no deja de tener un impacto y un valor. Por ello, no es pertinente para la estetología la restricción que por razones estratégicas y políticas ha operado la Estética tradicional a uno sólo de todos los efectos posibles, el de lo bello, puesto que tenemos sensibilidad para lo

²⁰ Esta afirmación es todavía muy problemática, pues el psicólogo se ocupa de significados que nada tienen de neutrales, especialmente por tener una enorme carga emotiva -en el caso del paciente-, y que en la psicología terapéutica se intenta corregir, reprimir, sublimar, significar o, precisamente, neutralizar para evitar dolor. Así también hay situaciones aparentemente restringidas al campo de la psicología que resultan de interés para la estetología.

patético, lo ridículo y lo grandioso; no sólo para lo bello.

La estetología no es una disciplina normativa y prescriptiva de antemano al circunscribirla al estudio de lo bello, sino una analítica de relaciones sociales y de la producción de sujetos. Esto nos obliga a preguntarnos por las condiciones de posibilidad de efectos sensibles como lo bello, lo nauseabundo o como cualquier otro .

En resumen, mientras al psicólogo le preocupa poco la resultante judicativa o el efecto concreto de valor sensible en una relación de percepción, (o si le interesa el valor emotivo es más bien en términos causales y funcionales del sujeto analizado) al estetólogo sí le interesa ese proceso de valoración y significación emotiva en la relación sujeto-objeto; interesan esos mecanismos a través de los cuales se producen esos efectos. Esto no quiere decir que se restrinja al valor-belleza, o al sentimiento de placer (efecto en el sujeto). Tampoco que limite su ejercicio de análisis a un cierto tipo de objetos, los artísticos o los bellos, como si lo fueran de antemano e independientemente del sujeto. Podríamos decir que así como se producen efectos de verdad o falsedad a través del conocimiento, efectos de bien o el mal en la ética, efectos de significado en el ejercicio lingüístico, efectos ambientales en la tecnología, efectos pecuniarios y mercantiles en el comercio, hay una región en la que se producen efectos de sensibilidad, y ésa es precisamente la que concierne a la estetología. Asimismo, que se de

un traslape entre estos ordenes o regiones de producción de efectos no cancela la especificidad de los mismos en su carácter de objetos de análisis particulares. Un objeto que puede ser estético como la poesía puede producir también efectos pecuniarios (hay quien se ha enriquecido con ella), un efecto de verdad (en la poesía como forma de conocimiento o denuncia) o de mal (en la República de Platón), y de significado lingüístico (la poesía puede torcer y crear nuevos significados, recrear al lenguaje mismo).

Si la estetología se ubica como análisis de la sensibilidad, parecería estar entonces circunscrita a una facultad del sujeto. Pero la estetología se ocupa de la relación sujeto-objeto y no de facultades aisladas de uno o cualidades del otro. Por ello insistimos en la estetología como el análisis de una determinada relación social, puesto que en ella van implícitos un contexto, un código de valores y una sintaxis eminentemente sociales. La estetología como campo de conocimiento se ocuparía de un tipo particular de relación social que implica la función-sujeto y la función-objeto, pero que no se agota en el sentido restringido de éstos.

La estetología enfoca una cierta puesta en presencia de códigos en sentido lingüístico, de habitus o sistemas estratificados del gusto ¹⁷

¹⁷Pierre Bourdieu. Op. Cit.

u horizontes de expectativas ¹⁸ en los que se inscriben y significan sujetos y objetos de tal relación. Lo característico de la relación estética no es ni el tipo de objeto (bello o artístico, por ejemplo) ni la actitud o el tipo de sujeto (contemplación). Vamos a entender, pues, por estética estrictamente a esta relación compleja independientemente del sujeto o del objeto que, en forma aislada, pudiesen propiciar esa relación. De ahí que la belleza como tal no puede ser El Objeto de la estetología en tanto que ésta constituye una de tantas formas en las que se establece tal relación, pero dice muy poco del sujeto y del orden en función al cual algo adquiere ese valor o produce ese significado.

FORMA Y CON-FORMACION

La economía en su sentido amplio significa orden; la economía energética sería una puesta en orden particular de energías, tanto las energías vivas del sujeto implicado como las energías coaguladas o "congeladas" en el objeto ¹⁹. Al ser un orden, podemos hablar de forma. En sentido aristotélico, la forma es aquéllo por lo cual una cosa es y lo que es. En términos kantianos, retomamos la forma como relación o conjunto de relaciones, es

¹⁸Hans Robert Jauss. Pour une esthetique de la reception. (Gallimard, Paris, 1978).

¹⁹Como lo entiende Marx cuando dice: "As values, all commodities are only definite masses of congealed labour-time." Carl Marx. Capital, A Critique of Political Economy. (Random House, New York, 1906) p. 46.

decir, orden. Así, lo que entenderemos como objeto diferenciado de la estetología termina por morderse la cola como una serpiente: relación-orden-forma-relación-orden. Sin seguir a Kant completamente en su definición de forma ²⁰, hemos de precisar una distinción más. La forma estética es otra de la forma lógica-matemática. Esta es, por definición, independiente del significado, es decir, vacía semánticamente, mientras que la forma estética produce fatalmente significados. Las formas que caracterizarían a la estética son aquellas que producen efectos emotivos, sensoriales, vitales. Son formas con una carga emotiva y vital, formas de la sensibilidad por el proceso mismo de producción de sujetos. La producción de sensibilidad es producción de subjetividad. Desde la sensibilidad el sujeto se objetiva, conoce, comprende, actúa. La sensibilidad es natural y cultural a la vez ²¹.

Una forma, como la hemos definido aquí, es economía energética en el sentido de organización u orden de energía para un fin determinado. La forma está en el sujeto y en el objeto a la vez

²⁰"Llamo materia del fenómeno aquello que en el corresponde a la sensación, y forma del mismo, a lo que hace que lo que hay en el de diverso puede ser ordenado en ciertas relaciones." Emmanuel Kant. Critica de la Razon Pura. (Losada, Bs. As., 1961) pp. 170-171.

²¹En "Estética trascendental" Kant define la sensibilidad de la siguiente manera: "Se llama sensibilidad la capacidad (receptividad) de recibir las representaciones según la manera como los objetos nos afectan. Los objetos nos son dados mediante la sensibilidad, y ella únicamente es la que nos ofrece las intuiciones; pero sólo el entendimiento los concibe y forma los conceptos."

cuando se establece la relación. La forma no es característica del objeto que el sujeto aprehende desde su sensibilidad, puesto que también es característica del sujeto en tanto parte de una episteme. Por ello insistimos en la relación, ya que la forma en el objeto es forma en el sujeto de la relación; no puede hablarse de identidad de la forma en el sujeto con la del objeto puesto que éstos no existen excepto en términos de su relación. La forma es el sentido de esta relación. No hay relación sujeto-objeto que no implique a la forma como punto de conexión energética.

Toda forma es teleológica. Esta afirmación ha de erizar a los defensores de, por ejemplo, el arte por el arte. Pero aquí también hay un fin, el de hacer arte, y el hacer arte tiene un fin social. No hay manera de escapar a la finalidad de la forma; ésta es, por así decirlo, fatal. La forma o relación estética produce siempre un efecto. Desde luego que el arte puede ser visto como un proceso de producción de formas y como tal de interés para la estetología aquí propuesta, pero sólo como uno de tantos fenómenos entre los cuales se incluyen al diseño, al lenguaje, al mundo de los objetos, a las modalidades o formas de relación humana, a la forma de organización del tiempo y el trabajo, a formas de comunicación, a la moda. También incluye a lo bello pero no se agota en el puesto que, como lo hemos dicho, la belleza es una de tantas características que entran en juego en la relación que aquí planteamos (y no

necesariamente la más intensa) ²². Definimos el concepto de forma como el modo específico de organización de energía que excluye por su materialización en ese lugar y momento particular a otras conformaciones posibles.

Habría que distinguir asimismo a la forma como objeto de la estetología de la forma como objeto de la morfología tal como podría ser de interés para un botánico en el análisis de las plantas o para un ergonomista. En el *Novum Organum*, Bacon considera que la forma está dada de antemano y existe independientemente al sujeto que se limita a observarla y clasificarla por un procedimiento inductivo. Este realismo ingenuo es comprensible en el siglo XVII, pero su persistencia en las tendencias formalistas de la crítica y la historia del arte contemporáneas no lo es tanto. El formalista cree analizar una obra de arte en sí misma por sus formas y la clasifica según estilos, como Bacon según especies. Pero forma no es sólo un sustantivo sino un verbo, el presente en tercera persona del singular; es con-formante, significativa. Por ello insistimos en la doble acepción de la palabra forma: el sujeto-forma y el objeto-forma como con-formación recíproca. Este doble aspecto es, como mencionamos, el de la poética-estética. Asimismo, se entiende la forma como producto de un proceso de

²²La asociación de una propuesta basada en la forma con la visión de Benedetto Croce en la que, por galantería como el lo confiesa, a *De Sanctis*, llama su estética de la intuición "Estética de la Forma" puede crear confusiones. Croce trabaja en una Estética del arte y de lo bello en su Breviario de Estética. La estetología, por otro lado, utiliza el concepto de forma en un sentido activo y como una de tantas herramientas metodológicas.

objetivación para producir un efecto de significación. La forma como significante que produce efectos emotivos, sensoriales y mentales simultáneos en el productor-consumidor de tal significante. Por ello la forma en tanto significante es productora de significado que necesariamente se altera al alterarse ésta.

Para concluir, quepa la insistencia en el papel activo que el concepto de forma lleva implícito. Quizás por ello valga la pena hablar de con-formación en vez de forma en el sentido en que implica un proceso y una relación recíproca sujeto-objeto y para evitar la acepción común de forma como disposición de las partes en el objeto. Nuestro objeto de estudio será un tipo de relación sujeto-objeto que denominamos con-formación en su mutuo condicionamiento puesto que el sujeto en tanto sujeto está condicionado por el objeto que conforma su percepción del mismo modo que el objeto es conformado por el código y la expectativa, el habitus desde el cual el sujeto se constituye como tal en su relación con el objeto. El objeto "La Mona Lisa de da Vinci" es tal en relación a un sujeto que lo aprehende desde un código en que se significa como tal, así como pudiese ser el retrato de Constanza de Avalos, el de la Duquesa de Francavilla, el de la viuda De Bardi, el de un transvesti, el de una paciente hepática o el de una virgencita si fuese vista desde otro contexto. Asimismo, tal objeto interviene en el sujeto y lo trans-forma y con-forma en aquél que ve o que vió tal objeto y que, por lo tanto, ya no es el mismo a aquél que nunca

lo vió.

Forma es, pues, siempre con-formación, es siempre relación sujeto-objeto, y es un punto de conexión de energías: las congeladas en el objeto y las presentes del sujeto. La estetología, por tanto, se ocupará de aquellos procesos de con-formación energética o de aquellas relaciones que produzcan ciertos efectos: los valores afectivos o efectos emotivos.

CAPITULO 2

LA ESTETICA DESDE EL LENGUAJE

No es nueva la inclusión de fenómenos estéticos en el campo de la lingüística, como lo demuestran no sólo los amplísimos estudios de estilística sino, particularmente, la toma de posición que respecto a la estética han realizado varios lingüistas. En La Semiología de Pierre Guiraud hay un capítulo completo dedicado a los códigos estéticos ¹. Stephen Ullmann también dedica el Capítulo 5 de su Semántica a los factores lógicos y emotivos del significado ². Duchacek propone la teoría de campo semántico a la estética ³. También Ogden y Richards analizan el significado de la belleza en el capítulo VII de The Meaning of Meaning, además de su Principles of Literary Criticism. Ullman cita a otros tantos estudios del significado emotivo ⁴.

1 Pierre Guiraud. La Semiología. (Fondo de Cultura Económica, México DF, 10 ed., 1983) pp. 87-105.

2 Stephen Ullmann. Semántica, Introducción a la Ciencia del Significado. (Aguilar, Madrid, 2 ed.).

3 Le champ conceptuel de la beaute en francais moderne. (Praga, 1960); Vox Romanica, XVIII (1959), pp. 297-323, y Le francais moderne, XXIX (1961), pp. 263-84

4 M. Black, E.L. Stevenson, I.A. Richards. "Symposium on Emotive Meaning", The Philosophical Review, LVII (1948) pp. 111-57; B. Bourdon. L'Expression des emotions et des tendances dans le langage. (Paris, 1892); W. Empson. The Structure of Complex Words. (Londres, 1951); E. Gamillscheg. "Zur Einwirkung des Affekts auf den Sprachbau", Zeitschrift fur französische Sprache und Literatur, Supl. 1937; L. Havas. "Words with Emotive Connotations in Bilingual Dictionaries", Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae. VI (1957) pp. 449-68; C.S. Lewis. Studies in Words. (Cambridge,

Lo estético en contraposición a lo lógico es la definición más comúnmente tomada por los lingüistas. Guiraud lo explicita, planteando "la distinción fundamental que opone dos modos antitéticos de la experiencia y dos tipos de códigos semiológicos correspondientes: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética. La primera concierne a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en un sistema de relaciones. La segunda corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad".⁵

Es cuestionable su definición de la experiencia lógica como "percepción", además de "objetiva"; pero más cuestionables aún son esas emisiones del alma, y lo puramente subjetivo de éstas, puesto que aún la emotividad está regida y producida por códigos sociales. Hay emociones que producimos en ciertas circunstancias porque las convenciones lo establecen, como el sentimiento de pesar que producimos ante la muerte de quien quizás no quisimos nunca, pero que se espera o se supone debemos sentir. Por eso la actitud del Extranjero de Camus ante la muerte de su madre ha resultado tan impresionante: el personaje no produce la emoción que la sociedad le señala para esa situación.

1960), cap. 9; F. Paulhan. "La double fonction du langage", Revue Philosophique. CIV (1927) pp. 22-73; M. Piron. "Caracterisation affective et creation lexicale. Le cas du wallon rampono", Romanica Gandensia. I (1953) pp. 119-70; A. Sieberer. "Vom Gefühlswert der Wörter", Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Kl., Anzeiger. LXXXIV (1947) pp. 35-52. También en obras de Ch. Bally. M. Cressot, J. Marouzeau. Asimismo toca el tema W. K. Frankena en P. Henle (Ed.). Language, Thought and Culture. (Ann Arbor, 1958).

⁵Guiraud. op cit. p. 87.

Si las emociones no son sólo emanaciones del alma en su intimidad sino producciones energéticas de diversas conformaciones e intensidades regidas en buena parte por lo social, y por tanto en función a ciertos códigos (si puede usarse este término), cabría entonces preguntarse si en verdad esta dictomia entre lo lógico--emotivo es tal como la plantea Guiraud siguiendo la tradición del pensamiento filosófico occidental, particularmente el romanticista, o si lo racional y lo emotivo son más afines de lo que pudiese suponerse.

Nuestra cultura de masas contemporanea puede leerse como un gran código de emociones en el que, por ejemplo, el amor está perfectamente codificado; se supone que uno debe sentir amor y deseo sexual en situaciones, hacia objetos, de modos tales como los establecen estos medios.

Por ello, más que entender lo estético en tanto opuesto a lo lógico y racional, como lo planteó Baumgarten en sus "ideas claras pero confusas" para oponerlas a las ideas cartesianas "claras y distintas", vamos a enfocar el análisis en términos de las conformaciones que pueden producir efectos diversos: de verdad, afectivos, pecuniarios, geopolíticos etc. Desde nuestra perspectiva, no existe "lo lógico" o "lo estético" como si se tratara de esencias o secciones de la realidad validas por sí mismas; hay mecanismos que producen efectos de verdad o de emotividad particulares, y sólo son aprehensibles desde una analítica de la estructura y movimiento de tales mecanismos.

Para abordar el análisis de los mecanismos de producción de efectos emotivos, tomaremos dos modelos instrumentales cuya viabilidad y pertinencia proponemos como hipótesis: el de la lingüística, por un lado (y más específicamente, la sociolingüística), y el de la economía por el otro. El modelo lingüístico nos permitirá abordar las estructuras de conformación de efectos de significado -los emotivos para nuestro caso-, y con el modelo económico analizaremos su dinámica. Desde una perspectiva estetológica, no interesa la esencia de lo estético sino sus condiciones de producción y de posibilidad.

La estetología implica un enfoque particular a un objeto de modo tal que éste se convierte en objeto estético; es decir, a diferencia de la Estética, disciplina que se configura alrededor de objetos ya establecidos como estéticos a-priori (el arte, la naturaleza, los objetos bellos) la estetología parte de su propio enfoque y metodología para abordar cualquier objeto. En el momento en que algo es analizado estetológicamente, se convierte en objeto estético. Los objetos de la estetología no están dados, sino se constituyen como tales al interior del análisis estetológico.

Para poder confrontar la objeción de que si la estetología no ha definido a su objeto -como lo ha hecho la Estética de lo bello, la teoría del arte, la medicina, la química etc.- no puede considerarse una forma válida de conocimiento, puesto que lo estético sería todo, cualquier cosa, en un panestetismo inabarcable (obje-

ción desde luego válida desde la perspectiva de que es el objeto el que define una disciplina) queremos insistir: la analítica de fenómenos estéticos que aquí proponemos es un método de aproximación y constitución de objetos, una región de reflexión y conformación de la realidad. No se trata de una Estética como la concibió Lukacs o una Teoría Estética a la Adorno. Por el hecho de que la sociología tenga definido a su objeto como "la sociedad". tal definición ni le resuelve problemas ni le garantiza ser una forma válida de conocimiento. Lo que define a algo así como la sociología, la física, la biología etc. son sus métodos de constitución y análisis de objeto; desde este punto de vista, hay varias sociologías, varias psicologías, lingüísticas y físicas, muchas inconmensurables entre sí, luchando por su legitimidad y jerarquía en un aparato del saber determinado. Lo que determinó la constitución de una disciplina como la ciencia física tal como hoy la conocemos no fue su objeto sino su método de investigación matemático-experimental. Ya Tales de Mileto, Anaximenes, Anaximandro, Empédocles, Pitágoras, Platón, Aristóteles tomaron por su objeto de problematización al "al mundo físico" sin hacer por ello Física.

Así, es factible un análisis estetológico de la ciencia, por decir, en el sentido de enfocarla desde el punto de la estetología, con su analítica y constituyendo la pertinencia de los efectos emotivos que la ciencia-como estructura social, es capaz de producir. No es que la ciencia sea puramente lógica como objeto, sino que, por

ejemplo, la filosofía de la ciencia tal como la realizan Lakatos, Popper y el Circulo de Viena es un enfoque lógico, ya que analiza lo efectos de verdad que ésta produce. Pero Kuhn y Feyerabend incluyen también un enfoque emotivo en la ciencia, al incidir en los aspectos de lucha por poder y afecciones arbitrarias en el terreno científico. De hecho, algunos fenómenos científicos pueden producir efectos emotivos muy intensos, como el primer viaje a la luna o la misma carrera armamentista, para mencionar los más obvios.

Podemos aproximarnos a un objeto como el lenguaje en términos lógicos como lo hace la semiología de Saussure y Hjelmslev, o la lingüística norteamericana que sigue a Bloomfield, o bien abordarlo desde la estetología como la estilística, la retórica y la etnografía de la comunicación.

Si lo estético está en el enfoque y no en el objeto, aquí nos ocuparemos de signos pertinentes a la estetología, compuestos, como los signos semiológicos de Saussure, de la articulación significante-significado. Hay que destacar que esta articulación en la estetología no es algo dado y fijo, como en la lingüística el significante "casa" con su significado. El significado no es inherente al significante, sino su efecto. Aplicaremos un metodo lingüístico que es a la vez productivo: la producción de efectos de significado por la conformación de significantes.

Estaremos tratando quizás con una semioestética, no como opuesta, insistimos, a la semio-lógica, pues suponemos la existencia de varios enfoques posibles, y no sólo dos opuestos. La "casa" puede ser vista desde un enfoque puramente lógico, que no incluye al referente y sólo a la referencia a nivel semántico, o, incluyendo al refererente, desde un enfoque ético-político como propiedad privada, un enfoque tecnológico en su instrumental y operatividad, y un enfoque estético en cuanto a su potencial provocador de producción emotiva. La casa sólo es lógica cuando se enfoca desde la lógica. La felinidad analizada por Guiraud es un objeto semántico; pero también puede ser un objeto estético, o religioso.

Los enfoques o modos de aproximarse a los objetos son los que los determinan en tanto objetos y no al revés, o sea los objetos determinan a los enfoques. No es un objeto bello el que determina un enfoque estético, sino que es el enfoque estético el que determina a un objeto como bello o no, que lo problematiza en términos de sus efectos emotivos. La semioestética sería entonces un instrumental de la estetología que abordaría a los significantes como productores de significación afectiva. No son los significantes los que serían estéticos, sino en función a sus efectos, es decir, a sus significados en la relación de producción de éstos. Una pintura no es por definición un significante estético sino en cuanto a los efectos de significado afectivo que produce desde la perspectiva estetológica. Pero esa pintura puede ser vista desde sus aspectos técnicos o pecuniarios; entonces ya no es un

significante estético. Desde luego que el dinero puede ser un
significante estético, pues produce efectos emotivos
incuestionables. Pero no hay que confundir al cuadro de Van Gogh
subastado recientemente en Nueva York por 52 millones de dolares
como significativo estético y como significativo pecuniario, aunque
lo pecuniario se revierta a su vez en sus efectos emotivos. Un
signo estético será entonces aquel cuyo significativo produzca
efectos emotivos.

De aquí surge el problema de si el referente en la semioestética es
distinto al planteado por la semiología. En el triángulo de Ogden
y Richards ⁶ hay una relación del símbolo con la referencia y de
ésta con el referente, mas no del símbolo con el referente. El
significante lingüístico "luz" produce un efecto de significado o
referencia en la idea de luz. Esta idea tiene relación con el
referente o la experiencia de la luz. El positivismo supone que el
referente produce la referencia, que a su vez produce al
significante. El idealismo kantiano supone que el significativo
produce a la referencia, y que el referente como tal es
ininteligible. La lingüística anglosajona excluye al referente por
ser de un orden extralingüístico.

Pero qué sucede en el caso de los valores afectivos? Resulta que
ciertos significantes producen efectos en la realidad. Una reacción
de placer o de dolor ante algo es real. Esa reacción, es el

6Ogden and Richards. The Meaning of Meaning. p.11.

referente o la referencia? Al oír una pieza musical, oímos el desfile de significantes que nos producen efectos emotivos. ¿Es legítimo aplicar aquí el modelo lingüístico y decir que un cuarteto para cuerdas tiene o produce un significado emotivo? Y ese significado, ¿es su referente o su referencia? ⁷

SIGNIFICANTE ESTETICO

Pueden considerarse significantes estéticos todas aquellas formas discursivas (escritas y orales, musicales), visuales (objetos, representaciones gráficas, movimientos visibles), conductuales (actos, gestos, actitudes), y sensibles en general (táctiles, sinestésicas, olfativas, auditivas, gustativas) que produzcan efectos de significado afectivo. No excluimos en tanto significantes a los objetos naturales como una tormenta o un terremoto, puesto que son formas desde las que se producen efectos emotivos en una relación sujeto-objeto. Para quien se encuentra en un terremoto, tal situación produce un significado emotivo y es aprehendida en tanto significante. El terremoto puede significar muerte, peligro, destrucción ⁸.

⁷Estos problemas los revisaremos posteriormente en la sección 2.4, "El Laberinto del Referente".

⁸Esto apuntaría a un panestetismo en el que el objeto que nos ocupa se dispersa hasta abarcar lo todo. Pero esta objeción sería válida desde una postura epistemológica realista o positivista, que no es el caso, puesto que no son los objetos o su especificidad lo que los determina como estéticos, sino la relación que con ellos establece el sujeto. Es más factible que un terremoto sea universalmente estético a que lo sea una obra de arte (que sólo funciona como tal desde un código cultural).

Hay significantes, para un sujeto determinado en una situación dada, cuyo efecto emotivo puede ser nulo. Desde el punto de vista de la estética, estaremos hablando de efectos de significación de grado mínimo, es decir, cero. Tales significantes no quedan excluidos de la estética en una dicotomía como la realizada por muchos estetas al considerarlos como pertenecientes al orden de la lógica. Aquí hablaremos de grados de intensidad estética, donde el efecto emotivo nulo es el grado mínimo, y como tal sigue siendo parte del orden de lo estético.

Además de grados de intensidad, hay grados de diversidad, que consistirían en la variedad emotiva posible para un sujeto dado. El aspecto cualitativo es de interés para la psicología y para la práctica artística. La estética se ocuparía en particular de la intensidad emotiva, pues esta es la que marcaría qué fenómenos pueden tener mayor o menor interés de estudio. Desde el punto de vista estético, las matemáticas pueden tener interés como fenómeno emotivo en los casos de alumnos de estudios secundarios aterrados por ellas, o para los fanáticos que alcanzan a niveles de éxtasis cuando llegan a la solución de algún problema. Pero las matemáticas como hecho técnico cotidiano se vuelve neutro y vacío de contenido estético, al igual que un cuadro en la recámara que por la erosión de la costumbre ya ni vemos. Por ello, es imposible hablar de significativo estético sin implicar al sujeto estético y a su situación, pues para un sujeto dado, un significativo puede ser estético de gran intensidad y para otro no; o serlo en un momento

y en otro no. Así, el significante estético no es propiedad del objeto sino actividad del sujeto. Para un niño que comprende por primera vez que dos y dos son cuatro, esta suma es un significante estético. Varios días más tarde, dejará de serlo. Significante es significar por medio de formas; es el acto de con-formación que realiza un sujeto dado.

Pintar un cuadro es producir un significante potencialmente intersujetivo. Percibirlo, es producir otro significante, con intersujetividad igual a uno, la del sujeto; en un caso, el significante es un producto intersujetivo realizado por un acto físico-mental, mientras que en el segundo es un acto físico-mental con o sin producto secundario. Elaborar después un análisis del cuadro en un texto es ya producir otro significante, de mayor intersujetividad potencial que la percepción original. Todo significante es, pues, producto de una objetivación que puede tener diversos grados de intersubjetividad. A tales grados de intersubjetividad denominamos objetividad.

Pintar un cuadro implica la objetivación por medio de figuras, líneas, colores, en un formato dado. Esta configuración es necesariamente significativa, así signifique sólo color embarrado. La pintura es perceptible o puede funcionar como significante para muchos sujetos, pero no siempre actúa como significante estético (al considerar un cuadro como inversión, éste se vuelve significante pecuniario, por así decirlo). Puede tener por tanto un

grado de intersubjetividad diverso.

Quien percibe la pintura también produce una objetivación: la de su percepción o referencia; pero tal percepción tiene un grado de intersubjetividad mínimo, a saber, para un solo sujeto. Cuando tal sujeto escribe un texto o pinta una versión sobre su percepción, la objetivación se intersubjetiva, pero ya entran en juego otros elementos -por ejemplo, el código del lenguaje o de la pintura, además del código de interpretación desde la que se produce el significado o referencia- que determinan a su vez la producción del significante cuyo referente fue el significante "cuadro" del que parte.

Significante es, pues, un abreviado de sujeto-significante. Significante estético, por tanto, abrevia sujeto-significante-productor de efectos emotivos. Hablar, pues, de significante estético, implica al significado afectivo, al efecto producido por el sujeto en su actividad de significación.

Un sabor para un sujeto dado sería significante en función de producir un efecto de placer o de asco, de nostalgia o de alivio. Un ruido, un gesto, un acto serían significantes habiendo un sujeto desde el cual se significarían efectos de miedo, de risa, de admiración.

Reiteramos, pues, a la estetología como el estudio de efectos

emotivos que, entendida desde un modelo lingüístico, implicaría en una relación sujeto-objeto a la producción de significados afectivos desde significantes aptos para tal mecanismo. Mientras todo significante es una conformación particular por el sujeto, todo significado estético es su referencia emotiva independientemente de su relación con la referencia lingüística. Como en el proceso lingüístico de comunicación donde la presentación de un significante común entre emisor y receptor (por la comunidad de la lengua) produce en el receptor un significado común, en el proceso estético un significante puede producir efectos emotivos particulares. Un grito, por ejemplo, puede producir un efecto de intimidación, de alivio, de risa, de asombro etc.

SIGNIFICADO ESTETICO

Así como el significante lingüístico sólo se opone al significado como mediador, el significante estético se opone a su significado como mediador y como productor de efectos emotivos. El estudio de los significantes separados de sus significados, de una lingüística que expulse a la semántica, tal como lo pretenden los mecanicistas americanos, redundaría en una morfología cuyo potencial explicativo sería excesivamente limitado. Si el objeto de la estetología aquí planteado es el signo perceptible por la sensibilidad emotiva (perdonando la redundancia por el afán de distinguir al signo

estético del lingüístico), consideramos con Frei, Saussure y Hjelmslev que los significados forman parte de los signos, y por lo tanto, la estética tendrá que ocuparse no sólo de la forma, sino de su función social que aquí proponemos como producción afectiva.

Si actualmente, según Barthes, no se puede proponer una semántica o una clasificación de los significados semiológicos puesto que el significado no tiene otra materialización más que su significante típico, proponer un estudio de los efectos emotivos independientemente de las formas de las cuales es resultante es igualmente inviable. Las ciencias políticas han recurrido a la forma Estado y Modo de Producción para explicar el poder. Foucault recurre a diagramas de estrategias, a ordenes de visibilidad, a formas de saber. Aquí planteamos, siguiendo parcialmente a Foucault, mecanismos de constitución de la afectividad, y por tanto, de la subjetividad; estos mecanismos son, en parte, de carácter lingüístico puesto que hay procesos de comunicación en ellos implícitos.

Un efecto del lenguaje estético, por así decirlo, es del orden de la realidad social, como son reales los efectos de un enunciado imperativo "ven mañana" o del performativo "te apuesto mil pesos a que llueve mañana".

El hecho físico que llueve o no en este caso es indiferente. Lo real es el hecho lingüístico de la apuesta.

Es más clara la materialidad del significante estético que la de su significado. Todo significante estético, como forma, es producto de un proceso de objetivación, esto es, de materialización. La condición de toda morfología es, por lo tanto, la abstracción a nivel teórico de los significados para lograr un sistema de clasificación de significantes. Esto ha sido intentado por algunos historiadores del arte, particularmente en la escuela formalista. Aquí nos interesa precisamente esa relación entre dos relata que a su vez son relaciones y no sustancias: la de las relaciones entre formas de percepción con la de las formas de relación social como relación afectiva. Una relación entre dos sistemas de relaciones, entre las formaciones significantes y las relaciones afectivas o efectos de significación emotiva. Son actos del habla estética con efectos de significado en la realidad.

Barthes plantea a la significación como un proceso o acto que une el significante y el significado y cuyo producto es un signo ¹⁰. Preferimos plantearlo para los fines de nuestro análisis y por razones que se irán afirmando en su desarrollo, como un proceso, sí, pero que no une al significante con el significado como si preexistieran al signo separados uno de otro (es cierto que Barthes toma precauciones para no ser malinterpretado de este modo), sino un proceso en el que la producción de significantes es, a la vez, una producción del significado. El producto de este proceso de

¹⁰Roland Barthes. Elementos de Semiología. (Alberto Corazón, Madrid, 1971).

significación no es el signo, sino el significado. Producir significantes estéticos es producir significados afectivos. El significante estético produce y disfraza a la vez un significado emotivo.

Hemos seguido a Saussure en su definición del signo hasta cierto punto, pero, con Benveniste ¹¹, rechazamos la relación de arbitrariedad entre significado y significante. La producción de ciertos efectos de significación específicos depende inextricablemente de los significantes empleados en un contexto dado. Esto se verá más claro cuando desarrollemos las implicaciones que nociones como valor y tiempo tienen en el proceso de significación. Baste por el momento afirmar que un significante estético como la Catedral Metropolitana no produce cualquier significado (como sería "niño al agua" u "olor a pescado") sino un significado particular estrictamente determinado por el acontecimiento relacional en el que se produce, por ejemplo, cuando un indio chamula penetra su umbral, la percibe desde ciertas categorías de percepción individuales y comunitarias, que necesariamente producirán un efecto en ese momento, un efecto emotivo complejo a través del cual el sujeto en cuestión se ubica y es ubicado.

¹¹E. Benveniste. Problemas de Lingüística General I. (Siglo XXI, México DF, 14 ed., 1988) p. 51.

Por la acción y noción del valor que constituye todo proceso de significación, la relación entre significante y significado no puede ser contingente. Todo significante estético es teleológico en tanto que produce fatalmente un significado; de otro modo, no sería "significante".

En una relación estética, a saber, relación sujeto-objeto de producción de efectos emotivos, el significado es el efecto o producto de la misma. Distinguiremos a los efectos emotivos de efectos técnicos (médicos, industriales, científicos, de tránsito), lingüísticos (semánticos), efectos de Estado, efectos de verdad, etc. Un efecto técnico sería, en la relación médico-paciente, la producción de un hecho en el paciente, como curación de un mal, o su muerte por negligencia o malinterpretación de síntomas. Un efecto técnico de tránsito es la producción de actos a partir de señales codificadas como pararse ante una luz roja. Un efecto técnico industrial es la producción de un artefacto por medio de la combinación y transformación de materia prima de acuerdo a ciertos procesos concebidos y desarrollados en su campo. Un efecto lingüístico es la producción de una referencia en el receptor del mensaje semejante a la del emisor que manda significantes para tal efecto. Un efecto técnico científico es la producción de teorías o leyes para explicar y/o predecir ciertos observables de acuerdo a ciertas reglas. Un efecto técnico de Estado es la producción de determinaciones o condicionantes para la realización de ciertos actos sociales. El efecto estético es, del mismo modo, la

producción de movimientos afectivos en y por determinados sujetos.

SINTAXIS Y CODIGO ESTETICO

Quizás un poco arbitrariamente haremos la distinción entre sintaxis y código para afinar un poco más nuestro análisis. Denominaremos sintaxis al manejo y combinación particular de significantes en función de reglas determinadas. Cada fracción de clase maneja una sintaxis particular, es decir, la utilización de ciertos significantes y no otros, en una red particular de relaciones de significación. El código, por otra parte, se refiere al conjunto de valores particulares entre los cuales un significante adquiere un valor específico. El código estético es por lo tanto axiológico¹². Para ilustrar lo que entendemos por código, proponemos el significante casa, que en tanto lingüístico produce la imagen psíquica de una casa, y en tanto significante estético no es una palabra, sino una casa en particular, tal y como es percibida por un sujeto. Pero la percepción que el sujeto tiene del significante específico de esa casa está determinada por un código jerárquico en relación al cual esa casa adquiere un valor. Mientras la sintaxis es un conjunto de elementos heterogéneos desde los cuales se determina el significado de los significantes puestos en juego, el código es un conjunto de elementos relativamente homogéneos a

¹²Un axiología estética entendida como conjunto de valores sociales de legitimación del gusto y no como valores morales.

partir de los cuales un significante adquiere un valor determinado. Este valor, desde luego, produce un lugar jerárquico en el significado que se genera por el significante en cuestión. La combinación de objetos en una vivienda, los muebles, los adornos, la conformación los espacios, constituyen una sintaxis estética particular. así, un significante es atravesado verticalmente por el código-significante a través del cual produce un valor específico, y horizontalmente por la sintaxis en relación a la cual conforma una significación o sentido. Las diversas sintaxis están constituidas, a su vez, en un código-sintáctico en relación al cual adquieren un valor jerárquico. Para resumir, diremos que en relación al código, el significante se inscribe en un proceso de distinción o valorización, mientras que en relación a la sintaxis se inscribe en un proceso de significación. En el código de casas, una casa en particular adquiere un valor distintivo; en cuanto a la sintaxis, la casa se relaciona con otros significantes que conforman a tal sintaxis (muebles, alfombras, aparatos, plantas). Desde la sintaxis, los objetos se relacionan por cadenas sintagmáticas y desde el código por relaciones paradigmáticas.

Una casa tipo campestre rústico en la ciudad de México conforma una sintaxis desde la arquitectura, el tipo de muebles y adornos, el diseño del jardín, el color, materiales, tipos de ventanas y puertas, texturas etc. que conforman sintagmas. Esta combinación de objetos diversos adquieren un significado desde la sintaxis

particular que les da ese sentido: rústico. Así una mesa vieja y apollillada dentro de un contexto rústico adquiere un significado muy diferente que si estuviese en una vivienda de muy escasos recursos con un mantel de polietileno, unas sillas cromadas y con un florero de cerámica kitch con rosas de plástico. La sintaxis icónica ¹³ de "lo rústico" determinara el tipo de objetos que puedan o no entrar en ese espacio. Asimismo, en conjunto producirán un poder distintivo de quienes habitan ese espacio respecto a otros, pues como ya lo mencionamos, todo significativo a la vez que su combinación sintáctica se ubica en un código que determina las jerarquías entre una sintaxis y otra. Así pues, la sintaxis rústica en la ciudad es axiológicamente inferior a esa misma sintaxis en el campo, puesto que la primera delata una fantasía frustrada: la de estar viviendo en el campo. Al mismo tiempo, tal sintaxis es superior desde el código social a la sintaxis imitación Luis XIV de muebles producidos en serie, pues la primera supera relativamente, o por lo menos de manera menos obvia, la frustración, ya que es más fácil vivir en el campo que en el Palacio de Versalles. La imitación grotesca de un modo de vida completamente ajeno al pequeñoburgués mexicano a través de sus muebles de filo dorado y enormes cortinas de terciopelo en un departamento de techos bajos, resulta axiológicamente inferior al rústico, sobre todo porque esta sintaxis es la más común en almacenes de muebles y la rareza es un elemento que, casi por definición, cotiza un significativo icónico en el código. Denota una "falta de cultura" en las artes de la

¹³Se aclarara más el término en la sección primera del capítulo 3.

decoración, además del patetismo implícito en la imitación de un estereotipo del buen gusto tan de "mal gusto". Por otra parte, la sintaxis rústica es inferior en el código a la de la sintaxis de antigüedades auténticas. Esta última es, por lo menos, urbana, y puede denotar un origen de clase privilegiado en el sentido en que los significantes icónicos que la componen pudieron haber sido heredados de generación en generación, denotando abolengo (aunque hayan sido comprados en una tienda de antigüedades).

Los ordenes sintácticos no son ni absolutos ni cerrados. Admiten una serie de variantes a través de las cuales, por ejemplo, un buen manejo de la sintaxis rústica puede producir más efecto de "buen gusto" que uno torpe de la sintaxis anticuaria. Además, toda sintaxis esta compuesta de multitud de elementos heterogéneos cuyo conjunto es el que produce un efecto y un lugar en el código. Está mejor "codificada" o cotizada una sintaxis de las antigüedades que del estilo rústico puesto que hay mayor tiempo más especializado en la producción de objetos antiguos que en la de los rústicos. Además las antigüedades sólo eran utilizadas por una clase pecuniariamente superior al campesinado. Las antigüedades no sólo han requerido mayor tiempo para su elaboración, sino que absorben la plusvalía axiológica o simbólica de su supervivencia material a través de varias generaciones ¹⁴.

Cabe insistir que aquí nos referimos de manera exclusiva a una

¹⁴Hemos adelantado aquí algunos elementos del análisis económico que propusimos pero no desarrollamos al principio de este capítulo. Este análisis será presentado en los capítulos 4 y 5.

axiología política estética -como teoría de los valores de discriminación social- y no ética. Entendemos pues al axios griego en este caso como el producto de una lucha social por la legitimación jerárquica de unos significantes sobre otros. La axiología es un juego político al interior del código de jerarquías sociales. Un ejemplo de esta lucha es la que se está librando actualmente en la Ciudad de México respecto al posmodernismo. Los posmodernistas organizan coloquios, preparan ponencias, realizan y exhiben obra como estrategias para la cotización de un estilo de diseño que desplaze y supere a otro, como el geometrismo o el funcionalismo. Las vanguardias artísticas han sido esa lucha al interior del aparato legitimador del arte por superar la codificación o el rating de los estilos dominantes.

Toda nueva sintaxis tiene en vista al código que fatalmente la atraviesa, la ubica y la jerarquiza. Pero esa ubicación en el código, aunque no es arbitraria, no por ello es natural, universal o esencial. El código es un producto social, generado a partir de luchas internas entre diferentes fracciones de clase efecto de las cuales se genera un orden legitimado con una movilidad relativa de jerarquías y dominaciones. Esa movilidad es menor de lo que se podría suponer, ya que una sintaxis impuesta como dominante (la pintura naturalista del renacimiento sobre la simbólica medieval) no pierde su valor al situarse otro estilo pictórico en el trono de la legitimidad (como el barroco o el neoclásico). Lo que sucede es

que el código es diacrónico, no fijo e inmutable. Una consagración no siempre sustituye a otra: la sucede. Lo que si ocurre es que puede librarse una lucha entre varias sucesoras posibles entre las cuales sólo una o algunas llegan a destacar de las aspirantes, como en los concursos de Miss Universo, a diferencia de los deportivos en que un record necesariamente supera al anterior.

Actualmente, la sintaxis posmoderna (suponiendo que a estas alturas haya logrado ya conformar una sintaxis como la sucesión de verticales y horizontales a manera de peldaños decorativos, la cita, la sátira, el absurdo etc.) se debate por ser reconocida como La Sintaxis de fines del segundo milenio D.C. No sabemos si tiene suficientes elementos para impedir la perpetuación del reinado de la sintaxis Moderna. Y sólo en este sentido puede hablarse de sustitución, es decir, la sucede a la vez que la sustituye en la perpetuación de su dominio. Pero, como se dice popularmente, lo bailado nadie se lo quita a la sintaxis dominante: sólo lo que pudiera haber por bailar.

De este modo se puede entender a la historia del arte como registro y producción de sintaxis artísticas legitimadas y codificadas a través de la agrupación o combinación particular de ciertos significantes artísticos más o menos aislados en modalidades especificadas. La historia del arte es el documento que testifica

a los vencedores en la lucha por la legitimación de una sintaxis, a la vez que un código que sólo admite las objetivaciones más jerarquizadas de cada sintaxis. Es así como cabe describir a la historia del arte en tanto conjunto de prácticas codificantes y productoras de sintaxis. Al mismo tiempo, esta disciplina obedece a una sintaxis y a un código particulares desde los cuales atribuye o no a un significante dado el significado de artístico.

EL LABERINTO DEL REFERENTE

Cual es el referente en un signo estético? En los zapatos pintados por Van Gogh, el referente serian acaso un par de zapatos viejos en los que pensó el pintor al realizar ese cuadro o su idea de los zapatos? Siguiendo la distinción de Hjelmslev, la sustancia de expresión sería la visibilidad pictórica; la forma de expresión, el color y su conformación en el cuadro; la sustancia del contenido la idea de zapaticidad, y la forma del contenido esos zapatos pintados tal como lo hizo Van Gogh?

Podría decirse que la sinfonia Heróica de Beethoven tiene como referente a Napoleón Bonaparte en persona o a la imagen que Beethoven tenía de él?

El significante Luisa Perez puede no tener referencia para un sujeto que no conoce a alguien con ese nombre, pero puede tener

referente independientemente del sujeto que produce ese significante, puesto que en efecto una persona se llama así.

El significante "paradigma" tiene referencia para un filósofo de la ciencia, pero ¿tiene también referente en el desarrollo de la ciencia o, como concepto, es sólo una referencia?

El significante "gato" tiene su referencia en la idea del gato, pero un gato real ¿es el referente del signo o es efecto del signo? El referente, en tanto concebir a un animal como animal y al animal como gato, ¿no es ya efecto -de acuerdo a la hipótesis de Benjamin Lee Whorf- del lenguaje? La existencia material del gato es algo que no atañe al lenguaje, pero su percepción diferenciada en tanto gato, es decir, en tanto referente, sí. Por lo tanto, el referente -o sea esta percepción diferenciada de un objeto desde el lenguaje- si concierne al lenguaje, puesto que el gato es objeto para el sujeto del lenguaje. De ahí que la diferencia entre entre el referente y la referencia o significado se confunde. Por ello el referente fue expulsado de la lingüística, pues atañe a problemas ontológico-epistemológicos, más que a problemas lingüísticos.

Pero esa expulsión no es posible si pretendemos analizar a los procesos estéticos. Quizás la única distinción que pueda hacerse entre el referente y la referencia sea en cuanto a grados de objetividad, es decir, de intersubjetividad: el referente tiene un grado mayor de intersubjetividad que la referencia. Veamos si es

asi.

Como en las investigaciones realizadas sobre la percepción del color ¹⁵ el gris sólo existe como referente cuando existe un signo lingüístico que lo distinga, cosa que no ocurre en el lituano o en el latín. No tiene referente porque no tiene referencia o significado .Nosotros tenemos al gris perla, el gris oscuro, gris metálico, gris pardo, gris verdoso, gris azulado, gris pálido etc. Un pintor percibe y define colores en términos de su paleta, un niño en términos de sus crayones, la mujer que borda, en términos de los hilos con que puede contar. La percepción del color es una habilidad práctica determinada por ciertas actividades. Para el esquimal, el blanco adquiere tonalidades imperceptibles para quien habita en una región selvática.

Por ello, enfocar al lenguaje desde un punto de vista productivo, activo, más que un hecho ya dado, pudiese ser más fértil. Producir entonces un concepto que distinga una percepción de otra, es ese proceso que denominamos lenguaje. Así, la producción de un signo, como significante-significado, es también la producción de su referente en tanto referente, no en tanto "cosa", término que propone Ullman. No es el evangelio según San Juan o el inicio del Génesis, donde Dios produce el signo "luz" y se produce su referente. Pero tampoco es Adán positivista produciendo signos a

15G. Bonfante. "Semantics, Language", Encyclopedia of Psychology, (P.L. Harriman, N.Y., 1946) pp. 837-870, citado por Stephen Ullmann.

partir de los referentes al dar nombre a los animales. Ante el caos de la experiencia, un objeto se vuelve objeto, en tanto referente, al acuñarse su referencia diferenciada, su concepto o idea en la dualidad del signo.

Visto como proceso, cabría preguntarse por su mecanismo. Es el estímulo el que se vuelve referente al provocar un signo, cuando Adán nombra a los animales o es el signo (significante-significado) que al distinguir un estímulo lo convierte en referente?

Sea cual fuere primero, el huevo o la gallina, no podemos hablar de referente excepto en relación a la referencia, y está en función al significante. Si este proceso se inicia desde el significante, desde el significado o desde el referente, es cuestión que no podemos resolver aquí.

Madame Bovary, en tanto nombre propio, ¿tiene como referencia al personaje construido por Flaubert o al que el lector se imagina al leer la novela? Su referente es una mujer real que pudo haber conocido Flaubert y en la que se inspiró o la que visualizó? Si la referencia de Madame Bovary es el personaje construido por Flaubert, independientemente de la lectura de tal o cual sujeto (si fuese posible esta abstracción, aunque al mencionar a Flaubert lo tomemos como sujeto privilegiado) ¿como diferenciarlo del referente en tanto a la mujer que visualizó el autor?

Ante estos problemas, parece pertinente seguir otro camino.

No puede hablarse del objeto o del referente en sí mismos, independientemente de la relación con el sujeto. El cuadro de los zapatos de Van Gogh es un significante cuyo significado es efecto de aquel en una relación particular sujeto-objeto. Para el sujeto espectador X tal significante produce un significado x que puede ser un complejo emotivo-conceptual particular. El cuadro en sí no tiene ningún significado, puesto que éste es efecto producido desde el significante en una relación sujeto-objeto. El referente del cuadro es el cuadro, y no los zapatos, puesto que es un cuadro-de-zapatos y no unos zapatos en un cuadro.

El cuadro, una sinfonía, la maceta de geranios, el baúl labrado, el sweater bordado, son significantes en función de una relación particular sujeto-objeto. Estos a su vez producen, en tal relación en un tiempo y lugar determinado, un efecto de significado emotivo-conceptual. Los geranios al sujeto M le producen efectos de significado como: ah, una maceta de geranios, me recuerda el balcón de mi casa cuando niño, hay que regarlos, ese color buscaba para mi corbata, qué bonito, odio los geranios, es la flor más corriente, etc.

Pero entonces, la maceta es el significante o es el referente? Estoy viendo una maceta de geranios. El significante lingüístico es "maceta de geranios", el significado esa imagen que tengo de la flor roja, muy roja. Para Jeff, que ve la misma maceta, es "a pot of geraniums", y su significado son esas hojas redondas y

marchitas. El referente para ambos es esa maceta, la tercera de la izquierda. Pero Jeff pudo contar la tercera de la derecha. Entonces, suponiendo que el referente es común (cualquier maceta de geranios) el significante no es común, y tampoco el significado si consideramos que éste es un complejo en el que se incluye no sólo el efecto conceptual sino el emotivo. A nivel mentalista o psicológico, no puede haber dos significados iguales, pues el significante "casa" produce imágenes diversas en el sujeto según sus fantasías, recuerdos etc. Pero quien dice "casa" y quien oye "casa" conociendo el mismo idioma tendrán algo en común a nivel de significado desde ese significante. Eso en común es una convención: la del signo.

La palabra padre produce efectos de significado diversos en cada persona. A nivel lógico, hay una convención para entender lo mismo. Por eso la lingüística se ocupa de las convenciones; de "la langue" de Saussurre como un hecho objetivo independientemente del sujeto. Pero resulta una contradicción basar el significado o referencia en "pensamiento" o "idea". Podemos decir que los significantes son convencionales totalmente, mientras que los significados sólo lo son en parte: la parte lógica. De ahí la expulsión, no sólo del referente o cosa, sino de la referencia o significado, y los problemas de estructuración que ha tenido la lingüística. Como dijimos antes, en la estetología tales expulsiones no son posibles, a riesgo de quedarnos en un formalismo totalmente vacío e

insignificante.

Hay que buscar una manera de enfrentar el problema del referente. Vamos a decir entonces que la maceta de geranios o el cuadro de Las Meninas de Velázquez son significantes en un contexto dado y una relación determinada. Un sujeto observa "Las Meninas". Si ese sujeto es Foucault, intrigado por el orden de la representación y la episteme clásica de Las Palabras y las Cosas, producirá un efecto de significado del cuadro muy diferente del producido por el sujeto Picasso, intrigado por problemas de composición pictórica. Ambos sujetos nos comunican -en un texto, en una serie de cuadros- el significado que ellos producen desde el significante "Las Meninas". Otro cuento ya es el del lector del libro o el espectador de la obra de Picasso, pues es otro sujeto y otros objetos. Podemos decir que "Las Meninas" no es un significante en sí, sino en cuanto su papel activo y productor de significado. Es significante porque produce significado en una relación sujeto-objeto dada. El significado estético es un efecto complejo conceptual y emotivo. El significado es la referencia, en términos de Ogden y Richards. Ahora bien, el referente de "Las Meninas" es un cuadro que pintó Velázquez y que está colgado en el Museo del Prado.

El referente de "la tercera de la izquierda maceta de geranios" es esa maceta. El de "maceta de geranios" es cualquiera. Como significante, tal maceta significa para tal sujeto tal complejo de significados. Puede decirse entonces que el objeto está en el espacio del referente, y el sujeto en el del signo en tanto

significante-significado. Por ello, no hay signo sin sujeto. Y todo sujeto lo es tal en función del objeto. De ahí se desprendería que no puede haber signo estético sin referente, hecho que negarían muchos lingüistas. Lo que sucede es que en estetología, el referente puede ser la referencia, en la medida en que la cultura produce la realidad.

Para el ateo, el significante "Dios" produce un significado que es convencional. Puede negar que tal significante tenga un referente; ahí su polémica con el creyente, pero no que tenga referencia. La prueba ontológica de San Anselmo de la existencia de Dios supone que el referente produce la referencia, como los animales sus nombres para Adán. Para Feuerbach, la referencia produce el referente, no como existencia material de Dios sino como existencia social del significado de la palabra Dios. La referencia se vuelve referente a través de la intersubjetividad.

La burocracia vista por Kafka en "El Proceso" puede tener como referente para Kafka a la burocracia checa de su tiempo. Como referencia, la idea que Kafka tenía de ella. A través de "El Proceso", Kafka intersubjetiva en la objetivación de la obra su referencia y la vuelve referencia para el lector individual y referente para la cultura.

La escena que Velázquez tenía enfrente cuando pintó "Las Meninas" pudo ser el referente del significante-cuadro. Pero esa escena pudo

no existir más que en su imaginación, donde Velázquez construye una referencia (?o un significante?) en su fantasía. En el proceso de pintar el cuadro, el cuadro mismo es el referente del significante "Las Meninas" como cuadro. Pero las meninas son el referente de un cuadro en que van a ser representadas. Cuál es pues el referente: las meninas o el cuadro? Ambos. Las meninas son referente de su referencia de ellas. El cuadro es referente de la referencia del cuadro. Las meninas, entonces, no son el referente del cuadro "Las Meninas" como Napoleón Bonaparte no es el referente de la Heróica de Beethoven, ni los zapatos el referente del cuadro de Van Gogh, o la burocracia checa el referente de "El Proceso" de Kafka. El referente de "Las Meninas" es el cuadro, el de la "Heróica" es la sinfonia y el de "El Proceso" es el discurso literario elaborado por Kafka.

De si hemos logrado sortear el laberinto o si seguimos en él , no tenemos ninguna seguridad; sólo sabemos que intentamos recorrerlo. Quizás el lector pudiese tener mayor lucidez respecto a nuestra ubicación real.

CAPITULO 3

LA ESTETICA COMO ESTRATEGIA

La estética vista desde la sociolingüística, la antropología y la economía -más que desde la filosofía como ha sido ubicada tradicionalmente- presenta nuevos e interesantes problemas dignos de mayor análisis. Considerada como lenguaje, la estética se produce desde actos particulares del habla en su concreción y actualidad tal como es enfrentada por la sociolingüística, puesto que incluye al contexto desde el cual es inteligible la producción de significados ¹. Postulamos por tanto al habla estética como una relación social estratégica cuyo movimiento, dual en su conformación, es la puesta en perceptibilidad de una energía para la producción de una resultante afectiva en la constitución de sujetos.

La puesta en perceptibilidad para la subjetivación emotiva o estrategia estética tiene varias condiciones: por una parte, implica una energía que es conformada en significantes. Pero tales significantes son teleológicos, es decir, tienen un fin, la producción de un efecto de significado en función a un contexto de significación establecido por relaciones sintagmáticas. En tanto

¹(a diferencia del enfoque morfológico de la semiótica en su nivel de abstracción y búsqueda de unidades mínimas y modelos operatorios universales)

significantes, tienen un valor establecido por un código. La perceptibilidad se produce por la objetivación en una relación sujeto-objeto. Recapitulando, la estrategia estética es la conformación de energía para su percepción; es una objetivación que requiere sujeto y objeto, aún cuando estas funciones sean las de un solo individuo.

El acto de pintar es una conformación energética, una inscripción como la denomina Lyotard, para la perceptibilización de la energía en un gesto. Actos artísticos como una puesta en escena implican una energética del trabajo actoral, del dramaturgo, escenógrafo, director, tramoyistas...conformada en significantes que perceptibilizan tal energía y producen efectos emotivos por cada testigo, sean los productores de la obra o los espectadores. El nivel energético de la estrategia es un fenómeno complejo que explicitaremos con más detalle posteriormente.

Toda producción estética se maneja a dos niveles: el energético como materia prima y el lingüístico como conformación y objetivación; éste es un orden formal hacia la perceptibilidad y producción de efectos sensibles por la subjetivación. Estos dos niveles pueden ser analizados por separado, entendiendo por el nivel energético al juego, intercambio, potencial, apropiación, direccionalidad, gasto y consumo de las energías implicadas. El nivel de conformación y objetivación es aquél a través del cual esa energía adquiere un valor y sentido en el proceso de

significación. Es el nivel de visibilidad de energía por medio del cual ésta se vuelve perceptible y produce efectos de sentido en y por el sujeto en su constitución como tal. Por ello, para el análisis de la estrategia estética, será necesario trenzar dos análisis simultáneos: un análisis económico en función a la energía que es conformada y un análisis lingüístico que distinga los modos de conformación de esa energía para producir sus efectos de sentido. Al enfoque económico lo entenderemos como nivel energético de la estrategia y al enfoque formal o lingüístico como nivel de visibilidad; este último como un tributo a Foucault con quien la deuda de esta investigación es muy grande.

Ambos niveles conforman el acto o habla estética, que denominamos estrategia en tanto tienen un fin determinado: la producción de un efecto (aunque éste no sea consciente). Mientras los efectos son diversos, la estrategia estética es única: formalización de energía. La variedad de efectos depende de las tácticas y significantes que las conforman. Así, un payaso despliega su estrategia para producir efectos de comicidad a través de tácticas dramáticas como movimientos torpes, caídas, golpes, gestos grotescos; tácticas icónicas con significantes como un vestuario vistoso, absurdo, de colores vivos y combinaciones raras, zapatos largos, cara pintada; tácticas retóricas como chistes y descripción de situaciones chuscas. El aspirante a un empleo despliega la retórica deseable por la ideología de la empresa, la dramática de amabilidad, seguridad en sí mismo, orden y diligencia, puntualidad y subordi-

nación, y la icónica del vestuario prescrito para su rol y jerarquía. Estas presentaciones o puestas en escena son de interés para la estetología como conformaciones significantes en la producción de efectos sensibles.

Las tácticas y sus significantes están seleccionados y ordenados por el efecto que la estrategia pretende producir cuando es calculada, pero hay efectos no intencionales determinados por los significantes. La intencionalidad no es de mayor pertinencia para nuestro análisis. Nos interesa la relación significante-significado, tácticas y sus efectos, sean intencionales o no ². Se propone entonces que la estética vista como estrategia a nivel de la visibilidad esta compuesta por tácticas: dramática de la gestualidad, icónica de la utilería, vestuario y escenografía, y retórica de los parlamentos en toda puesta en objetivación.

LAS TACTICAS

²Es cierto que para Foucault en la Historia de la Sexualidad las relaciones de poder son "intencionales y no subjetivas"; aquí plantearíamos más bien que pueden ser subjetivas y no intencionales. Pero lo que Foucault entiende por intencionalidad hemos preferido denominarlo la teleología fatal del significante. Esto para evitar la imagen de un sujeto que sabe siempre lo que quiere y lo que hace. Foucault entiende la intencionalidad como cálculo: "no hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos", pero los efectos de poder y de sentido del arte, por ejemplo, no son necesariamente, ni siempre, intencionales.

Táctica Dramática

La palabra "dramática" viene de acción, actuar: "...y por este motivo se llama a tales obras dramas, porque en ellas se imita a hombres en acción...además los dorios dan al obrar el nombre de dran" ³. La táctica dramática, como lo mencionamos a grandes rasgos se refiere al acto, a la forma, al manejo del cuerpo y el rostro, la voz, el comportamiento, la actitud. Es el gesto, la inscripción del cuerpo, su movimiento. La llamada pintura gestual tiene la marca del acto, del movimiento del cuerpo al realizarla. En este sentido es táctica dramática. Tan es así que Hartung realizó un espectáculo público del acto de pintar. Contaba más el acto que el objeto (aunque un Hartung en el mercado del arte sea un significante icónico). Lo mismo puede decirse del action painting de Pollock y Kline, aunque después hayan sido considerados sólo como objetos por el mercado del arte. La pasión por el original de un cuadro, aunque la falsificación sea indiscernible de aquél, además del nivel de economía energética que trataremos en otra sección, implica a la táctica dramática, al gesto del pintor al trazar tal o cual pincelada; se pretende plusvaluar lo icónico por la dramática en el original. El teatro, como es obvio, está conformado por tácticas dramáticas, aunque no solamente (incluye retóricas del argumento y diálogos, e icónicas del vestuario, escenografía y utilería). El Dada es un arte que despliega la

³Aristóteles. Poética. (Editores Mexicanos Unidos, México, 1989) p. 134.

táctica dramática con mayor prioridad que la icónica, pues lo que cuenta es el acto de iconoclasia a los fetiches artísticos.

Pero hay que distinguir entre la táctica dramática como tema de un cuadro y como estrategia, como re-presentación y como presentación: el Guernica de Picasso, cualquier pintura figurativa donde aparecen imágenes humanas, re-presentan la táctica dramática en sus personajes. Pero el acto de pintar el Guernica es una táctica dramática de Picasso mismo, es una presentación dramática y no una re-presentación de lo dramático. Toda pintura es táctica dramática como presentación en cuanto al gesto o acto de pintar, como expresión del cuerpo o inscripción energética ⁴.

Nuestros actos cotidianos están entreverados de tácticas dramáticas. Para un análisis más minucioso de la táctica dramática, pueden ser útiles las categorías propuestas por Trager, por Birdwhistell y por Hall ⁵. Trager ⁶ propone marco vocal MV, cualidades de la voz CV, vocalizaciones Vz y caracterizadores vocales CrV como el grito, el sollozo, el bostezo, la risa etc.

⁴ como lo entiende Lyotard en "La Pintura Como Dispositivo Libidinal" en Dispositivos Pulsionales. (Fundamentos, Madrid, 1981).

⁵ Ray L. Birdwhistell. Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. (Washington D.C., Department of State, Foreign Service Institute, 1952); Edward T. Hall y George L. Trager. The Analysis of Culture. (Washington D.C., American Council of Learned Societies, 1953); George L. Trager y Edward T. Hall. "Culture and Communication: A Model and an Analysis". Exploration, vol. 3, 1954. pp. 157-249.

⁶ George L. Trager. "Paralanguage; A First Approximation". Studies on Linguistics, vol. 13, pp. 1-13.

para analizar la altura, tono, extensión y cualidades de la voz al hablar. Aunque es tentador considerar estas categorías como propias de la táctica retórica, aquí las ubicamos como dramáticas por referirse al gesto y expresión del cuerpo, al acto de hablar, y no al discurso verbal en sí. El tono de voz y el gesto al realizar un discurso pueden producir resultantes afectivas en total contradicción con el contenido del discurso mismo (el "sí, mi amor" en tono odioso). Por ello constituyen una táctica independiente a la retórica.

Para la táctica dramática interesa entonces esa puesta en interacción de las categorías mencionadas para producir una impresión en el receptor. Es una expresión global para producir un efecto de subjetivación. Hablamos de estética en cuanto a que el modo de manejar la voz, como el rostro o las manos, es una puesta dramática que produce efectos emotivos en el receptor (así sea el propio emisor) desde un conjunto de formas en cuyo contexto producen sentido. La risa no significa lo mismo en un entierro que en un teatro de comedia, en un ataque de histeria o tras una discusión acalorada. Por tanto, en cuanto movimiento estratégico, nuestro interés está en esa conformación de significantes en un contexto dado y no aislados como los categoriza Trager, del mismo modo que en un análisis estratégico de una obra pictórica no interesa el rojo, el bastidor o el ojo de una figura de manera aislada.

Táctica Retórica

Entendemos aquí por táctica retórica a la forma del discurso en tanto conformación de significantes para la producción de efectos de subjetivación emotiva. No entendemos a la retórica como el arte de la palabra fingida, como lo hace Jacques Durand y como se entiende en el uso común, puesto que implicaría una discusión sobre la ficción y la realidad que no pretendemos abordar aquí. Un discurso en lo funerales de un ser querido es retórica, sin ser "palabra fingida". Las palabras son reales y verdaderas, pues han sido producidas; quizás sean los sentimientos implicados en tales palabras los fingidos, pero ello sólo sobre la base de un presupuesto expresivo del lenguaje, presupuesto que no manejamos aquí. El lenguaje no sólo expresa sentimientos del sujeto, los produce. Desde luego que el lenguaje produce efectos de significado no emotivos, pero la neutralidad emotiva de un enunciado como $5+7=12$ si es emotiva aunque en grado cero desde el punto de vista de la estetología. Además del lenguaje del cuerpo propio de la táctica dramática, está el lenguaje del pensamiento discursivo. Desde la estetología, el pensar nos interesa no como proceso de producción de efectos de verdad o de conocimiento, sino de efectos emotivos. El pensamiento verbalizado en el discurso puede tener conformaciones diversas, como lo plantean las reglas de la retórica desde la Inventio (en qué vamos a pensar, de qué vamos a hablar) la Dispositio, (cómo lo vamos a organizar), la Elocutio

(de qué modo lo vamos a comunicar, aunque intervengan aquí elementos de la táctica dramática), y la Actio (cómo vamos a actuar el discurso, aspecto neto de la táctica dramática). Esta "máquina retórica" ⁷ está montada para la producción de efectos emotivos a través del discurso. Se supone que hay muchos modos de transmitir un paquete de información, o que existe cierta sinonimia a nivel de enunciados. Pero la estetología lo negaría puesto que el significado, como efecto del significante, está determinado por éste y por sus relaciones. En la estrategia estética, el orden de los factores sí altera el producto. Al accionar un significante y no otro se produce un cierto significado y no otro. Por lo tanto, la relación de arbitrariedad entre significante y significado postulada por Saussure en la lingüística no opera en la estética: el significante determina al significado.

La táctica retórica se refiere por tanto a la forma en que se ejerce el discurso, qué manejo hay de la formación lingüística, qué tipo de lenguaje se ejerce, qué actitud se implica por la producción del discurso a través de su producción misma (puesto que en la táctica dramática hay también una actitud respecto al discurso pero no es desde el interior del mismo). En síntesis, la táctica retórica se refiere a la forma, juegos, estilos, lenguajes que al interior del discurso pone en práctica un sujeto.

⁷Roland Barthes. Investigaciones Retóricas I. La Antigua Retórica Ayudamemoria. (Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1974) pp. 42-43.

La táctica retórica está en la literatura y en la música, en los parlamentos del teatro y en la vida cotidiana. La música es un discurso elaborado por sonidos cuya diferencia con el lenguaje es que no producen referencias o imágenes mentales tan especificadas por la convención. Pero existe convención igual, se requiere un entrenamiento, y se trata también de un discurso.

La táctica retórica implica al entinema , que es un espectáculo discursivo que procura producir efectos de persuasión y no de demostración; este último, regulado como un juego, pertenece al orden de la lógica. La persuasión, por otra parte, es del orden de las emociones; compete por tanto a la estetología. La práctica del entinema implica formas y contenidos. Los contenidos se encuentran en ciertos lugares de la oratoria que Aristóteles ubica en una Tópica en tanto metodo, red y reserva. Barthes menciona 4 tópicos: la tópica oratoria que comprende tres tópicos, del razonamiento, de las costumbres y de las pasiones; la tópica de lo risible, la tópica teológica, y la tópica sensible o tópica de la imaginación, que procede por categorías como lo cavernoso, lo torrentoso, lo chispeante, lo durmiente de Bachelard ⁸.

Las tácticas retóricas pueden ejemplificarse en el Himno Nacional de México. Se trata de un entinema pues persuade a quien lo escucha a situarse como mexicano y a identificarse con La Patria. Las tópicos a las que recurre son la oratoria propiamente dicha de la

⁸Bachelard citado por Barthes. op. cit. p. 49-60.

tópica de las costumbres "Mexicanos al grito de guerra, el acero aprestad y el bridón..." o ethe como abnegación a la Patria y la tónica de las pasiones o pathe como colera y pasión patriótica "mas si osare un extraño enemigo profanar con sus plantas tu suelo". La tónica teológica "...que en el cielo tu eterno destino por el dedo de Dios se escribió..." y "piensa Oh Patria querida que el cielo un soldado en cada hijo te dió..."; la tónica de la imaginación o tónica sensible "y retiemble en sus centros la tierra al sonoro rugir del cañon", (lo torrencioso de Bachelard).

La música del Himno es así mismo una táctica retórica. Ilustra al texto; su ritmo, sus ascensos y descensos de tono y de volumen son retóricos, como los de una marcha o una canción de amor.

La táctica retórica contemporánea más difundida y sofisticada es la ejercida por la publicidad en los medios de difusión masiva, particularmente la televisión.⁹

La táctica retórica puede hallarse en la pintura como la forma de presentar el tema en cuanto narración persuasiva; es el discurso implícito en un cuadro (aunque el cuadro, como cosa, sea un elemento icónico). La expresión facial y corporal de las figuras alrededor del Cristo en "Duelo Ante Cristo Muerto" de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua es una re-presentación dramática; pero su puesta en la escena del cuadro para producir un efecto visual de

⁹Jacques Durand hizo un inventario interesante de las imágenes de la publicidad en "Retórica e Imagen Publicitaria"

atención centrado en la imagen del Cristo, un efecto emotivo de piedad y un sentimiento religioso es una re-presentación retórica del discurso religioso cristiano en la pintura. Así vemos que el tomar a una pintura como ejemplo no la define automáticamente como elemento icónico por el sólo hecho de ser un cuadro. Tácticamente podrá determinarse sólo en función a la relación específica desde la que se enfoca.

La persuasión es un mecanismo común a cualquier táctica, y no exclusiva de la retórica. Podría decirse que el movimiento corporal como la escena del cigarro analizada por Birdwhistell ¹⁰ tiene una sintaxis gestual además de la verbal en la plática realizada por ambos sujetos en la escena. Una pieza de danza que expresa una relación o situación, por ejemplo el macho que baila para seducir a su hembra y persuadirla de su hombría sería una táctica dramática con su sintaxis propia o una retórica gestual, un discurso a través del cuerpo. Para definir entonces a lo específicamente retórico diríamos que en efecto hay retórica verbal o escrita, retórica gestual, retórica musical y cinematográfica, retórica dancística y pictórica cuando consiste en "actos de estructuración progresiva"¹¹ con cinco operaciones principales: inventio, dispositio, elocutio, actio y memoria (la última sería,

¹⁰Ray L. Birdwhistell. "A Kinesic-Linguistic Exercise: The Cigarette Scene". en John J. Gumperz y Dell Hymes (eds.). Directions in Sociolinguistics. (Holt, Rinehart and Winston, USA, 1972) pp. 381-404.

¹¹Barthes. op. cit. p. 42.

me parece, el conocimiento del lenguaje, su sintaxis y vocabulario, además de la permanencia en la memoria de enunciados previos que dan sentido a los sucesivos en la diacronía del discurso). Por ello, la danza, la música, la cinematografía, el teatro, la pintura, la publicidad en tanto discursos armados con estas operaciones pueden ser consideradas como tácticas retóricas. El cuadro del Giotto es retórica visual pues opera la inventio (qué decir) la dispositio (cómo colocar las imágenes), la elocutio (la gestualidad de las figuras), la actio (ejecución de la escena en el cuadro) y la memoria o referencia temática del Nuevo Testamento y pictórica de la sintaxis de representación.

Debemos distinguir, por tanto, a la retórica gestual de la dramática gestual. En el primer caso se trata de un discurso; en el segundo de una actitud. Hay que señalar que el intento por distinguir unas tácticas de otras es un esfuerzo de teorización sobre objetos que no se presentan en realidad en el estado puro que la teoría parecería expresar. En cuanto a las tácticas, hablamos de elementos dominantes más que en su estado puro al distinguir unas de otras.

Toda táctica tiene a la vez una sintaxis propia, un orden a través del cual sus elementos adquieren sentido. Es asimismo atravesada por el código desde el que se establecen valores. El discurso de Antonio en el Julio César de Shakespeare al morir el César es una táctica retórica para producir efectos emotivos en el público en

contra de Bruto y persuadirlo respecto a su culpabilidad de la muerte de Julio César. El movimiento de las facciones de una dama que pretende seducir a un hombre es táctica dramática; procura producir efectos de encantamiento a través de una sintaxis gestual.

Táctica Icónica

La táctica icónica se refiere a la relación con los objetos como cosas y como signos, objetos físicos visibles y tangibles que un sujeto dado utiliza como vestuario, escenografía y utilería para producir un efecto sensible. Es el estilo, combinación, clase, modo de producción, de apropiación y consumo de los objetos en términos de significantes productores de subjetivación y efectos emotivos¹².

Los objetos, en tanto significantes, constituyen lenguajes. Su utilización produce efectos de sentido; esto es bien sabido no sólo por los autores mencionados sino por cualquier habitante de una metrópoli urbana que se debate entre una marca y otra. Los objetos culturales de sociedades no urbanas existen también como signos o símbolos que representan fuerzas, actitudes, eventos.

¹²Análisis de objetos que pueden ser considerados desde esta perspectiva como conformadores de la táctica icónica, están en Jean Baudrillard, El Sistema de los Objetos, y en investigaciones de Vance Packard. Abraham Moles, Thorstein Veblen, Eberhard Wahl, Violette Morin, Henri van Lier, Pierre Boudon y Pierre Bourdieu.

La pintura del Giotto que mencionamos, es táctica icónica en el contexto de la Capilla Scrovegni en tanto escenografía o utilería que "viste" a tal espacio. Es táctica retórica en cuanto a su discurso sobre la muerte de Cristo en particular, sobre el evangelio en general y sobre el acto mismo de pintar, el discurso pictórico propiamente dicho; y es táctica dramática como re-presentación en cuanto a la gestualidad de las figuras y presentación en el gesto del Giotto mismo al dedicarse al tema de ese modo, con esa actitud.

La decoración de un espacio doméstico, un banco, casa, oficina, iglesia, parque etc. constituye una táctica icónica en tanto técnica para producir ciertos efectos de sentido por el estilo de los objetos utilizados. La inventio está en que objetos escoger (muebles, colores, texturas, plantas...) dispositio (cómo se van a colocar), elocutio (el adorno, la syntaxis, el juego de los objetos), actio (la puesta en el espacio del discurso icónico) y la memoria como contexto sintáctico, código, habitus, gusto; todo ello constituiría una retórica de los objetos, que es lo que definimos como táctica icónica. La organización de los objetos en su contexto implica una syntaxis icónica que a su vez denota una retórica, un discurso sobre la modernidad, la eficiencia y el progreso en la decoración de un banco. Pero lo propiamente icónico como táctica se refiere a los objetos como energía congelada. La pintura de Giotto es una puesta a la perceptibilidad de una energía presente en su forma, pero ausente en su flujo: energía congelada como las mercancías en Marx.

La arquitectura es un significante icónico en tanto objeto hecho, energía fijada. Hay asimismo una retórica de materiales y formas arquitectónicas si un edificio es visto como discurso sobre la eficiencia, la pureza o audacia de la forma, la fuerza de sus volúmenes, su funcionalidad. En tanto significante dramático, el edificio produce una referencia gestual que puede ser de dureza, de limpieza, de sensualidad, de sobriedad.

Así pues, no son los objetos en sí los que constituirían o definirían tal o cual táctica, sino que es el sujeto el que, desde un contexto dado, percibiría al objeto como conformador de tal o cual táctica. En suma, la definición de los significantes tácticos es una cuestión relacional y no sustancial. Así, la disposición y flujo de significantes en una máquina discursiva de persuasión los define como retóricos. Los significantes en explosión, implosión o goteo en la energía del gesto los constituye como dramáticos. Y significantes cristalizados en objetos serán icónicos. Lo icónico, retórico o dramático al ser persuasivos en la producción de un efecto, son tácticos. Se diferencian sólo en los elementos y significantes de los que se valen para la producción de tales efectos.

La distinción energética la proponemos a nivel tentativo. No sabemos si es posible distinguir con mayor claridad esos supuestos

estados de energía. Lo que sí queda claro es que los objetos persuaden porque son parte de una táctica, y su orden obedece a una sintaxis que a su vez puede manipular hacia la producción de efectos de sentido.

LAS MODALIDADES TACTICAS

Podríamos afinar nuestro análisis de las tácticas aplicando categorías que los lingüistas han hallado en la comunicación extralingüística. Las llamaremos modalidades de las tácticas entendiendo por ellas a la proxémica, la quinésica y la prosódica

13.

Proxémica

La proxémica es un campo de estudio muy reciente, desarrollado

13 Tomamos esta terminología de Pierre Guiraud, aunque no el sentido estricto que este autor les atribuye. Guiraud entiende a la prosódica, kinésica y proxémica como códigos auxiliares del lenguaje desde una perspectiva evidentemente semiológica en Semiología (Siglo XXI, Mexico, 16 ed. 1989) pp. 65-67. Pensamos que enunciados proxémicos, quinésicos o prosódicos pueden estar en total contradicción con el lenguaje verbal; por ejemplo, la fórmula de cortesía "ésta es su casa" parece indicar una proxémica corta, pero el mismo formulismo de usarla implica la distancia social respecto a quien es un conocido, no un amigo. Estas modalidades no son, pues, paralelas al lenguaje como en Guiraud, sino que son parte del lenguaje.

particularmente en Estados Unidos de Norteamérica. E.T. Hall analiza las diferencias en proxémica entre los norteamericanos y los latinoamericanos, árabes, alemanes ¹⁴. Guiraud la define, en tanto código, como aquél que "utiliza el espacio entre el emisor y el receptor. La distancia que mantenemos entre nosotros y nuestro interlocutor, el lugar que ocupamos en un cortejo o alrededor de una mesa, etc. son otros tantos signos de nuestro status social y constituyen un código elaborado que varía según las culturas" ¹⁵.

Esta distancia no es sólo espacial sino temporal: distancia entre una frase y otra, tiempo que tardamos en recibir o responder al otro y la forma con la que nos dirigimos a él. En el saludo de los Wolof ¹⁶, puede hallarse implícitamente una proxémica en el tempo (más o menos rápido, más o menos verboso) utilizado por quien pretende producir un significado de poder o de status en este caso, además de el gesto de quien se aproxima al otro y lo saluda primero. Tomar la iniciativa del saludo entre los Wolof implica situarse en una jerarquía inferior respecto al interpelado; pero éste puede, a su vez, autodevaluarse usando un tempo rápido y verbosidad para hablar, revirtiendo las preguntas de modo que sea

¹⁴Edward. T. Hall. El Lenguaje Silencioso. (Alianza, Madrid, 1989).

¹⁵Guiraud. Op. Cit. p. 67. Cita al respecto a "Pratiques et langages gestuels" en Languages, no. 10, junio, 1968 (Didier-Larouse).

¹⁶"Strategies of Status Manipulation in the Wolof Greeting", de Judith T. Irvine en R. Bauman y J. Sherzer, eds. Explorations in the Ethnography of Speaking. (Cambridge University Press, N.Y., 1974) pp. 167-191.

el finalmente quien inicie el ritual. También puede usar un tono alto y volumen fuerte para lograr el efecto de status inferior. Entendemos a estas relaciones como proxémicas porque involucran significantes que producen efectos de mayor o menor distancia entre los sujetos de la interacción ¹⁷. Las categorías básicas de la proxémica serían corto-largo en tiempo y en espacio.

Proxémica Icónica

Estas modalidades pueden hallarse, como lo hemos dicho, en cada una de las tácticas de la estrategia de visibilidad. La proxémica icónica sería el espacio entre los objetos (austeridad o barroquismo en un decorado), la distancia estilística respecto a otros estilos de objetos (el estilo excéntrico respecto al común), la distancia en tiempo de los objetos respecto al presente (antigüedades como distancia temporal indicadora de la antigüedad en alcurnia) y su relación espacial respecto al usuario (el modo en que un objeto acoge o rechaza el acercamiento: un jarrón Ming invita a ser visto, pero no tocado). El lenguaje de los asientos es

¹⁷En el caso de los lectores de palmas, la proxémica utilizada por el adivinador "M" es la distancia en el tiempo desde la llamada del cliente hasta la fecha de la cita. Esta también en la mediación de una secretaria entre el cliente y el adivinador; en el espacio diferenciado en que se recibe al cliente cuando llega y aquél donde se lo atiende; en la distancia establecida por el escritorio del adivinador y su cliente y, por último, en el mecanismo indirecto de analizar las manos, tocándolas al mínimo sólo para sacar las huellas. Véase el contraste proxémico entre los adivinadores M y Y del estudio mencionado .Edna Aphek e Yishai Tobin. "On Image Building and Establishing Credibility in the Language of Fortune Telling", Eastern Anthropologist, vol 36, 4, O/D 1983, pp. 287-308.

proxémica icónica, pues implica las distancias y modos de relación espacial entre los ocupantes. ¹⁸

Proxémica Retórica

La proxémica retórica es la distancia establecida por el lenguaje entre el emisor y el receptor. El uso de una jerga especializada es una modalidad proxémica en cuanto a que establece distancia respecto al lego y la acorta entre colegas. Hablar en términos yo-ustedes en vez de nosotros es proxémica. La cita como lugar común en un grupo selecto, pero excluyente de las mayorías es proxémica. El uso en español de modalidades tú o usted, del alemán du o sie, el francés tu y vous, y el ruso ty o vy es proxémica retórica ¹⁹.

Proxémica Dramática

La proxémica dramática es la distancia corporal que va desde el mirar o no al otro, situarse espacialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no y de qué modo, sonreír o ser indiferente, el volumen de voz que se utiliza y que determina la distancia que debe tomar

¹⁸ Saurillard. El Sistema de los Objetos. (Siglo XXI. México, 6 ed. 1981). pp. 47-49.

¹⁹ Ver al respecto el artículo de Susan Ervin Tripp, "On Sociolinguistic Rules: Alteration and Co-occurrence" en J. Gumperz y D. Hymes, eds. Directions in Sociolinguistics. (Holt, Rinehart and Winston, USA, 1972) pp. 218-233. También Roger Brown y Albert Gilman. "The Pronouns of Power and Solidarity" (pp. 252-275) y Clifford Geertz. "Linguistic Etiquette" (pp. 282-295) en Joshua Fishman, comp. Readings in the Sociology of Language. (Mouton, Holanda, 1970).

al respecto el interlocutor. El ritmo al hablar es proxémica: la rapidez implica cercanía, la lentitud, distancia. Asimismo, es proxémica dramática el gesto de invitar o no a alguien, hacerlo para un café o para un almuerzo, o para una copa, en casa o en un restaurante, una comida formal o informal etc.

Quinésica

La segunda modalidad de las tácticas es la quinésica y se refiere a los giros, la dinámica y puesta en movimiento de los elementos de cada táctica. Lo que Guiraud entiende por kinésica son gestos y mímicas, es decir, lo que aquí entendemos a grandes rasgos por táctica dramática (de la que la quinésica sería sólo una parte, aquélla que se refiere a la dinámica o estaticidad implícita en un acto y no al acto en sí) ²⁰. Cabe distinguir entre el ritmo de los movimientos verbales o corporales para establecer distancias, propio de la proxémica, y el ritmo como valor propio cuyo efecto de significado se refiere al flujo de los acontecimientos. Este último es la quinésica. Asimismo, hay un ritmo de carácter prosódico, por ejemplo en la producción de significados de depresión o cansancio. Lo que distinguiría a la quinésica es la producción de significados de estaticidad o dinámica, en una quinésica relativamente abierta o cerrada.

²⁰ También Ray Birdwhistell entendió por quinésica a lo que aquí proponemos como la táctica dramática en Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. (Foreign Service Institute, Dpt. of State, Washington, 1952).

Quinésica Retórica

La quinésica en la táctica retórica es el modo de organización de los sintagmas en un discurso, que puede ser estático (rigurosamente lógico, como el discurso kantiano) o dinámico (más libre, evocativo, como el discurso nietzscheano). Son los giros, los juegos, el movimiento interno del discurso. Mientras la poesía requiere un quinésica retórica muy abierta, la de la novela es relativamente más cerrada. Los estilos clasicistas en la pintura como el geometrismo, el neoclásico o el neoplasticismo mantienen una quinésica menos dinámica que la de los románticistas como el expresionismo o el manierismo. La quinésica del happening es más abierta que la del performance, la quinésica del impresionismo es más dinámica que la del academicismo de su época; las obras de Van Gogh presentan un quinésica más abierta que las de Cezanne quien buscaba fundamentos y estructuras a través de su pintura.

Quinésica Icónica

La quinésica icónica produce referencias de estabilidad o dinamismo a través de la sintaxis de los objetos. La solidez de un mueble pesado y amplio es la modalidad quinésica; indica estabilidad, confiabilidad. Hay quinésica lánguida y femenina en los objetos art nouveau; activa, eficaz y precisa en muebles tipo Bauhaus. Las salas típicas clase media de sofá, sillón y loveseat producen un significado de dinamismo mínimo, pues no pueden ser sustituidos ni cambiados de lugar sin producir una revolución en el hogar. él ama

de casa siente así estabilidad, e intenta significarla. Quien en vez del juego de sala reúne sillas de estilos diversos, o almohadones, establece una quinésica icónica abierta, dinámica, móvil, donde todo puede ser cambiado y sustituido sin problema.

Quinésica Dramática

La quinésica dramática es el dinamismo o estatismo de actos y gestos. El niño hiperquinético es aquel cuya quinésica dramática es considerada socialmente como más dinámica que lo normal. En la novela clásica de Mark Twain, el personaje de Tom Sawyer es de gran quinésica dramática, le suceden mil cosas y siempre está activo en algo; mientras su contraparte Sidney, su hermano, se queda en casa estudiando la Biblia con una quinésica dramática muy menor. Este modelo de los dos hermanos con quinésica dramática contrastante es casi un arquetipo. Lo hallamos desde en la Biblia con Esau y Jacobo, hasta en la película clásica "Al Este del Paraíso", donde James Dean encarna al más dinámico de los dos hermanos. La quinésica abierta causa desconfianza (Tom respecto a su tía Polly, Esau respecto a su madre Rebeca y Cal respecto a su padre) mientras que la quinésica dramática cerrada o estática inspira desprecio, es aburrida, se asocia con la cobardía, el temor al riesgo y la falta de vitalidad. Es más predecible, por lo tanto, más confiable.

Prosódica

La prosódica es la modalidad táctica más compleja, puesto que no se despliega en un espacio bipolar como las anteriores, sino múltiple. Guiraud entiende por prosódica a "las variaciones de elevación, de cantidad y de intensidad del habla articulada."²¹

Si las categorías de la prosodia gramática son la interjección, el imperativo, el vocativo, en las tácticas de visibilidad la modalidad prosódica de las tácticas es el estilo, el tono, la intensidad de significantes en juego.

El problema aquí es encontrar las categorías de análisis que nos permitan abordar algo así como "tono, estilo, intensidad". Nos parece que Guiraud no define ni aclara suficientemente su concepto de código prosódico como para partir de ahí en una aplicación concreta. En textos de historia del arte se proponen nociones de estilo (barroco, clásico, naturalista), de tono e intensidad cromática. Trager intenta, a su vez, tomar el tono de la voz como una categoría en su análisis.

Ante la disimilitud e inconmensurabilidad de tales nociones, exploraremos la posibilidad de utilizar algunas figuras de la retórica y su aplicabilidad categorial en este sentido. Las figuras que menciona Barthes como la aliteración, el anacoluto, la catacrexis, la elipsis, la hipérbole, la antifrasis, la aposiopesi, la perífrasis y la suspensión se operarían desde la

²¹Guiraud. op. cit. pp. 75-76.

prosódica en tanto estilos y tonos en el lenguaje para la producción de efectos de sentido ²² .

?Que justificaría la aplicación de estas figuras a gestos, actos y palabras cotidianas y rituales, así como a la organización de objetos? Hemos tratado de demostrar aquí que los anteriores no son sólo auxiliares del lenguaje propiamente dicho, como han sido considerados por algunos semiólogos, sino lenguajes paralelos. Por ejemplo, en una entrevista televisada a 2 actores, su táctica retórica publicita la última película que acaban de filmar, mientras que su táctica dramática comunica algo diferente: su sex-appeal, su savoir-faire, su actitud ante la vida etc. Ambos tratan de hacerse atractivos en sus gestos, mostrar seguridad en sí mismos, el placer de la vida etc. Su táctica icónica, en este caso el vestuario, puede hablar de sensualidad, comodidad, audacia, conservadurismo, excentricidad, narcisismo... Tales variaciones de estilo en las tácticas , que aquí denominamos como prosódica, operan por medio de las figuras. El estilo clásico en el vestir, por ejemplo, recurre a la elipsis icónica (elimina elementos superfluos como joyería abundante, pliegues, encajes, moños, telas estampadas, colores chillantes); el excéntrico recurre a la hipérbole y la aliteración (mujeres en el rol de bohemias usan un anillo en cada dedo, todas las prendas accesorias posibles como mascaradas, cinturones, collares colgantes y vistosos, chalecos etc.). El estilo conservador suele valerse de la perifrasis y la

²²Roland Barthes. op. cit. pp. 75-76.

reticencia como el devio del cuello y corte de una blusa para evitar referencia a los senos, del corte de la falda para evadir las líneas de la cintura, cadera y muslos. Un escote insinuante funciona por apofonía al seguir curvas semejantes a los senos que pretende hacer notar/ocultar. En la táctica dramática, una mujer asediada por su galán, puede desviar la mirada para evitar mirarlo directamente, y al mismo tiempo sonreír ruborizada ante cada una de sus insinuaciones; la perífrasis sería aquí visual, más no auditiva. Ella puede estar acariciando un gato o un sillón, manifestando por catacrexis el deseo de acariciar al galán. El flujo de la táctica retórica puede o no tener que ver con lo que ocurre en las otras tácticas; podrían estar hablando en ese momento de las fluctuaciones en el precio del petróleo. Así, las tres tácticas y su prosódica son formas distintas de lenguaje, con su autonomía y no necesaria subordinación (aunque puede haberla) del gesto y el objeto a la palabra. La subordinación o complementariedad puede darse, tanto del objeto y el gesto a la palabra, como de ésta a aquéllos y entre sí. Una frase puede complementar a un gesto ("te lo prohibo"), y estar subordinada a éste, tanto como un objeto táctico puede complementar a un acto (empuñar un arma, dar un regalo), o un acto complementar un objeto (el de sentarse en un sillón particular para enfatizar su belleza o funcionalidad). Los más analizados son los gestos que complementan la palabra, recortándola, enfatizándola, dándole cierta categoría etc. Objetos que complementen la palabra pueden ser imágenes de devoción, como esculturas de santos en las

iglesias que complementan el discurso evangélico.

Pero así como hay una relación de complementariedad entre diversas tácticas, puede haberla también de oposición y contradicción, o de semejanza al mismo nivel. Pero el análisis de estas relaciones ya rebasaría demasiado el objetivo de este capítulo, que no pretende más que proponer una serie de instrumentos que pudieran servir para operar un análisis en las estrategias estéticas del poder.

Prosódica Retórica

En particular, la prosódica retórica es Ethe o atributos del orador: "son los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para causar buena impresión: son sus aires" y Pathe, las pasiones, sentimientos y afectos del que escucha, y que Barthes explica como los dos grandes grupos de las pruebas psicológicas de la retórica ²³. "En suma, mientras se habla y desarrolla el protocolo de las pruebas lógicas, el orador debe también decir sin cesar siganme (fronesis), estímenme (arete) y quiéranme (eunoia)." Es el estilo implícito en el discurso mismo, como el informal o el solemne según el lenguaje utilizado por un maestro al dirigirse a sus alumnos, que además de establecerr una proxémica (en el solemne es más larga que en el camarderil) implica un estilo particular del docente.

²³ Ibid. pp.63-64

Prosódica Icónica

La prosódica icónica sería el estilo de los objetos, o lo que Baudrillard analiza en las estructuras de ambiente ²⁴. Los valores cálidos de la madera, el cuero, la lana y los fríos del vidrio, el plástico, el cemento bruto en la decoración son valores de prosodia, así como las tonalidades, los colores y los materiales. Estos proyectan en tanto significantes un efecto de sentido (Colores pardos= crédito moral; colores vivos =vulgaridad, blanco=pureza y virginalidad; negro=distinción y artificialidad, madera=vida, calor; vidrio=lealtad, objetividad, higiene) en un contexto cultural determinado (en este caso, la cultural occidental dominante).

Podríamos afirmar que las figuras de prosódica icónica pueden hallarse en la aliteración de una lámpara redonda sobre una carpeta redonda sobre un mantel redondo sobre una mesa redonda. Las colecciones de ranitas, huevitos, ceniceros, campanitas desplegadas en la sala son también aliteraciones icónicas. El anacoluto estaría en una lámpara Tiffany junto a un decorado Bauhaus. La catacresis, las rosas de plástico en un florero de porcelana. La decoración japonesa sería, a los ojos del occidental, una elipsis, pues elimina hasta el límite los elementos sintácticos del amueblado. La hipérbole icónica por aumento sería una silla de respaldo muy alto para el jefe del hogar, o la cama "king size". Los carros negros de

²⁴ Jean Baudrillard. El Sistema de los Objetos. pp. 31-70.

vidrios negros son hiperbólicos. La antífrasis es la resemantización de objetos, como las planchas oxidadas de carbón puestas de adorno antes de que fuera moda, o una lámpara hecha de una corneta vieja. La perífrasis en una casa de intelectuales es esconder la televisión en la habitación o en un mueble con puerta. Una puerta independiente para los sirvientes en mansiones clase alta es perífrasis icónica. La suspensión en estas mansiones son los pasillos y saloncitos previos al acceso a la sala principal.

Las modalidades y sus figuras están entrelazadas en una red, y su definición puede volverse difusa. La distinción aquí propuesta puede ser útil a nivel de análisis, pero ya aplicada pueden ocurrir confusiones como la figura de suspensión en la quinésica con la proxemia icónica, la aliteración con la hipérbole, el anacoluto con la reticencia.

Prosódica Dramática

La prosódica dramática puede ser vista también desde las figuras anteriores. La aliteración sería la repetición de un movimiento de cabeza, manos o pies, como asentir reiteradamente con la cabeza o golpetear impacientemente con los dedos sobre una mesa. El anacoluto sería un movimiento abrupto, inesperado. Un caso de catacrexis sería el acariciar el brazo de un sillón o un objeto a la mano porque en verdad se desea ser tocado y acariciar al interlocutor (pero las circunstancias no lo permiten); al no disponer de la posibilidad del gesto deseado, se debe realizar uno

simulado. La elipsis dramática es una táctica común en los juegos políticos, ya que implica la subactuación y el secreto. Es llevar al mínimo la gestualidad, tener un control sobre la expresión tal que no traicione la comunicación de lo inconsciente. La hipérbole, por lo contrario, es la sobreactuación emotiva, la gestualidad exagerada. La ironía dramática es, como la retórica, "hacer entender otra cosa que lo que se expresa", por ejemplo mantener una expresión seria para producir risa, o reír para producir tristeza. Quizás el célebre beso de Judas pudiese ser considerado como antifrasis o ironía. La perifrasis dramática sería desviar el gesto para evitar un tabú, por ejemplo, una dama que aleja o evita la mirada del órgano sexual masculino, o entre ortodoxos judíos de no mirar a mujeres extrañas que encuentran a su paso. Un caso de suspensión dramática es postergar el tocamiento visual o táctil en condiciones de inicio de un juego de seducción.

Pero hay también prosódica dramática, la que se refiere a la actitud del emisor ante sí mismo o ante un objeto y ante el receptor (alegre, solemne, humilde, nervioso etc.) o el tema que trate. En la prosódica dramática, el efecto se produce por el gesto y el tono de voz, y no por el discurso mismo como en la prosódica retórica. El cine mudo es paradójicamente más pobre en prosódica dramática que el cine contemporáneo. En apariencia, toda la producción de significados en el cine mudo se realiza por actos y gestos. Pero tales movimientos son narrativos y se vuelven una mímica que sustituiría a una prosódica retórica. El cine

contemporáneo, particularmente el psicológico a lo Ingmar Bergman, produce una gestualidad que no mimetiza sino que se expresa por sí misma. El uso del close-up y del tempo más lento permite el desarrollo de una prosódica dramática más fina.

EL NIVEL ENERGETICO Y LOS CAPITALES

Se ha insinuado por lo anterior que el último grado de definición de las tácticas es de carácter energético. Hemos visto que los significantes dramáticos mantienen una energía viva, immanente, explosiva o retenida. Los significantes retóricos fluyen en un flujo energético regulado por su teleología. Los significantes icónicos están ahí, congelados. La energía y el tiempo han sido convertibles en la economía; la energía de trabajo se mide en tiempo de trabajo. Así, el significante icónico corresponde al pasado: una energía que se conformó y quedó congelada. El significante dramático es el presente, está ahí, vibrando. El significante retórico apunta al futuro, al fin, a su mira; es un despliegue que se trasciende.

Esta energía, puesta en percepción por el orden de visibilidad y sus tácticas, está organizada socialmente por medio de capitales en una sociedad como la nuestra. Por capitales entendemos apropiación, acumulación, inversión, consumo y consumación de tiempo o energía

propia y ajena.

Podemos proponer tres tipos de capital en el nivel energético de la estrategia estética: capital material (en sentido laxo), capital intelectual y capital social. Cada uno de estos correspondería a una forma particular de situación o ubicación de energía y no de con-formación de energía, lo que constituye a las tácticas.

Capital Social

El capital social es la acumulación de relaciones sociales, conocidos, amigos, parientes. Es la inversión de energía en el cultivo de este capital, la constitución y consumación del sujeto a través de sus relaciones sociales en tanto individuo. Toda persona tiene un capital social determinado, de mayor o menor volúmen, fuerza, extensión. El capital social mínimo se produce a través de la institución familiar de modo casi automático por las costumbres. Pero este capital puede incrementarse en grados hasta el líder político o la estrella del espectáculo.

Capital Intelectual

Este capital se refiere a lo que Bourdieu llama capital simbólico, o sea, conocimientos, saberes. Lo hemos llamado intelectual por la ambigüedad del término simbólico, pues puede ser entendido a modo de Cassirer, Eliade, Ogden y Richards, Jung, Wallon, Pierce, Hegel

etc. Simple y llanamente, el capital intelectual es aquel que se produce por la inversión de energía en la acumulación de conocimientos de cualquier tipo: magia, ciencia, política, arte, religión, chismes, tecnología, sentido común, precios y valores económicos. En fin, la producción de este capital es la labor que formalmente desarrolla la educación escolar y universitaria. La sociedad regula, por medio de las instituciones mencionadas, la producción, organización, jerarquías y campos de acumulación de capital intelectual.

Capital Material

Tanto el capital social como el intelectual poseen una materialidad, una densidad propia de la realidad social. Sin embargo hemos escogido el término "material" por razones principalmente mnemotécnicas en su sentido común de objetos físicos, mercancías, cosas. Cuando se dice comúnmente que un individuo es materialista, no se quiere decir que sea materialista histórico o dialéctico sino simplemente que le interesa el dinero y los bienes materiales, estar cómodo, ser rico. El capital material es la inversión energética en la apropiación y acumulación pecuniaria, sea a modo de dinero o de sus equivalentes en mercancías.

La relación entre los capitales y las tácticas es de condicionamiento recíproco. El capital social condiciona la táctica

dramática y la retórica, así como la icónica. Es decir, el círculo de amistades parientes y conocidos que un individuo posee, condiciona su gestualidad en situaciones determinadas, su retórica o modo de elaborar un discurso, persuadir, lograr un fin, y el tipo de objetos de los que se rodee en su casa, la forma en que se vista etc. La táctica icónica condiciona el capital social, intelectual y material, pues, por ejemplo, el modo de vestir de alguien lo define como alguien perteneciente a cierta clase social y cultural, creando afinidades o distancias entre individuos, posibilidades de conseguir o no ciertos empleos etc. La apropiación y consumo de ciertos objetos significantes condicionará el reconocimiento y ubicación de la persona por otras como de cierta clase, con ciertos conocimientos y ostentará cierto nivel pecuniario. Toda táctica lleva implícitos a los capitales, como todo capital condiciona a las tácticas.

Insistimos por ello en la distinción de que, mientras las tácticas son formas de perceptibilización, de presentación de la persona, los capitales son formas de ubicación energética. Un capital dado no es perceptible excepto por las tácticas. El capital intelectual, por ejemplo, de un sujeto, no se objetiva excepto por tácticas como la retórica (publica libros, artículos, da conferencias) la icónica (es un conocedor de tal o cual rango de objetos, como un coleccionista) y la dramática (asume actitudes, gestos que significan en un momento dado un conocimiento sobre algún campo). Lo mismo puede decirse del capital social. Un individuo puede tener

amistades y un origen de clase aristocrático; pero ese capital social es imperceptible a no ser por la táctica icónica que utiliza (dónde y cómo vive, cómo viste), la táctica retórica (qué lenguaje de clase pone en práctica, qué temas expresa, con qué estilo) y la táctica dramática (cómo se mueve, cuál es su entonación al hablar, su ritmo, sus conductas y actitudes). ²⁵

²⁵Numerosos estudios en sociolingüística demuestran el condicionamiento del capital social particularmente en el uso de lenguaje, o tácticas retóricas (vease Roger D. Abrahams. "Black Talking on the Streets", en R. Bauman y J. Scherzer, eds. Explorations in the Ethnography of Speaking. pp. 240-262; L. Bloomfield. "Literate and Illiterate Speech", en American Speech, 1927, 2, pp. 432-439; W. Labov. "Hypercorrection by Lower Middle Class as a Factor of Linguistic Change", en W. Bright. Sociolinguistics, (La Haya, Mouton, 1966) pp. 84-102; y particularmente B. Bernstein. "Elaborated and Restricted Codes: their Social Origins and Some Consequences", en J. Gumperz y D. Hymes. The Ethnography of Communication. publicación especial de American Anthropologist, 66, no. 6, parte 2, 1964, pp. 55-67.

CAPITULO 4

PODER

La acepción común del poder ha sido causal: el poder produce ciertos efectos: si X quiere que Y realice el acto "y" y lo logra (hecho que Y nunca hubiese realizado sin la influencia de X), se dice que X tiene poder sobre Y. El poder X produce el efecto "y"¹. Para Bertrand Russell, el poder es la producción de efectos deseados², lo que no dista mucho de la visión hobbesiana del poder como medio de producción de futuros placeres³.

Aquí, por lo contrario, tratamos de demostrar que el efecto es el poder. Visto desde nuestra perspectiva, lo que se produce es el poder de X cuando Y realiza "y"; quien obedece produce el poder de quien manda. El efecto no es el acto "y", sino el poder de X que tal acto produce.

El poder no es una intención manifiesta de ejercerlo, pues ésta es independiente de los efectos que pueda producir; además, puede no ser conciente. Que el poder sea una característica de la relación

¹ Dahl entiende esta relación de modo mecánico donde el sujeto X induce al sujeto Y a actuar de modo "y" en términos probabilísticos. Ver Robert A. Dahl, "The Concept of Power", en Sidney S. Ulmer (comp.), Introductory Readings in Political Behaviour. (Chicago, 1961).

² Bertrand Russell. POWER. (London, 1938).

³ Thomas Hobbes. Leviathan. (M. Oakeshott ed., Oxford, 1946).

entre dos personas, excluiría el poder de la naturaleza sobre el individuo, además de que no toda relación humana es siempre o sólo de poder. Decir que el poder es una situación de conflicto de intereses donde unos predominan sobre otros, deja de explicar relaciones de poder sin resistencia (por ejemplo, algunas relaciones sadomasoquistas).

La definición clásica de Max Weber del poder es "la probabilidad de que un actor en una relación social este en posición de llevar a cabo su voluntad a pesar de la resistencia independientemente de la base sobre la que tal probabilidad se funde" ⁴. Para Weber, todo poder es relacional. Esto excluiría, de nueva cuenta, el poder de un terremoto. Por ello, sin negar el carácter relacional del poder -pero sin reducirlo tampoco a dos individuos- diremos que el poder es un efecto en una relación sujeto-objeto donde el objeto puede ser un individuo, un fenómeno de la naturaleza, un artefacto, un discurso, o un gran número de individuos. Quien produce tal poder es el sujeto en su relación con el objeto ⁵.

⁴Mills Wright, ed. From Max Weber; Essays in Sociology. (H. H. Gerth, London, 1948).

⁵El bello rostro de una dama no produce poder sobre el caballero que la corteja, sino que el caballero produce un efecto de poder de la dama sobre él al tomar su rostro como objeto. El sujeto-caballero aprehende el significante-rostro y produce un efecto-emoivo de atracción que es un efecto de poder independientemente de las intenciones de la dama o del caballero en cuestión. El caballero ha producido el poder de atracción de la dama sobre él. El poder que los obreros en huelga tendrían sobre los patrones no es su capacidad de obtener de ellos un incremento salarial; el poder es el efecto y no la causa de lograr ese incremento. Al haber aumento salarial, las estrategias de huelga produjeron un poder de los obreros. El poder es un efecto que puede o no darse en este caso.

Weber considera que quien tiene control sobre lo que ciertos individuos desean o necesitan, tiene poder sobre ellos. Diremos más bien que los sujetos que desean objetos controlados por ciertos individuos producen el efecto de poder que tales individuos ejercerían sobre ellos ⁶.

Algunas disciplinas de meditación religiosa pueden verse como dispositivos para la producción de efectos de poder del sujeto, de modo que no sea afectado por los conflictos mundanos. Se trata de que el sujeto no produzca el poder de otros sobre él por el deseo sexual, pecuniario, de fama etc.

La producción de un efecto emotivo es un hecho real. Cuando al

⁶Se puede dar un aumento sin la petición de los obreros, o puede haber huelga sin aumento. Cada situación puede ser leída de modo distinto en términos políticos: se concede un aumento sin petición no porque los obreros tengan poder sobre los patrones o viceversa; la concesión del aumento puede producir efectos de poder del patrón, de la empresa o de los obreros según el sujeto que la interprete.

La posesión de un lingote de oro en un contexto social donde tiene valor produce el poder de quien lo posee por quien lo desea; pero en un grupo de sedientos perdidos en el desierto, tal lingote producirá una efecto de poder menor al de un litro de agua. En una relación maestro-alumno en la que éste no siga las conductas prescritas y no realice las tareas que aquél le asigna, tal maestro no "tendrá" poder sobre su alumno puesto que este no producirá el efecto de su poder al actuar como tal espera. No es el maestro el que tiene el poder; es el alumno el que produce el poder del maestro sobre él. El poeta que mira la luna, producirá un efecto emotivo de la luna; no será la luna la que tenga el potencial de inspiración sobre el poeta, sino éste respecto a la luna.

escuchar tal pieza musical se ha producido un sentimiento de tristeza, esa tristeza es tan real como la música. Que su grado de intersubjetividad sea bajo es otra cuestión. En una interacción entre X y Y, donde las palabras de X producen un efecto de temor por Y, ese efecto es real. Si, además, a través de tales palabras X pretende producir un efecto particular en Y y lo logra, puede decirse que X tiene poder sobre Y sólo porque Y produjo el poder de X sobre él.

Por ello hablamos del poder como un efecto de significación en una situación relacional concreta. Puede haber efectos de significación que no sean el poder, pero desde luego este es uno de ellos. Si el presidente de una república tuviese poder, si el poder fuese algo que pueda poseerse, no requeriría de legitimidad o de hegemonía. La legitimidad es precisamente la producción del poder de un presidente por los ciudadanos de la república que al atenerse a sus decretos o conducirse de acuerdo a la ley, producen por sus actos el poder del soberano sobre ellos. La función que vio Althusser en los Aparatos Ideológicos de Estado era precisamente la de producir sujetos capaces de producir el efecto de poder del Estado al ser interpelados en tanto sujetos.

Si el poder no es una propiedad de un individuo o grupo social, debe verse entonces como un producto o efecto realizado por sujetos en ciertas condiciones. Entre tales condiciones podemos considerar a los significantes estéticos desde su código y sintaxis.

Lo que un individuo puede realizar para la producción de un efecto de poder es manejar estrategias. Como en la producción de un efecto de significación lingüística en la relación entre un emisor y un receptor, la producción de un efecto de poder obedece a ciertos códigos comunes. Cuando un orador pronuncia la palabra "casa" a partir del código lingüístico desde el que tal morfema produce la referencia casa, su interlocutor, quien participa del mismo código, producirá el efecto de significado casa al oír esa palabra. En este caso puede hablarse de comunicación: el orador produjo en el interlocutor un efecto de significado porque el interlocutor produjo la referencia al oír el significante "casa".

Esta producción de efectos compartidos ocurre también en el mecanismo del poder, a la que denominaremos proceso de intersubjetivación. Cuando un individuo posee un capital conceptual determinado, se sabe dueño del mismo, produce poder para sí mismo en tanto sujeto de sí. Pero requiere que su poder sea más objetivo, pues al haber más testigos, su poder se multiplica. De ahí que realice tácticas de intersubjetivación para producir en otros el efecto de su poder. Escribirá textos, emitirá discursos en los que se objetive tal capital intelectual reproduciéndose éste en un capital social de testigos de su poder. El testigo duplica el efecto de poder, puesto que se cristaliza no sólo en el sujeto emisor, sino también en el receptor. Cuanto mayor sea el grado de intersubjetividad en la producción de un efecto de poder, tanto mayor será tal poder. Así como en el potlatch se requieren testigos-sujetos del poder de destrucción del grupo que realiza el

potlatch- en nuestra sociedad se pugna por reclutar testigos. La estética vendría a ser, en este proceso, los medios de producción del poder; por ello, más que hablar de estética en general, por lo que respecta al poder tendremos que referirnos a estrategias estéticas.

LA ESTRATEGIA EN LA PRODUCCION DE PODER

La producción del poder obedece a una estrategia dual cuya manifestación y modos de articulación trataremos de analizar en el presente capítulo.

Nivel de Visibilidad

El primer aspecto que ofrece la estrategia de producción de efectos de poder esta en el orden de la visibilidad que propuso Foucault en su análisis del panoptismo. Pero entendemos esta visibilidad en dos direcciones: la de ser-visto, posición del subordinado ⁷, y la del hacerse-ver, posición del dominante.

El interes de la estetologia en estas prácticas del ser-visto estaría en que, como estrategia en una interacción, produce efectos sensibles. No importa el hecho mismo de que el preso sea

⁷ como en el alumno cuando es examinado y puesto a prueba en clase, o el preso vigilado por el carcelero, el paciente por el médico, el fiel respecto al cura y a Dios, el hijo vigilado por los padres, el empleado por su jefe, el artista por el marchand o el crítico.

efectivamente visto o no por el guardia. Lo que cuenta para los fines de nuestro estudio es la puesta a la vista del otro como acto significativo que produce efectos de sentido, efectos sensibles, para el caso que nos ocupa. El guardia, el maestro, el médico, ostentan su control visual sobre el otro por medio de signifiantes como la torre de vigilancia en el panóptico de Bentham, el exámen escolar o clínico como estrategia para la producción de efectos emotivos. Que el exámen sea un medio idóneo o no para registrar los conocimientos del alumno, o la torre para los movimientos del preso es cuestión aparte. Interesan desde el punto de vista estético por su funcionalidad para la producción de efectos de significado, efectos de poder.

De este modo se despliega la otra dirección estratégica que denominamos como hacerse-ver. El maestro se hace-ver por sus alumnos en términos de un dominio que ejerce sobre un tipo de discurso, sobre el "salario" de las evaluaciones y sobre el tiempo de sus alumnos. El carcelero se hace-ver por los presos como quien controla los reportes y tiempos de los presos. Lo mismo se puede decir del jefe con el empleado. El cura se hace-ver por los fieles como aquél que conoce los pecados de todos y los actos proscritos por la religión, quien por su forma de vida esta más cerca de Dios y es por tanto su intermediario, conoce los ritos y los secretos de la salvación, los discursos y las prácticas. El médico se hace ver por el paciente como portador de un conocimiento del que éste carece, de discursos y prácticas inaccesibles al paciente. La

estrella del deporte, de la pantalla, del aparato legitimador del arte y de la burocracia estatal se hacen-ver como los triunfadores en la competencia del éxito por el manejo virtuoso de las reglas de su juego.

El ser-visto es consumido por quien se consume en la mirada del otro, mientras que quien se hace-ver se consume por la mirada de quien es consumido. En el primer caso, , el ser-visto no puede escapar a la mirada, no la domina, no tiene poder sobre ella; es objeto, presa, de la mirada. En el segundo, el que se hace-ver tiene efectivamente el poder sobre la mirada del otro, la provoca, la exige, de tal modo que el sujeto que ve en este caso no tiene poder ni sobre su mirada ni sobre el objeto de ésta. Está obligado a mirar. Este es el poder del exhibicionista, el que en un rincón oscuro o a la luz del día, obliga a un desconocido a ver sus genitales; es el poder de la estrella de cine y televisión, la heroína o héroe de telenovelas que obligan al teleadicto a seguirlos en cada una de sus apariciones. El poder de la mujer seductora y atractiva, que se elabora de significantes tales que obliguen a los hombres a mirarlas. El poder de arquitecturas ostentosas, de instituciones coercitivas, de artistas megalomaniacos; es el poder que buscan los padres que gritan "mirame que te estoy hablando..." cuando el niño quiere resguardar aunque sea sólo ese residuo de intimidad y dignidad de la no-mirada cuando es interpelado por sus mayores y abrumado por su forma-dramática, su forma-retórica del "debes y no debes", y la

icónica de su estatura.

Al poder de no ser visto del funcionario de alta jerarquía inaccesible, como un presidente, a la visita ocurrente de cualquier ciudadano, se yuxtapone el poder de hacerse-ver en programas de cadena nacional y carteles con su imagen en puntos estratégicos de una ciudad. Misma lógica la de las amas de casa de clases sociales altas que imponen al servicio doméstico la tarea de abrir la puerta de su residencia cuando alguien llama (y hasta de contestar el teléfono), significantes que la libran de ser vista por un vendedor cualquiera de aspiradoras o enciclopedias, o ser oída, tener que trabar relación telefónica con algún individuo de clase social baja que al marcar su número, la obliga a una conversación fuera de su orden de jerarquías.

El teléfono nos sitúa al mismo nivel acústico independientemente de las clases sociales. Si no fuera por la forma-dramática de la voz y el tono, y de la forma-retórica que indica claramente, por el manejo del lenguaje, la extracción social del interlocutor, el teléfono sería el artefacto más democrático que existe. Pero como puede verse, ni éste está al margen de las formas que atraviesan las relaciones sociales y generan su direccionalidad de poder.

El exámen es el recurso usual de varias formaciones estéticas como la escolar, la empresarial, la médica, la bancaria, la deportiva, la carcelaria y la militar en momentos estratégicos como el pasar de un nivel a otro, ser aceptado en su seno, realizar un recorrido.

El exámen es la situación por excelencia del ser-visto.

El mirón, en cambio, es el que roba en secreto la posición del sujeto respecto al ser-visto, de ahí su sensación de poder, ve sin ser visto, como el celador.

El público telenovelófilo en México espera con ansias los momentos en que el villano sea-visto por el héroe, momento de derrota total de su poder maligno y triunfo del bien. Es la producción de poder negativo en el villano, puesto que volverlo ser-visto es someterlo.

En la idea del Dios que ve y juzga todos nuestros actos se proyecta esta relación. Nuestra idea del poder de Dios recuerda al panoptismo foucaultiano, excepto en su arquitectura inmaterial si bien con la materialidad del discurso que así lo propone. Dios nos somete a exámen constantemente. Rendiremos cuentas de nuestros actos en el juicio final. Ante Dios, todos somos-vistos. Dios mismo nunca es-visto. Sólo se hace-ver en el cuerpo de Cristo o se hace-oir en el Monte Sinai y ante Abraham u otros personajes del Viejo Testamento cuando así lo requiere. Aún en el Salmo De Profundis, Dios contesta, se hace-oir, pero no es-oido.

El maestro o el gerente se hacen ver y oír ante sus subalternos exclusivamente cuando aquéllos lo consideren pertinente, mientras que éstos pueden ser vistos u oídos por sus superiores en cualquier momento. El alumno está obligado a escuchar todo lo que el maestro

hace-oir. La falta de atención es objeto de reprimenda y puesta a prueba en el exámen. Al ser interpelado por el maestro, el alumno es-oido y es-visto por aquel; corre este riesgo en todo momento, debe estar siempre accesible. En eso radica su posición subalterna.

Hay diferentes formas de visibilidad. El jefe de un departamento de investigadores y maestros requiere medios de visibilidad para el control de sus subalternos, como son los reportes de investigación periódicos y la estricta ubicación en aulas y horarios de clase determinados. De aquí surge el orden del simulacro de, por ejemplo, la enseñanza. Más que una institución educativa, la universidad y la escuela son instituciones políticas. Esto no es nada nuevo aunque quepa repetirlo en este contexto en cuanto a sus mecanismos y significantes estéticos. El aprendizaje no siempre requiere espacios determinados dentro de una institución, así como tampoco un gran número de trabajos denominados socialmente productivos. La universidad es sobre todo un espacio de vigilancia. Se vigila la sumisión del tiempo, que última instancia es el objeto esencial de todo poder. Es poder del tiempo porque el tiempo es vida; el tiempo del individuo ES el individuo. Así la universidad pone en escena la sumisión del tiempo de los alumnos ante el maestro, y de los maestros ante los jefes y directores. Deben ser-vistos. Sus cargas de trabajo o dosificación de tiempos (entiéndase mejor, sus sumisiones de pedazos de vida) deben ser-vistas. El maestro debe ser-visto en clase a los horarios convenidos. Cuando como investigador no puede ser-visto pues puede hallarse en bibliotecas

o en trabajo de campo y es casi imposible, si no inconveniente, rastrearlo, debe mostrar reportes de investigación de los cuales pueda inferirse la sumisión de tiempo invertido en ellos. El maestro exige, a su vez, láminas o reportes de lectura, quizás menos porque su contenido pueda ser útil o necesario para el alumno, como para tener pruebas de que éste, en efecto, sometió su tiempo a las órdenes del maestro.

Estas dos direcciones de la estrategia en el orden de la visibilidad son simultáneas y correspondientes. El poder es siempre, al nivel más elemental de análisis, una relación de fuerzas. El que pretende hacerse-ver y es-visto fuera de su control, pierde. El hacerse-ver no es otra cosa que producir una objetivación particular de sí mismo en el otro; controlar sobre el otro esa objetivación. Cuando el maestro sale de la clase y los alumnos producen una objetivación grotesca del maestro por medio de caricaturas o apodos, práctica común en todo grupo de estudiantes como estrategia de resistencia a la imposición y dominio del maestro, al ser intersubjetiva y de consenso en el grupo, el maestro pierde en ese momento su poder, aunque lo mantenga en otros. El poder fluye y cambia de sentido de un momento a otro. Si el alumno no se atreve a hacerse-ver como desafiante por el maestro, si no lo objetiva fuera del control de éste, es porque el maestro tiene a su disposición muchas más estrategias de dominio avaladas por la institución de las que el alumno carece, puesto que el aparato escolar es un sistema político construido para producir

el poder de ciertas prácticas y de quienes las ejercen. Pero este juego de objetivaciones, de ser-visto o de hacerse-ver, se practica en toda relación humana. En 1959, Erving Goffman publico un análisis de este juego de objetivaciones que ha tenido un impacto enorme en el campo de la sociología. No referimos de nueva cuenta a La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana que hemos citado anteriormente.

Una de las armas basicas de la objetivación es el secreto, y se ejerce en aparatos como el artistico, el escolar, el médico, el religioso, el científico, el industrial, el carcelario. El secreto es lo que no puede ser-visto. Es hacer-ver algo que no puede ser-visto. Mostrar al subordinado que hay algo que es incapaz de objetivar. Uno desconoce los trámites que deben seguir los documentos que se entregan en una ventanilla del aparato burocrático y por que razón toman tanto tiempo. Ese es el mezuino poder que ostentan algunos burócratas sobre el ciudadano, haciéndolo volver una y otra vez para resolver su asunto. Su pequeño secreto es el cómo se realiza este trámite; en ocasiones ni siquiera conocen el secreto, pero se hacen-ver como si lo conocieran. Este hacer volver al ciudadano una y otra vez para resolver un trámite, nos sugiere el segundo nivel de la estrategia de producción del poder: el tiempo o energía.

Nivel Energético

Si las prácticas de objetivación, del hacerse-ver, pueden situarse en el orden de la visibilidad como productoras de la imagen de alguien o algo, las prácticas materiales del dominio de un fragmento de la vida de otro puede situarse en el orden energético. Esta segunda práctica, adueñarse del tiempo o vida de otro, atraviesa todas las relaciones de producción de poder como condición de su posibilidad. Volvamos a los ejemplos planteados respecto al primer orden de la estrategia. Ahí veremos que el maestro controla el tiempo de sus alumnos, los obliga a estar presentes en su clase, no sólo física sino mentalmente: tienen que poner atención constantemente, tienen que entregar su tiempo completamente no sólo las horas que dura la clase sino las que requiere realizar una tarea. Hay una apropiación de 4 hrs. de vida diaria hasta 6, 7 y 8 en la medida que el alumno avanza en el aparato escolar. De esta manera se prepara para entregar al aparato laboral un mínimo de 8 hrs. diarias en días hábiles. Los padres programan el tiempo de los hijos, establecen horarios de comidas, baños, juegos, clases especiales. El aparato carcelario dispone del tiempo de los presos en forma semejante. El aparato científico requiere de un tiempo de entrenamiento, de un tiempo de investigación (tiempo dedicado a la acumulación teórica y empírica) para avalar el poder de un científico. El aparato religioso establece también horarios de plegarias y rituales, como el deportivo y el artístico de entrenamiento y espectáculo. Esta producción del poder por medio de significantes-tiempo es en última instancia la apropiación, más o menos ostentatoria, del tiempo de

los otros.

El nivel de ostentación de la apropiación del tiempo ajeno corresponde al objeto de estudio de la estetología que intentamos desarrollar. Para ser estético, ese tiempo apropiado debe ser perceptible. Los medios de perceptibilización del tiempo son formas o significantes del tipo de horarios, acumulación de saberes y propiedad de objetos de trabajo ajeno o propio que se manifiestan por el orden de la visibilidad y sus tácticas.

En el aparato escolar, la estrategia de apropiación del tiempo es indisociable de la estrategia de objetivación. El estudiante es-visto, objetivado, por el maestro en cuanto al tiempo que le entrega a éste. El maestro se apropia de un tiempo "x" de vida del alumno por medio de entrega de tareas y asistencia a clases. Asimismo, al hacerse-ver como propietario de ciertos saberes, el maestro ostenta la apropiación del tiempo de aquellos que trabajaron en labores necesarias para producir su economía primaria, como vivienda, alimento, vestido de modo que el pudiese dedicar el suyo a la acumulación intelectual. Lo mismo puede decirse del médico, del cura, del artista, del deportista.

La estrategia de producción del poder en el orden de la objetivación se entreteje con el orden de la apropiación del tiempo de modo que el individuo se objetiva como propietario de un tiempo ajeno. En el aparato familiar, los miembros se hacen-ver como

propietarios de bienes muebles e inmuebles que significan en última instancia un tiempo humano invertido en producirlos. Como es obvio, a mayor tiempo invertido en construir una casa por sus dimensiones, tipo de materiales, de formas arquitectónicas, mayor efecto de poder produce. Y la arquitectura es un signifiante en que se objetiva la apropiación de ese tiempo.

Nos parece importante distinguir para los fines de este análisis no sólo el orden dual de la estrategia de producción de poder sino la dualidad direccional que es su condición. Para resumir lo aquí propuesto, puede decirse que el poder se produce por medio de una estrategia. Tal estrategia es dual en su composición, pues su configuración entreteje dos órdenes: el de la visibilidad y el de la energética. El orden o nivel energético es el de la apropiación del otro por la propiedad de un fragmento de su vida, de su tiempo; es de carácter económico en sentido marxista. El orden de la visibilidad es el de la apropiación de la objetivación en el otro, la imposición de una objetivación subjetivada por el otro. Una parte, la dominante, se hace-ver, impone la objetivación de sí, mientras que la dominada es-vista y accede a consumir la objetivación del dominante y de sí mismo en tal interacción. Aquí hay también una relación de tipo económico, pues la producción de una objetivación de sí en la subjetivación del otro implica una apropiación del otro, de una parte de su energía y libertad. Quien produce la objetivación de sí mismo en relación al otro a su conveniencia es el vencedor, como quien se apropia del tiempo de

trabajo-vida del otro es el patrón en El Capital. Esta es la doble direccionalidad en las relaciones de poder que se ejerce tanto en el orden de la visibilidad (puesto que el que se hace-ver es-visto en sus términos a la vez que el que es-visto fue hecho-verse), como en el de la energética o economía política del tiempo. El proceso de apropiación va en una doble dirección: del apropiado al propietario en cuanto a tiempo y del propietario al apropiado en cuanto a la imagen u objetivación. El dominio de la objetivación de un sujeto por otro podría verse, a su vez, como otra apropiación de tiempo ajeno, puesto que el otro está poseído en un momento dado por la imagen que el dominante le impuso. Una estrategia en dos órdenes, uno de los cuales mantiene una doble direccionalidad: hacerse-ver y ser visto en uno, mientras que en el otro la direccionalidad es única: apropiarse y ser apropiado en otro.

Tácticas de Producción del Poder

Táctica Icónica

Cuando Napoleón conquistó Egipto, mandó lanzar un "Montgolfier" o sea, un globo de aire caliente, el último logro tecnológico -bastante espectacular- de la civilización francesa en su momento, para impresionar a los nativos. Hay aquí un capital intelectual, social y pecuniario, una energía acumulada en conocimientos, dinero, trabajo, conformada en un significante, el Montogolfier, nunca antes visto por los egipcios.

Pero la reacción de los testigos fue muy diferente de la esperada, como lo expresó un cronista árabe: "Los franceses fabricaron un monstruo que se elevó al cielo con la intención de alcanzar e insultar a Dios. Pero subió sólo a una altura débil, luego cayó, ridículamente impotente" ⁸. El testigo no se prestó a la objetivación buscada. Los franceses pretendieron hacerse-ver como superiores tecnológicamente, pero fueron-vistos en este caso en otros términos. En un contexto teológico, los significantes tecnológicos pueden producir otros significados. En la teología, volar no es nada extraordinario, pues los ángeles vuelan, y todos los seres divinos. En la tecnología, volar es un hallazgo. En la teología, se vuela para alcanzar a Dios; en la tecnología, se vuela para "ver desde arriba", para moverse sin obstáculos o para llegar más rápido.

Otra táctica icónica, esta vez no premeditada, fue la que produjo efectos de asoro entre los indígenas en la llegada al Golfo de los españoles. Esta vez el testigo, un pobre macehual de Mictlan-cuauhtla, corrió a la corte de Motecuhzoma para decirle que habían visto "unas como torres o cerros pequeños que venían flotando por encima del mar" ⁹. Le dijo: "vide andar en medio de la mar una sierra o cerro grande, que andaba de una parte a otra y no llega a las orillas, y esto jamás lo hemos visto, y como guardadores que

⁸citado por Raphael Patai en The Arab Mind. (Charles Scribner, N.Y., 1976) p. 270.

⁹en Miguel León Portilla y Angel Ma. Garibay. Visión de los Vencidos. (UNAM, México, 1972) pp. 12 y 15.

somos de las orillas del mar, estamos al cuidado." Los españoles no se hicieron-ver, pero fueron-vistos en relación inversa a los franceses por los egipcios. Se produjo poder como apropiación energética, involuntaria aún, de los indígenas por los españoles. Cortés venía a la conquista, y sin saberlo, ya la había iniciado. La tecnología de las naves españolas asustó de entrada a los nativos, pues el contexto desde el que el significante icónico de su nave produjo su significado intimidante era el de los presagios y prodigios de 10 años antes. Su vestuario de armaduras, su utilería como los caballos. su estatura y su físico contribuyeron a tal efecto ¹⁰.

Táctica Retórica

La dinámica energética que, por mediación de la retórica, produce

¹⁰La estatura funciona generalmente como táctica icónica en la producción del poder, así como táctica dramática en sus implicaciones (el más alto y fuerte en un duelo físico será más propenso a atacar al más débil; tiene menos que perder). Se puede consultar bibliografía como:

M. E. Caplan y M. Goldman, "Personal Space Violations as a Function of Height". (Journal of Social Psychology #114, 1981). pp. 167-172.

S. D. Feldman. "The Presentation of Shortness in Everyday Life-Height and Heightism in American Sociology; Toward a Sociology of Stature." en S.D. Feldman (comp.) Life Styles: Diversity in American Society. (Little, Brown, Boston, 1975). pp. 437-442.

J.J. Hartnett, K. G. Bailey and C. S. Hartley. "Body Height, Position and Sex as Determinants of Personal Space". (Journal of Psychology #87, 1974). pp. 129-136.

C. S. Holmes, J. T. Hayford and R. G. Thompson. "Personality and Behavior Differences in Groups of Boys with Short Stature". (Child Health Care #11, 1982). pp. 61-64.

A. Schumacher. "On the Significance of Stature in Human Society". (Journal of Human Evolution #11, 1982). pp. 697-701.

M. Weinraub, E. Putney. "The Effects of Height on Infants' Social Responses to Unfamiliar Persons. (Child Development #49, 1978). pp. 598-603.

poder es reportada en "Como Pedir una Bebida en Subanun" ¹¹. En esta cultura de agricultores paganos del este de la Provincia de Zamboanga del Norte, en la Filipinas, las jerarquias se establecen no sólo por tácticas icónicas como la riqueza, dramáticas como la edad o el sexo (que condicionan actitudes particulares), sino por la habilidad en el uso de la palabra alrededor del ritual de bebida de cerveza por una caña de bambú. Frake nos dice que la asignación de las posiciones claves en los dominios legales, económicos, ecológicos, no depende de la adquisición de algún cargo, sino de la continua demostración de su capacidad para tomar desiciones dentro del contexto de las reuniones sociales (táctica dramática). Los atributos externos relevantes como el sexo, la edad y la riqueza, no son suficientes para garantizar esa deferencia, ya que el respeto deriva principalmente de la habilidad en el uso de la palabra. Aquí tenemos quizás el predominio de la práctica de los sofistas que Sócrates y Platón se empeñaron en combatir a nombre del Bien y la Verdad. No es necesario irnos hasta Zamboanga para encontrar esta práctica, pues cualquier universidad, empresa, institución burocrática aquí y en China la practica.

El estudio de Frake es interesante porque define un fenómeno que, en un contexto relativamente menos complejo, resulta más inteligible. Es de lamentar que el autor no hubiese ampliado su estudio para averiguar quiénes son los que vencen con más

¹¹Charles O. Frake. "How to Ask for a Drink in Subanun", en Ino Rossi, John Buettner-Janusch, and Dorian Coppenhaver (comp). Anthropology Full Circle. (Praeger, New York, 1977). pp. 264-269.

frecuencia en las conversaciones desde la caña, pues es de suponer que son sólo unos cuantos los que se alternan; qué hay detrás de su habilidad verbal, como por ejemplo, factores hereditarios o familiares (práctica en el seno de la familia), tácticas dramáticas o la propiedad un cuerpo bien dotado que haga más encantador al orador, plusvalía de capitales en otro orden (pecuniario, intelectual, social), etc. Con la información que nos da Frake, queda por lo menos claro que la atención se debía del fondo a la forma de los mensajes, siguiendo pautas estilizadas con que se componen canciones y versos. Las canciones y los versos se componen en el mismo sitio, con el fin de colocar las discusiones en un ambiente semejante al de las operetas. Hasta los litigios pendientes pueden proseguir de esta manera, sentando de modo que la decisión no sería ya de un argumento convincente sino del arte verbal. Los más prestigiados tipos de "canciones de bebida" requieren el dominio de un vocabulario esotérico (proxémica retórica larga) por medio del cual cada línea se repite con un equivalente semántico (prosódica retórica en la aliteración y sinonimia), pero formalmente diferente... Los más hábiles en el arte de conversar desde la caña son los líderes de facto en esta sociedad.

Otro ejemplo de producción de poder por la táctica retórica es la estrategia de duelo verbal en rima de los niños turcos ¹². La

¹²presentado en el estudio de Alan Dundes, Jerry W. Leach y Bora Ozok. "The Strategy of Turkish Boys' Verbal Dueling Rhymes", en John J. Gumperz y Dell Hymes. Directions in Sociolinguistics.

participación en estos duelos requiere una gran habilidad verbal y un capital intelectual, y se asemeja, según el autor, a interacciones de niños de ghetto negros estudiado por Labov en 1968 ¹³. Podríamos compararlos también con el albur de cantina en México. Se trata de forzar al oponente al rol pasivo, femenino, pues en una relación homosexual, que es la implícita en este juego, lo importante es mantener el rol activo. Lo femenino es "denigrante". Además, la respuesta debe rimar con el insulto inicial, de modo que hay una regulación rigurosa en cuanto a las respuestas posibles. En el contexto de la circuncisión sin anestesia y en una sociedad autoritaria, de jerarquías fijas y sumisión de la mujer, el joven y el niño turco se valen del duelo verbal como estrategia para la producción de autestima y como defensa psicológica a la agresión de la circuncisión. Es una táctica para la producción de poder en su medio. El manejo energético y la tensión que implica la modulación verbal de emotividad alrededor de un tabú están definitivamente en juego.

En las tácticas retóricas mencionadas, hay también una dramática (la actitud del duelista turco en la competencia, del bebedor de caña ante el grupo), y una icónica no registrada por los investigadores, pero que suponemos tiene influencia en el despliegue. Un niño turco vestido muy modosamente tiene un handicap de principio,

(Holt, Rinehart and Winston, USA, 1972) pp. 130-160.

¹³William Labov. "The Reflections of Social Processes in Linguistic Structures". en Joshua Fishman (comp.) A Reader in the Sociology of Language. (Mouton, La Hague, 1968). pp. 240-251.

o aquél que rebasa en talla a sus contrincantes tiene ya puntos psicológicos a su favor .

Existen estudios que enfocan la táctica retórica para la producción del poder en espacios sociales occidentales y contemporaneos más afines al nuestro.¹⁴

Táctica Dramática

Para ejemplificar la producción de poder desde la táctica dramática hemos escogido al ritual del potlatch por ser relativamente bien conocido, no sólo por antropólogos, sino como práctica en sociedades como la nuestra.

El potlatch parece, a primera vista, más bien del genero icónico, pues lo que se dona o se destruye son riquezas y objetos de un grupo social. Sin embargo, lo que tiene mayor relevancia en este evento no son los objetos en si, sino el gesto de donarlos o destruirlos. Por ello, el potlatch es táctica dramática, implica una actitud de donar, de destruir, de desafiar al rival, mediada por los objetos.

El teatro o el ritual que pueden acompañar al potlatch son más bien retóricas en cuanto a que están constituidos a modo de discurso verbal y no verbal, pero son sistemas discursivos. Lo

¹⁴Leah Kedar, ed. Power Through Discourse. (Ablex, N. J., 1987).

eminente dramático es el gesto de dar, de recibir y de reciprocarse que, como lo analizó Marcel Mauss ¹⁵, son obligatorios en un contexto social. Es dramático el agonismo del potlatch y la rivalidad implícita.

Que el potlatch es un medio de producción de poder quedó probado por los estudios no sólo de Mauss sino de Ronald y Evelyn Rohner ¹⁶, y por el ritual del Kula, semejante al potlatch por la obligación del don, de la recepción y la recirculación como mecanismos de producción de prestigio y poder en las islas Trobriandesas investigadas por Malinowski ¹⁷.

La palabra potlatch significa originalmente nutrir o consumir en Chinook, lo que nos remite, de nueva cuenta, a la economía energética. Lo mismo puede decirse del significado de la palabra Haida, que quiere decir matar o matando riqueza, es decir, energía contenida en producirla. El regalo y la comida se equivalen en el estudio de Boas ¹⁸, no sólo porque se regala comida sino porque, suponemos, se consume al testigo. El invitado se come la comida a cambio de que el anfitrión se coma simbólicamente al invitado al

¹⁵ Marcel Mauss. The Gift. (Macmillan, 1954).

¹⁶ Ronald P. Rohner y Evelyn C. Rohner. The Kwakiutl of British Columbia. (Holt, Rinehart and Wilson, 1970). pp. 95-105.

¹⁷ B. Malinowski. Argonauts of the Western Pacific. (E.P. Dutton & Co. USA, 1961).

¹⁸ F. Boas y G. Hunt. "Kwakiutl Texts II". Memoirs of the American Museum of Natural History. (Leyden, New York, 1902).

volverlo testigo de su riqueza. La obligación de recibir el don es, a la vez, la obligación de someterse a la objetivación del donador, a ser consumido simbólicamente por él. El invitado es presa del anfitrión, y la reciprocidad se prolonga hasta obligar al anfitrión a ser, a su vez, consumido por el invitado cuando los roles se inviertan.

La economía energética en el potlatch está, primero, en su conformación icónica en lo que se va a donar. La energía de trabajo puesta en significantes icónicos. Después y, sobre todo, el acto de donar o destruir esa energía frente al testigo en el significativo dramático del potlatch, de intercambiar la energía conformada en los significantes estéticos -icónicos y dramáticos en este caso- por su efecto energético de poder: la consumación del anfitrión y el consumo del invitado. Es así como la energía no se crea ni se destruye, sino se transforma; la energía de producción de un grupo social se transforma en energía de poder, en prestigio. Todo ello por la mediación de las formas que canalizan en significantes tal energía.

TESTIGO Y CONTAGIO

Hay dos términos que pueden ser operativos en los procesos de objetivación del poder: el testigo y el contagio.

El testigo es el público ante el que se realiza un espectáculo como un potlatch , el teatro, una interacción. El testigo es pieza clave en la mecánica de producción de poder, pues es él quien lo produce. Ante un despliegue estratégico de un sujeto S, el testigo percibe y decodifica los significantes produciendo el significado. En la presentación de la persona según Goffman, un sujeto pone en juego sus tácticas para producir una impresión en su testigo; de la eficacia estratégica y la contextualidad del testigo depende el éxito o fracaso del significado deseado. El recurso del "name dropping" por el que se pretende impresionar al testigo -recurso típico de intelectuales y políticos- ("cuando estuve desayunando el otro día con Octavio Paz, me dijo que...", donde lo que dijo es el tema explícito supuesto de la frase, pero "yo me junto con O.P." es el mensaje implícito, de táctica retórica). Este recurso puede producir el efecto deseado (!caray!, !este tipo se codea con celebridades!) y, por lo tanto producir el poder del estratega. También puede fracasar (éste ya va a salir otra vez con su Octavio Paz, qué flojera...). En el primer caso, el estratega se hizo-ver, dominó la objetivación que de él hizo el testigo, se apropió de su subjetividad imponiéndole una imagen, un objeto ya acabado. En el segundo, el estratega es-visto en la obvedad de su táctica

retórica; no engaña a nadie, lo que muestra no es su capital social sino su necesidad de producir un efecto con recursos demasiado elementales.

En el nivel de perceptibilidad de la estrategia estética, las tácticas pueden producir efectos de poder positivo al hacerse-ver y negativo cuando es-visto. Estos efectos los produce el testigo de la estrategia. Asimismo, el testigo puede seguir el juego del estratega contestándole "De veras desayunaste con fulanito? ¿Lo conoces? ¿Cómo es en persona?". Si el testigo fue sujetado por la estrategia, es decir, produjo la objetivación deseada, sera-visto por el estratega como "cayó, sabía que se iba a impresionar". Pero si el testigo produjo el efecto de poder negativo se hará-ver por el otro en sus términos, manejando su objetivación en el otro (quien creera que el testigo fue impresionado). Podrá el testigo entonces reírse a sus anchas del otro quien, al creer que su despliegue funcionó, seguirá ejerciéndolo para diversión del testigo.

Un potlatch sin testigo no es un potlatch; el teatro como dispositivo artístico está construido en función al testigo; las artes plásticas, la danza, la música, la subasta como matriz de distinción social ¹⁹, la retórica doméstica, la estética del trabajo (hacerse-ver como "estar trabajando", aunque para realizar

¹⁹Jean Baudrillard. Critica de la Economía Política del Signo. (Siglo XXI, México, 4 ed. 1982).

el nivel de preceptibilidad del trabajo se sacrifique el trabajo mismo), de la tecnología y de la religión son máquinas en función al testigo, máquinas para captar y devorar testigos.

La publicación de un texto implica al testigo del despliegue intelectual y emotivo (ésto me pregunté, ésto sentí, ésto pensé, así lo resolví, ésto me preocupa, eso amo, eso desprecio, eso admiro...). El reclutamiento del mayor número de testigos produce mayor extensión de intesubjetividad y la ilusión de objetividad absoluta. La tendencia hacia la expansión de testigos es el contagio.

El Contagio

Hay un mecanismo de contagio entre testigos. Este mecanismo es típico en el rock, por dar un ejemplo. Si F, que es mi amigo, se apasiona por la música de R, yo, como testigo de su pasión y como sujeto del hacer-ver de esa pasión, me apasiono también por R. El contagio es el "me adhiero" que puede ser consciente en ciertas tomas de posición políticas o intelectuales, pero sobre todo y casi siempre es inconsciente: nos adherimos y luego lo justificamos. En el fenómeno de la borregada, el mecanismo de contagio es automático. Entre sus manifestaciones más escalofriantes están el nazismo y otras formas de fascismo, como las que practican algunos marxistas, racistas, antiyankis, antiárabes, antisemitas, antinacos, antiargentinos, antipochos etc.

El mecanismo de contagio consiste, pues, en la propagación de una objetivación entre varios sujetos. El consenso automático es contagio. En el juicio de gusto, Kant considera que se da la pretensión a la validez universal del mismo: "...una pretensión a la validez para cada cual, sin poner universalidad en los objetos, debe ser inherente al juicio del gusto,...es decir, que una pretensión de universalidad subjetiva debe ir unida a el." ²⁰ Esta adhesión emotiva hacia lo bello no es más que un mecanismo de contagio de una objetivación entre varios sujetos.

En el hacer-ver de las tácticas estéticas, cuanto mayor reclutamiento de testigos se logre por una objetivación, mayor extensión intersubjetiva tendrá la producción de sus efectos. Estrellas como Michael Jackson, Mike Jagger, Elvis Presley, Los Beatles, Jim Morrison etc. ,han sido focos de contagio de gran extensión en nuestra época. En general, el rock es un foco de contagio impresionante, al cual no sería demasiado atrevido atribuir parte de los cambios que ocurrieron en el 68 en México, Francia, Estados Unidos, España, además de lo sucedido recientemente en Europa del Este a finales de los ochentas.

²⁰ Emmanuel Kant. Critica del Juicio. (Porrúa, México, 3 ed. 1981).
Parte I, Sección I, Libro I, Momento II, no. 6.

Así como el estigma es contagioso en el estudio hecho por Goffman ²¹ (un padre alcohólico contagia su estigma a su hija quien se vuelve la hija del alcohólico o del ex-presidiario; la hermana del paralítico, la madre del retrasado), donde el ser-visto irremediable de un individuo en ciertos términos "infecta" a quienes esten relacionados a él, el efecto de poder suele serlo también. Un amigo anarquista me comentó una vez el sentimiento de intimidación que el contacto personal con el presidente en turno le produjo, a pesar de que el individuo le merecía el mayor desprecio.

El contagio es la producción de una objetivación de si en el otro. La subjetividad del otro es contagiada al reproducir tal objetivación.

ESTETICA Y TIEMPO

La energía humana se traduce en tiempo por su finitud. Lo finito de la energía lo establece la muerte, que trueca energía humana en energía mineral. Tal energía mineral, por caminos indirectos, contribuye a su vez a la reproducción de energía humana por el alimento. Cierto que la energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma, pero esas formas que toma la energía sí se crean y se

²¹Erving Goffman. Estigma, La Identidad Deteriorada. (Amarrortu, Bs. As.).

destruyen.

En toda práctica profesional considerada intelectual se da el fenómeno de la ostentación de tiempo que el profesionista especializado pudo y puede invertir en actividades no comprometidas directamente en la conservación inmediata de la vida cotidiana. Para dominar un instrumento musical como un solista, el manejo del cuerpo que requieren la danza o el teatro, del pincel, el cincel, la pluma o el lenguaje literario (y demás instrumentos de producción del arte y de conocimientos) se requiere la inversión de un tiempo no directamente productivo. Dicho en otras palabras, al ponerse a pintar un cuadro o aprender una coreografía se da por hecho que serán otros los producirán alimentos, abastecerán el agua, cuidarán de los niños, limpiarán el hogar y las calles... Es la ostentación de un tiempo que quizás aún pueda calificarse de lujo, un tiempo más caro pues requiere del trabajo de los demás.

De la ostentación del ocio se ha escrito bastante ²². En el capítulo sobre el ocio, Baudrillard lo entiende como gasto y no como pasividad, es decir, como una actividad en la que se realiza un consumo de tiempo improductivo, la posesión de excedente de tiempo como capital suntuario, como riqueza, dice el autor, y como significante estético para producción de poder, decimos aquí.

²²particularmente remitiremos al lector a Thorstein Veblen en Teoría de la Clase Ociosa. (Fondo de Cultura Económica, México, 2 reimpr. 1974). y a Jean Baudrillard Op. Cit. (pp. 71-73).

El tiempo debe representarse en significantes para producir su efecto de poder. En última instancia, toda la lógica de la diferenciación social puede reducirse a la fórmula tiempo-poder, puesto que todo significativo estético expresa energía en tiempo, lo representa. La estética se entiende así como el conjunto de formas que representan energía-tiempo que es vida humana, y cuyo efecto de poder no es otra cosa que la apropiación de pedazos de vida -lo más valioso, en cualquier escala de jerarquías, que puede "tener" un ser humano puesto que en eso radica su ser- es decir, la apropiación de los otros, el consumo de su ser.

Retomamos aquí la manera en que Elias Canetti entiende el poder como tomar una presa, apoderarse en sentido animal, y que confirma ese pliegue de tiempo o vida desde el cual se elabora el significativo ²³. La estética ostenta los fragmentos de vida, los pedazos de seres de los que nos hemos apoderado. En el mueble fino, en el automóvil de lujo, en la arquitectura sofisticada, en el discurso especializado, en el arte, en el deporte, en el turismo, en la tecnología, se ostentan los pedazos de vida gastados, usados, sacrificados para su realización. Ostentamos el tiempo ajeno del que nos hemos apoderado. Se produce el poder desde el consumo del poder de otros, de su apropiación ostentada por medio del significativo estético. Es la lógica del potlatch, donde lo que en última instancia se destruye es la vida de los otros, lo más caro,

²³Elias Canetti. Masa y Poder. (Alianza, Madrid, 1983) p. 395.

el valor por excelencia.

El sacrificio azteca como anulación de la reducción de la vida del hombre a cosa , según lo explica Bataille ²⁴, podría entenderse bajo la lógica de un gasto inútil que cancelaría simbólicamente el gasto útil -ya sea en el trabajo directamente productivo del macehual y en el indirectamente productivo del tlatoani por la ostentación del consumo de vida ajena a través de los excedentes-. El sacrificio "inútil" (entrecorramos la inidad puesto que el simbolismo del sacrificio la vuelve útil) de vida a cambio del sacrificio útil de vida en la reproducción del sistema.

El hombre esta atrapado aún en sus intentos de escape. No tiene aparentemente posibilidad de la soberanía absoluta; ni en el potlatch ni en el sacrificio. Quizás sólo en la aisthesis, soberanía al margen del poder, poder en la anulación del poder, en la impotencia ²⁵.

"La vida no vale nada..." dice la canción de Jose Alfredo Jiménez. Si la vida es lo único que realmente tendría valor, y el valor no vale nada, la vida tampoco. Profundo y elemental silogismo es el que subyace en la visión del mexicano, y que quizás mejor podría explicarse, no como un simple nihilismo, sino como que la vida "vale" más que el valor, está al margen del valor. El valor vale

²⁴Georges Bataille. La Parte Maldita. (Icaria, Barcelona, 1987).

²⁵Ver al respecto el Capítulo 9.

poco, reduciría a la vida a su lógica itaria. Ininteligible para la lógica protestante "time is worth money" enfrentarse a "life is worth nothing because worth is worth nothing".

TRABAJO Y PODER

La antítesis que Veblen encuentra entre el instinto de laboriosidad y el del derroche, o entre la ética puritana del trabajo y la moral aristocrática del ocio, no es más que aparente. El trabajo por sí mismo puede tener efectos de poder. Es el orgullo de toda poiesis, del hacer, lo que Marx entendía como trabajo no enajenado por su división social. El trabajo puede ser tan placentero como el ocio, y el ocio tan aborrecible como el trabajo. De ahí el hábito de los "hobbys" o pasatiempos, las diversiones y deportes, las manías de limpieza doméstica y de agrupaciones gregarias; es la huida de un ocio aterrador. Pero un gran esfuerzo coronado por un gran logro produce la sensación de un gran poder. Se huye a veces del ocio, cuando éste no está trabajando en la reproducción de nuestro poder ante testigos, cuando no podemos devorar a otros desde nuestra ostentación de ocio. El ocio trabaja sólo ante testigos en su

producción de poder. Por eso el potlatch requiere testigos en su supuesto de derroche: para que no sea inútil, para que trabaje como signo de poder. Todo significativo requiere un sujeto para que en él se produzca su efecto de significado. Ese sujeto-testigo es el que hace trabajar al ocio para que se produzca su efecto en él.

La sensación de poder es la necesidad básica de sobrevivencia. No hay ser humano que sobreviva sin un grado, así sea mínimo, de poder. El más miserable de los hombres tendrá siquiera el poder de comer. Si carece de él, no sobrevive. El poder de trabajar es un grado aún mayor que el de comer. En la poiesis el hombre doblega al material con el que trabaja, lo domina, logra de él lo que se propuso: que la tierra le entregue sus frutos, que una pieza de cerámica, de madera o piedra tenga la forma que se le impuso, que un alimento tenga el sabor y la consistencia que se buscó, que un alumno comprenda las ideas que se le enseñaron, que el público ría o lllore en el momento deseado por el actor o autor, que el contenido de un libro sea comprendido, que un piso se vea limpio, que la ropa esté lavada y planchada, un muro erecto, una casa construida, unas cartas repartidas, un enfermo recuperado. Es un poder sobre el objeto de nuestro esfuerzo así como sobre nosotros mismos. Si no existiera una sensación de poder a través del trabajo, nadie trabajaría; la necesidad social que nos impone una vida para los otros se equivale o supera con la necesidad individual de reproducir nuestra sensación cotidiana de poder en el trabajo.

La enajenación del obrero radica en que, ante la mecanización creciente del trabajo, el hombre pierde la sensación de doblegar al material según sus fines y se percibe más bien a si mismo como el material que la máquina doblega. No es el hombre el que mata al animal y lo devora; es la máquina la que devora al hombre, le impone ritmos y movimientos, habilidades y tiempos. Cuanto más abajo este el trabajador en la estratificación de labores, tanto mayor suele ser el peso de quien le impone disciplina en el trabajo. Cuanto más patente sea que el trabajador es el material que es doblegado por el jefe o capataz, tanto menor es la sensación de doblegar el material sobre el que trabaja, lo que disminuye la sensación de logro. Es una perogrullada afirmar que el ser doblegado es lo inverso a doblegar; sin embargo, y a pesar de su obviedad, esta perogrullada no opera en la producción donde se busca un incremento de productividad doblegando al trabajador en vez de hacerle sentir que doblega al material. El desarrollo tecnológico en terreno industrial rara vez toma en cuenta la necesidad o instinto de poder inherente a la producción. Por ello en lugar de desarrollar mecanismos para incrementar la sensación de dominio del trabajador, y por ende su mayor satisfacción, genera formas de trabajo que lo degradan, incrementando exclusivamente la sensación de poder del dueño de los medios de producción. Ya no requiere de capataces que vigilen la intensidad del trabajo; el ritmo de la máquina se encarga de eso.

Lo que la producción industrial contemporánea le enajena al trabajador es, según este punto de vista, no sólo el producto de su trabajo hecho objetos, como lo entendía Marx, sino el producto de su trabajo hecho poder; el efecto de poder de los significantes objetivados por su trabajo. En otras palabras, al obrero se le enajena esa objetivación de su tiempo y esfuerzo, del pedazo de vida que puso en producir un significante que lo represente. El poder que pudo haber supuesto tener sobre el material, se le escamotea al perderse su materialización objetual. Se reconoce finalmente como un material doblegado al mismo nivel que el que creía manejar. La coartada de la producción en serie de bienes para el consumo se desenmascara como una verdadera destrucción en masa del poder vital y poético (en el sentido de poiesis) del obrero. La producción hoy es una destrucción cotidiana de lo humano en el trabajador. Quien no se puede enorgullecer de su trabajo, no es un sobreviviente sino un muerto en vida. Al obrero mexicano sólo le queda la sensación de poder de engendrar y del mal comer: esa es la regla de oro del salario mínimo, el no dejarle al trabajador más que el poder de comer tortillas. Sin ese poder, no se reproduce la fuerza de trabajo.

EL CONSUMO DEL PODER

Habría que analizar el consumo del poder sobre la base de una pregunta previa: ¿es el testigo el que consume el poder o es el sujeto significante, el que se hace-ver, quien lo consume? Salta a

la vista que ambas acepciones son opuestas. En un caso, es el poderoso el que consume su poder; en otro, es el sometido el que consume el poder del poderoso. En palabras llanas: un consumo equivaldría a la apropiación del poder y su usufructo y el otro al de tenérselo que "tragarse". Por ello es necesario establecer, para los fines de este análisis, que entenderemos a la palabra consumo sólo en el primer sentido: el consumo del poder es su usufructo, su apropiación.

El sujeto que es testigo del poder de otro no lo consume sino ES CONSUMIDO por éste. En la ceremonia del potlatch, quien lo ofrece no sólo consume los bienes que despilfarra al usarlos en su valor simbólico de no-uso ostentatorio, sino que, sobretodo, consume al poder potencial -no actualizado en ese potlatch- de su rival. Este es, pues, consumido en el potlatch como lo es todo receptor de un regalo no recíproco. Desde aquí mantiene su validez la forma poder-tomar o poder-comer de Canetti.

Tenemos entonces que el consumo del poder adquiere una doble direccionalidad. Se da el consumir y el ser consumido. Quizás podría decirse que la enajenación del tiempo y del producto del trabajo proletario en Marx equivaldrá a este ser consumido. De cualquier modo, la relación entre producción y consumo del poder no es de oposición como podría suponerse en los términos convencionales, sino de complementariedad. Quien produce un poder es idéntico a quien lo consume. El artista, por dar un ejemplo, que

produce un cuadro para el prestigio de quien lo ostentará en su pared, no es el productor de un poder cuyo consumo será el del coleccionista. El poder no se reduce a un objeto y se agota en él, puesto que el poder supone en primera instancia una relación humana a través de la mediación de los objetos. Como en el fetichismo de las mercancías y su secreto analizado por Marx, las relaciones entre las cosas ocultan en realidad una relación entre los hombres. Tal artista produce el poder de ser autor de ese cuadro, y lo consume al ostentarse como tal; el poder de su trabajo a la vez que el poder de consumir el trabajo elementalmente útil de aquellos que lo surtieron de bienes primarios para hacer posible un trabajo que es útil a un cuarto o quinto nivel, como es el arte respecto a la agricultura, por decirlo así. Del mismo modo, el coleccionista produce el poder, o el efecto de su poder, al hacerse propietario del cuadro, y consume o se apropia de este poder, el de apropiarse no sólo del trabajo del artista sino el de todos aquellos cuyo trabajo fue apropiado por tal artista. Son dos instancias diferentes, dos contextos, dos terrenos del poder: uno el del aparato doméstico o familiar, y otro el del aparato artístico o profesional. Cada una de estas formaciones emergen de una red de relaciones establecidas por un código particular de valores. Un "mismo" objeto material, por así decirlo, situado en diversos contextos de sentido o formaciones estéticas produce en cada uno su significado de poder particular y relativo a tal formación.

Un animal que descubre a otro como posible presa, lo produce como

tal en el proceso de la caza. La mariposa, antes de ser percibida por un ave a la que sirve de alimento, no es una presa. El ave produce a su presa como tal (objeto de poder) y la consume. Existen infinidad de hojas que pueden servir, a su vez, de alimento a la mariposa, pero ésta produce y consume en términos de poder, a tal o cual hoja en el momento particular de comérsela. El poder nunca es potencia: es acto, presencia, habla. Dada la identidad de la producción y consumo del poder, no puede hablarse de este en latencia. Para su realización, requiere de la presencia y función del receptor o testigo, de la victima. El poder siempre es consumo del otro, por eso no puede ser latente aunque sea simbólico.

Para que haya producción de poder, hay simultáneamente su consumo; y cuando hay consumo hay consumido. El jefe de departamento de una empresa no tiene un poder potencial. Ese poder sólo existe al ser actualizando en sus subordinados. Sin la intimidación que ejerce sobre éstos por su lenguaje, gestos, escenografía de su oficina, secretos ostentados como tales de su jerarquía, la relación de su sueldo respecto al de aquéllos, su poder no existe. Tiene que consumirse a sus subordinados en tanto tales para producir y consumir su poder. Tal como se menciona en el análisis de la estética y el tiempo, lo que en última instancia constituye el poder del jefe es el no poder relativo de sus subordinados. Y lo que en última instancia es el consumo y consumación del jefe, lo que consume es al ser-consumido del subordinado, y lo que consume

es su poder sobre este. Sin subordinación el poder se cancela irrevocablemente. sólo hay poder respecto a alguien, aunque sea respecto a sí mismo, como ocurre en la sensación de poder que da el trabajo.

El poder es una relación actual, presente. Aún cuando no quede más que el recuerdo de una relación de poder, pero este recuerdo sea capaz de reproducir tal relación en un momento específico, el poder existe en ese momento.

PODER COMER Y COMER PODER

Toda producción de poder es, en última instancia, un proceso de perceptibilización. La estética es ese espacio a través del cual se significa el tiempo del poder. Con Canetti, "podría decirse que la ordenación del tiempo es el más eminente atributo de toda dominación" ²⁶. Pero además de ordenación, es la ingestión de tiempo. En su nivel más elemental, poder es comer. Es ley de la naturaleza. Los insectos o plagas que devoran un árbol lo tienen en su poder, hasta que acaban con él. Así un animal con otro, el hombre con otro ²⁷.

²⁶Elias Canetti. Op. Cit. p. 395.

²⁷Pero el ser humano ha sofisticado sus hábitos alimenticios a un grado de enorme complejidad: hoy "comemos" tecnología, cultos y mercancías, saberes de la índole más diversa. Ostentar la sofisticación de un diseño de mueble, de ropa, de tecnología, de arte que es de nuestra propiedad es una puesta en el espacio de los

Veblen creía en una decadencia del sistema de status o de la cultura del bárbaro depredador a favor del instinto de eficiencia en la sociedad industrial moderna, o lo que él llama temperamento no emulativo. Aquí diremos que, sin dejar de reconocer la agudeza del análisis de Veblen, esta idea de la decadencia del principio depredador no es más que wishful thinking. El temperamento depredador no se antepone al instinto de laboriosidad (instinct of workmanship, como lo traduce Sánchez Vázquez citado por Vicente Herrero), sino que lo complementa. Esta dicotomía entre cultura depredadora y la industriosa atraviesa toda la obra de Veblen. Sin embargo, tal dualidad es más aparente que real en las relaciones sociales.

tiempos consumidos en su realización, es decir, de los tiempos o pedazos de vida que nos hemos "comido". Esa puesta en el espacio está conformada por la estética; y esos tiempos consumidos son la lucha de fuerzas animales que entraron en juego. Son los desechos de un campo de batalla después de la masacre, las cabezas del enemigo y sus mujeres cautivas como trofeos y símbolos de la fuerza y superioridad del vencedor. Lo que antes era la heráldica, los trofeos y símbolos de proezas, actualmente son las marcas, firmas, estilos. Antes ocurría el despliegue del poder en la guerra, sucedido por testimonios o pruebas que lo signifiquen. Hoy parece haber una inversión de este proceso. Son los significantes los que, en su despliegue, producen el poder. Primero ocurrió el hecho; después su representación. Hoy, por lo contrario, son las representaciones las que producen los hechos. En un sistema donde la omniproducción de códigos es lo que lo caracteriza, donde lo real ya no es más que producto del lenguaje y el referente se vuelve indistinto del significado, no puede haber hechos independientes al lenguaje ni poder fuera del significante. Por eso oponemos las sociedades en las que la guerra precede al trofeo a aquéllas en las que el trofeo equivale a la guerra.

Puede hablarse de un sólo instinto: el de la sobrevivencia o del poder, que es lo mismo desde una visión nietzscheana que compartimos. Todos los fenómenos económicos no son sino variantes de este instinto, ya sea el que Veblen denomina como depredador o el de laboriosidad. El instinto de sobrevivencia es, en la etapa más temprana de desarrollo del individuo, el reflejo de succionar el seno materno. Es el instinto de comer-poder. Comer es sobrevivir; comer es poder ²⁰. El llamado instinto de laboriosidad es una variante del poder en el sentido en que, como es obvio, la laboriosidad está encaminada a la producción y reproducción de la sobrevivencia. No es gratuito. Pero la supuesta exención ostensible de toda tarea tampoco es gratuita o improductiva puesto que produce y reproduce el poder y la sobrevivencia de la llamada clase ociosa. El derroche nunca es inútil. Es la producción de signos estatutarios y sirve para la sobrevivencia de la clase que lo practica. Como ya vimos en capítulos anteriores en relación al potlatch, el hombre no puede evadirse de su condición servil, cosificada, de la ley de la utilidad que es la de la sobrevivencia, no importa cuan sutiles y complicados sean los recursos que invente. La pasión por la

²⁰El poder, como el comer, es una necesidad humana tan elemental como la sobrevivencia, aunque revista formas complejas y sofisticadas. La necesidad de poder es la de autoafirmación, de autoestimación para la sobrevivencia. No es rara por ello la tendencia a la anorexia en situaciones en las que el sujeto se siente impotente ante algo. Un fracaso amoroso produce falta de apetito, mientras que el goce y la satisfacción sexuales lo estimulan.

soberanía en el hombre se opone a su instinto de sobrevivencia. Dicho en otras palabras, su pasión por la soberanía se opone a su pasión por el poder. Paradójico, pero también en ésto radica el sentido trágico del hombre.

La distinción entre hazaña y tráfago, entre clase ociosa y clase industriosa que hace Veblen no tiene los alcances que supone. La clase llamada ociosa es la que se come a la industriosa, como es bien sabido para el marxismo. Se la come literalmente, como el animal a su presa. Se come su tiempo, es decir, su vida. Y lo ostenta por medio de la puesta en perceptibilidad estética como trofeo. La hazaña del depredador contemporáneo es apoderarse del tráfago del industrioso. Si es verdad que hay tal cosa como la repugnancia por la futilidad de un esfuerzo, el derroche no puede considerarse como su contraparte, puesto que éste sirve a los fines del ocio ostensible; el derroche es como trofeo, como significante que produce un efecto de poder del derrochador. Todo derroche, como todo potlatch, se hace ante testigos, así sea en el caso extremo el del propio derrochador que al derrochar busca una prueba de su poder. Si el trabajo rebaja, el derroche enaltece. Veblen explica esta concepción por la asociación del trabajo en los hábitos de pensamiento de los hombres de la cultura depredadora con la debilidad y sujeción a un amo. ²⁷

²⁷Thorstein Veblen. Op. Cit. p. 44.

Habría que hacer una puntualización respecto a lo que Veblen entiende por ocio. Para el autor, este término significa pasar el tiempo sin hacer nada productivo. Pero en el transcurso de nuestro análisis se implica que no existe lo "nada productivo". La productividad o improductividad de un quehacer es un criterio algo burdo que nos opaca la distinción entre ocio y trabajo. Ocio y trabajo son ambos productivos: el ocio produce el poder de las clases dominantes y su sobrevivencia en tanto tales; el trabajo produce la sobrevivencia tanto de las clases dominantes como de las sometidas. Por ello, más que distinguirlos en términos de productividad, valdría mejor hacerlo quizás en términos de nutritividad ²⁸.

Hablar de clase ociosa y clase trabajadora, de sometidos y dominantes nos ubicaría en un maniqueísmo que no pretendemos proponer ni defender. Ambos son polos extremos entre los cuales se mueve el espectro de relaciones sociales a través de una infinita gama de posibilidades y matices. La microfísica del poder es también una microfísica de gradaciones de trabajo-ocio. Quizás por ello los términos son, como lo hemos dicho, demasiado burdos. La

²⁸ Es lo que el marxismo entiende como la explotación del hombre por el hombre. Esta explotación es productiva: reproduce a la clase dominante. Pero se distingue por la unidireccionalidad de su fuerza, por la falta de reciprocidad: el trabajo sirve al ocio, pero el ocio no sirve al trabajo. Se podrá argüir que el ocio de la clase sacerdotal en los sistemas tributarios contribuía al mejoramiento de las técnicas agrícolas por el desarrollo de la astronomía. Si; pero lo que contribuyó a la agricultura no fue el ocio sino el trabajo de producción de conocimientos astronómicos y agronómicos.

que sí queda clara, me parece, es la ostentación de tiempo en su puesta en perceptibilidad. El tiempo ajeno devorado, y el tiempo propio. Ostenta una apropiación del tiempo ajeno dedicado a la producción de satisfactores como alimentación, techo, limpieza y significantes icónicos de diversa índole como escenografía y vestuario...en beneficio propio y de tiempo propio dedicado a actividades aparentemente no pecuniarias. Así pues, lo que Veblen entiende como ocio serían en este contexto de análisis prácticas no aparente o directamente pecuniarias, aunque sean productivas en el sentido en que producen reputación o efecto de poder. Las prácticas pecuniarias son, pues, aquellas que al ser realizadas para otros, son reeditadas pecuniariamente; esto implica que se vende el tiempo para realizarlas al comprador. Ese es precisamente el signo de debilidad y servidumbre de lo que Veblen entiende como trabajo productivo; el hecho que se entregue un pedazo de vida propia a otro, el que otro devore nuestro tiempo, se apodere de un pedazo de nuestra vida. En términos de ferocidad animal, el que vende su tiempo es el más débil, la víctima y presa del depredador.

Ostentar la propiedad de tiempos que no se venden es ostentar significantes del poder. Es decir, tiempos comprados mas no vendibles. El dominio de lenguas muertas no es inútil puesto que produce efectos de poder, expresa un tiempo que no se vendió a

otros, un tiempo libre al ser ajeno a lo pecuniario ²⁹.

Veblen distingue entre ocio ostentatorio y consumo ostentatorio, y aclara que este último está sustituyendo al primero en la medida en que los núcleos sociales se vuelven más numerosos en la vida urbana contemporánea. De ahí que sea más práctico ostentar el consumo que el ocio como signo de status. De nuevo encontramos esta distinción algo burda, pues al introducir la categoría de tiempo en el juego estatutario, categoría que Veblen de ningún modo ignoraba, resulta la casi identidad de ambos, puesto que el ocio es consumo de tiempo ajeno. En el consumo ostentatorio lo que se ostenta es el devorar el tiempo ajeno, es la puesta en perceptibilidad de los significantes estéticos, el hacer perceptible el poder del sujeto respecto a la vida de los otros, o de la suya propia ³⁰.

29De ahí la relación entre excrementos y dinero que veía Freud; el comprador de mi tiempo paga con dinero el comerse mi vida. Para comerse mi vida defeca dinero. La repugnancia que nos produce el avaro es la que nos provoca el que se pudre en su estreñimiento. Entiende por poder lo que nos parece indigencia puesto que no es capaz de ofrecer dinero, aunque lo tenga en abundancia, para obtener trofeos que signifiquen su poder. Esa no ostentación del ahorrador compulsivo, la no reversión en significantes estéticos de su capacidad pecuniaria y por ende su negación a la producción de poder, lo vuelven indigente en un sentido más grotesco que el que no ostenta significantes por carecer de la posibilidad pecuniaria de hacerlo. El avaro se convierte entonces en presa de sí mismo. Está obligado al trabajo pecuniario del cual obtener dinero como el más sometido de los sirvientes, a la vez que los productos de su servidumbre no llegan a servir para su beneficio.

30Quizás pudiera ser acertado explicar el hábito de fumar como la ostentación de un ocio en la medida en que labores básicamente productivas como la agricultura y trabajos manuales de diversa índole no permiten estar fumando mientras se realizan, a la vez que, dadas las advertencias de la medicina actual, resulta un derroche de la propia vida. El cigarrillo en la mano es una puesta en significantes de una actitud de ocio y consumo ostentatorios.

Para concluir lo que hemos expuesto hasta aquí respecto a la teoría de Veblen, diferimos de su oposición del instinto de laboriosidad respecto al de derroche ostensible. Todo es valorativo en las relaciones sociales y nada es futil. En toda laboriosidad hay un gasto y todo gasto es producción-reproducción del poder, por ello no es futil. Entre Schopenhauer y Nietzsche no hay, desde esta perspectiva, una diferencia significativa puesto que la voluntad de poder es la voluntad de vivir. Vivir es poder vivir en un medio social, animal y vegetal en el que la vida de unos es necesariamente la muerte parcial o total de otros. Vivir es el poder más elemental, el del sobreviviente al que Canetti dedica finos análisis. A partir de ahí se despliega un espectro de sofisticaciones sociales en cuanto a códigos que expresen los niveles de sobrevivencia, es decir, las jerarquías de poder puestas a la perceptibilidad por los significantes estéticos de diversa índole. La sobrevivencia a costa de quienes, constituye el entramado de la lógica del poder puesto que todo sobreviviente lo es en relación a los muertos cuyo lugar podría él haber tomado de no haber tenido el poder de ser lo que es: un sobreviviente.

EL FETICHISMO DEL PODER

El sentido común nos reitera que el poder es algo que es poseído: quien tiene dinero, tiene poder; quien tiene clase, o un puesto político, un ejército o un secreto, tiene poder. A esto puede

llamarse el fetichismo del poder. Es creer, como dice Marx, que las producciones del cerebro humano son seres independientes con vida propia que se relacionan entre si y con los hombres. Es convertir la percepción del testigo en un hecho independiente a este testigo. Tal percepción puede tener una materialidad propia y ser parte de la realidad, pero eso no quiere decir que sea independiente al sujeto perceptor: es él quien produce ese efecto de realidad como poder. Lo que es independiente al testigo es el capital del individuo en cuestión, no su poder, y siendo ambos energía, tanto el capital como el poder, suelen confundirse. No negamos que las producciones del cerebro humano tengan materialidad y sean parte de la realidad, la transforman y la construyen. Pero la producción mental, por muy material que sea en su objetividad y su potencial de transformación de lo real, no puede ser entendida desde un realismo ingenuo. Las ideas no son brotes naturales que se presentan al sujeto positivista como el referente que busca su símbolo y su referencia en el hombre. Los dioses no se revelan a los hombres, sino que es el hombre el que produce en sí lo divino. Lo divino sólo deja de depender del hombre cuando éste se niega en la estesia como sujeto ³¹. Pero mientras este presente en tanto sujeto, es él quien produce las referencias.

El fetichismo del poder como objeto que puede ser poseído, equivale al fetichismo de las mercancías donde el valor de éstas aparece como una relación entre cosas, en vez de una relación entre

31ver. Capítulo 9 de este libro.

productores. Aquí puede ser entendido como una relación entre energías, independientemente a los sujetos que las significan; es como si las energías produjeran poder por sí mismas, pero éste sólo es poder cuando es significado como tal. Suponer que un individuo tiene poder porque tiene dinero implica que el poder es una cosa que se puede acumular. Pero el poder no es cosa sino la transformación de capital pecuniario o energía invertida en mercancías y dinero por las mediaciones estéticas en un efecto en función y por la actividad de un testigo. Poder hacer algo no se actualiza como poder hasta que se hace; en ese momento, el poder es real para el sujeto-testigo, no antes. Un sujeto puede tener la idea de que puede pintar un cuadro o encarcelar a otro hombre. Tal idea puede ser más o menos factible; pero la idea tiene un grado de objetividad mínimo, no alcanza la intersubjetividad de testigos y, por ende, el efecto de poder es mínimo. Quien efectivamente atenta contra la vida de un Papa, por ejemplo, produce un poder por la táctica dramática desde su capital energético que, por la intersubjetividad que la noticia produce, se transforma en un poder efectivo: el de haber atentado contra la vida de un Papa. Con gran capital pecuniario se tendría el poder de comprar un palacio, o de apostar millones en un casino, de poseer un Rembrandt o de comprar varias y muy guapas mujeres. Pero lo que se tiene es el capital: lo que se produce son efectos emotivos de seguridad, coraje, soberbia, avaricia, emulación, autoestima, etc. todas afecciones transformables en el valor de cambio poder.

El fetichismo del poder equivale a la suposición de los fisiócratas

respecto de que el oro implica, en sí mismo, riqueza por su brillo, y las riquezas brotan de la tierra como tales. Como el oro no es valioso en sí sino porque es un efecto del trabajo humano y representa energía, así el poder no existe por sí mismo, sino que es un efecto de la economía energética.

Hay que distinguir, por tanto, entre una energía acumulada, que es un capital, y una energía con-formada, que es el poder. Desde luego que la energía acumulada está con-formada, y la con-formada, acumulada; que ambas son energías y que tal distinción es difícil. La diferencia está en el nivel potencial de esa energía. Para la estética aquí desarrollada, esa potencialidad no existe hasta que es real. Tener la intención de hacer algo no es hacerlo. La potencialidad, como la acción virtual o la intencionalidad no son estéticas puesto que no pasan por la perceptibilización, no son objetivas por no haber ni intersubjetividad ni objetivación. Poder encarcelar, comprar o apostar no es poder hasta que no se encarcela, se compra y se apuesta. Un sujeto puede temer la posibilidad de que otro individuo lo prive de su libertad. Así, tal sujeto produce el poder de la persona sobre él. El encarcelador desplegará tácticas a través de las cuales el sujeto en cuestión se sienta interpelado en este sentido.

Un capital puede transformarse en poder y el poder en capital. Efectos de poder pueden transformarse en capital social, pecuniario o intelectual como éstos en aquéllos, dado que la energía es

convertible en el proceso de circulación energética. Una mercancía puede convertirse en su equivalente en oro y este en la mercancía por el proceso de circulación de mercancías. Pero el capital no es poder como una casa no es oro. Aquí parecemos confundir al capital con la producción afectiva, pues puede hacerse una equivalencia entre las mercancías y las afecciones ³², mientras que ahora la hacemos entre los capitales y las mercancías. Lo que sucede en el proceso de producción de poder es que el valor energético del capital se conserva, mientras se crea un valor nuevo: el del poder. Este valor es un efecto de significado en un contexto determinado; por ello requiere un testigo para producirse.

³²Ver, al respecto el capítulo 5.

CAPITULO 5

ECONOMIA ESTETICA

ECONOMIA DE LAS AFECCIONES

Si hablamos del poder como efecto de la estética, en el mismo sentido en que el significado es efecto del significante, eso no quiere decir que el poder sea sólo uno de tantos sentimientos. El poder no es sólo un sentimiento, como el dinero o el oro no son sólo mercancías. La relación entre los sentimientos o emociones y el poder puede compararse a la relación entre las mercancías y el dinero hecha en El Capital. En la cita de Galiani "I metalli... naturalmente moneta" que hace Marx en la proposición "aunque el oro y plata no son por naturaleza moneda, la moneda es por naturaleza oro y plata" ¹ puede traducirse, para los fines de nuestro análisis, del siguiente modo: aunque el sentimiento de dolor y de placer no son poder por naturaleza, el poder es por naturaleza dolor y placer. En otras palabras, no todo sentimiento de alegría o tristeza esta ligado al poder, pero desde luego, todo poder está ligado a sentimientos diversos, como la alegría o la tristeza (la envidia, el orgullo, el respeto etc.)

Tenemos pues que el poder, desde el punto de vista estético, es el

¹ Karl Marx. Capital, A Critique of Political Economy. (Random House, New Yoek, 1906/) p. 101.

equivalente universal de los sentimientos. Los sentimientos, como las mercancías, adquieren su valor en relación al poder y son significados desde ahí. Estamos relejendo el capítulo II de la primera parte de El Capital para explicar la distinción y la equivalencia entre el efecto de poder y los diversos efectos emotivos en la relación estética. Se analiza el intercambio económico, y puesto que estamos hablando de procesos de producción e intercambio en una economía energética, no tenemos por que tratar de inventar el hilo negro. Se dice que el acto de intercambio da a la energía afectiva convertida en poder, no su valor, sino su forma-valor específica. Por confundir -estamos traduciendo casi literalmente en esta resemantización estética de la economía- estas dos cosas distintas, algunos escritores han sido llevados a mantener que el valor del poder es imaginario ². Marx cita a Galiani, Locke, Law. El hecho de que el poder pueda, en ciertas funciones, ser reemplazado por meros símbolos de sí mismo, dió pie a otro malentendido: que es sólo un mero símbolo en sí mismo. De cualquier modo, bajo este error se hallaba el presentimiento de que la forma-poder o el efecto de poder no es inseparable de la forma-emoción o efecto emotivo, sino simplemente la forma bajo la que ciertas relaciones sociales se manifiestan. En este sentido, diría Marx, cada sentimiento es un símbolo, puesto que siendo un valor (véase al respecto a Scheler, Hartmann, Artistóteles y al mismo Kant en cuanto facultad judicial), es sólo la envoltura de energía humana invertida en él.

² Así parece creerlo Baudrillard en Cultura y Simulacro.

El poder, como cualquier sentimiento -aunque sea un modo privilegiado de emotividad- no puede expresar su valor excepto en relación con otros sentimientos. Y este valor se expresa en terminos energéticos. La dificultad reside, no en comprender que el poder tiene que ver con la afectividad, sino en descubrir cómo, por qué y de qué manera un sentimiento se convierte en poder. Lo que parece suceder es, no que la autoestima, el narcisismo, el honor y el respeto, la envidia y la admiración se conviertan en poder, como resultado de que todas las emociones pueden expresar su valor en términos del poder, sino, por el contrario, que la energía estética significa universalmente su valor en sentimientos porque son poder. Un sistema de economía política impone a la producción emotiva un sentimiento privilegiado como el poder. Toda la producción afectiva tiene inevitablemente el binomio poder-impotencia . Cualquier sentimiento se vincula al valor-poder desde el que extrae su sentido. El dolor es impotencia como el placer poder, el orgullo y el honor son poder como la envidia, la vergüenza y el miedo impotencia. La admiración es al poder del otro como el desprecio a su impotencia. La placidez es impotencia hacia el poder, la rebeldía es el poder hacia la impotencia. La comicidad se da respecto a la impotencia y el poder de los débiles como la tragedia hacia el poder y la impotencia de los poderosos.

El poder es el equivalente a la energía afectiva porque es energía con-formada, del mismo modo que el oro es equivalente universal de

las mercancías porque es, a su vez, mercancía y encarna, igual que éstas, un tiempo de trabajo invertido. Del mismo modo en que el oro no produce el valor de las mercancías, sino que este valor es efecto del trabajo humano invertido en producirlas, el poder no produce efectos emotivos o su valor, sino que es una economía energética la que produce efectos de poder al ser con-formada por mediaciones estéticas. El poder es el efecto emotivo universal como economía energética afectiva.

Toda interacción suda poder por cada poro. La circulación de energía emotiva es una circulación del poder, donde la primera corresponde a un valor de uso energético y el segundo a su valor de cambio. El papel moneda simboliza por convención al oro del mismo modo que una firma simboliza poder en una sociedad de crédito. Pero el oro se produce por el trabajo como el poder por las tácticas que, en última instancia, son una puesta en trabajo de una energía, su materialización con-formada. La firma de un pintor no vale por sí misma, como el papel moneda no vale en sí, sino sólo por la convención en que simboliza un trabajo, una energía y un poder.

Las emociones tienen que ver -en Platón y Aristóteles- con la sobrevivencia del hombre, es decir, con la energética. Tienen significado desde la economía de la existencia. También Telesio relaciona las emociones con la vitalidad y la situación del cuerpo y el espíritu en el mundo. Telesio admite una emotividad relacionada no sólo con el ambiente natural sino social en que se

ubica el sujeto. Ante el frio como ante la maldad, el espiritu humano reacciona emotivamente en términos de su integridad, es decir, de su poder. Tambien Hobbes relaciona en el Leviatán a las emociones con la moción vital, que es la energia elemental del ser del hombre. Las emociones determinan a la conducta y a la voluntad del hombre.

En la glándula pineal Descartes creyó encontrar el origen mecánico de las emociones. De cualquier manera, las emociones del alma, como separada ontológicamente del cuerpo, tienen que ver, sin embargo, con el cuerpo en cuanto a su sobrevivencia. Tenemos aquí una relación fundamental entre las emociones y el poder en el sentido en que lo propone Canetti, poder vital, energia y sobrevivencia.³

El deseo es el sentimiento basico y fundamental para Spinoza, ya que se refiere tanto a la mente como al cuerpo. En la *Ética*, Spinoza refiere constantemente los afectos a la "potencia de obrar del cuerpo". La tercera parte, "Del Origen y de la Naturaleza de los Afectos" los define de la siguiente manera: "Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo es aumentada o disminuida, favorecida o disminuida, y al mismo tiempo las ideas de estas afecciones." ⁴ Spinoza insiste en esa relación entre los afectos y la potencia de obrar del cuerpo. El primer postulado va como sigue: "El cuerpo

³Elias Canetti. Masa y Poder I y II. (Alianza, Madrid, 1983).

⁴Baruj Spinoza. Ética. (FCE, 3 reimpr., 1985) p. 103.

humano puede ser afectado de muchas maneras, por las cuales su potencia de obrar es aumentada o disminuida; y también de otras que no hacen ni mayor ni menor su potencia de obrar." ⁵ Por afectos, Spinoza entiende al deseo, la alegría, la tristeza, admiración, desprecio, amor, odio, propensión, aversión, devoción, irrisión, esperanza, miedo, seguridad etc. Llega a definir 48 tipos de afectos.

Vauvenargues también une la emoción a la fuerza y la miseria, o al poder y la impotencia. Kant sigue la línea desde Platón, Aristóteles y Telesio en cuanto a la función biológica de la producción emotiva. El placer es para Kant el sentido del aumento de la vida, mientras que el dolor es el de su impedimento. Freud se vincula a esta tradición en su Introducción al Psicoanálisis cuando distingue entre la angustia como señal de alerta ante un peligro y como tendencia patológica que no ayuda a la sobrevivencia. En el primer caso, la emoción se transforma en acción (huida, lucha, defensa) mientras que en el segundo se transforma en acto afectivo (represión, inhibición).

La psicología contemporánea también entiende a la emotividad como ligada al poder de sobrevivencia del individuo, a diferencia de la postura racionalista de los estoicos y de Leibniz, Wolff y Hegel para quienes, en un mundo racional, las emociones son una falsa

5Ibidem.

opinión, una confusión respecto a la realidad.⁶

Puede resumirse lo anterior en la proposición de que la producción afectiva -cuya mediación es la estética- esta imbricada con la reproducción de la vida, es decir, con la economía energética que en última instancia apunta al poder de sobrevivencia. Por ello hemos dicho que el poder es respecto a las afecciones lo que el dinero a las mercancías. Estas se miden por su posibilidad de conversión en oro que representa un trabajo humano invertido en extraerlo de las entrañas de la tierra, como el poder representa la energía viva o muerta, pero apropiada para la sobrevevencia del individuo.

Quizás en este punto quepa señalar que no toda producción humana puede traducirse a mercancías, así como no toda la emotividad es traducible en poder. Pero toda producción humana, en cuanto es considerada o convertida en mercancía, es transformable, por su valor de cambio, en dinero. Así, toda emotividad, en cuanto es considerada afección y efecto de una relación táctica desde el sujeto, es transformable en poder. La afección es una emoción como la mercancía es producto de un trabajo; pero no todos los productos del trabajo son mercancías, como no todas las emociones son afecciones. Los productos del trabajo, al ser transformados en

⁶respecto a las citas sobre Vauvenargues, Kant y Freud, junto con esta síntesis de la visión filosófica de las emociones vease Nicolas Abagnano. Diccionario de Filosofía. (Fondo de Cultura Económica, México, 6 reimpr. 1987) pp. 379-396.

mercancías, pueden cambiarse por dinero; las emociones, al transformarse en afecciones, pueden equivalerse al poder. Si la emotividad está en función de la producción y reproducción energética, decimos que el poder es afección como el oro es mercancía, pero no todas las emociones son poder como no todas las mercancías son oro, ni todo trabajo, mercancía. La diferencia está en el valor de uso de la afección, como el de las mercancías, valor que adquieren precisamente por su distinción.

Hecha esta precisión, queremos destacar que, a partir de aquí, entenderemos por emoción lo referido a la emotividad en general, y por afección a la convertibilidad de las emociones en poder.

Toda afección tiene un valor de uso, que puede ser a favor o en contra de su propia sobrevivencia. Cuando es en contra se la considera patológica. El coraje, el miedo, el entusiasmo son producciones afectivas que condicionan actos subsecuentes del individuo. Toda afección es también una inversión energética que puede ser de poca o de gran intensidad y duración. En la medida en que la producción afectiva es intersubjetiva, en esa medida asume un valor y una forma social.

Las relaciones entre las diversas emociones es terreno hoy de la psicología. Aquí nos interesan los mecanismos que las producen y no dilucidar o clasificar sus efectos. Sin embargo, tenemos que considerar a la producción afectiva bajo dos aspectos: el de sus diferencias respectivas y el de su equivalencia. Forzando un poco

la analogía hecha respecto a la producción afectiva y la mercantil, diremos que las afecciones pueden ser vistas desde su valor de uso y su valor de cambio. El valor de uso es función de sus diferencias, mientras que su valor de cambio obedece a su posibilidad de conversión o equivalencia. El terreno en el que las afecciones son convertibles es el poder, en el cual se equivalen como las mercancías en relación al oro. La tristeza es diferente a la ternura o la envidia como reacciones a una situación dada desde un contexto determinado. Pero tales afecciones son todas inteligibles en términos del poder (ternura como afección hacia lo vulnerable, hacia la falta de poder de otro y el deseo de protegerlo; la tristeza como pérdida de poder; la envidia como el resentimiento respecto al poder de otro).

Así, la fórmula marxiana de circulación de mercancías $M-D-M'$ indica implícitamente esta doble cualidad: a) la equivalencia $M-D$ y $D-M'$ sin la cual el intercambio no sería posible, es decir, el valor de cambio y b) la diferencia entre M y M' sin la cual el proceso de intercambio no tendría sentido.

No queremos llevar esta analogía más allá de lo fecundo, lo cual sería equivaler el intercambio de una afección por otra mediado por el poder ⁷. Esto no siempre es el caso. No son las afecciones las

⁷Quizás en el caso de quien está deprimido por fracasar repetidamente ante un problema, y que, al lograr resolverlo y producir su poder, trueca, por medio de este poder, una afección de frustración por una de orgullo y alegría.

que se truecan por afecciones sino los capitales energéticos los que se truecan por capitales segun la formula C-M-C'.

En la economía estética, la diversidad de emociones es una situación de hecho que concierne, como dijimos, al estudio de la psicología. Esta se ocuparía de la distinción entre emociones respecto a la sobrevivencia y establecería los límites de lo normal y lo patológico.

Nos interesa la homología con el aumento de capitales C-M-C' puesto que éstos son la condición de posibilidad de la estrategia estética. Aquí M, como objeto de especulación para la multiplicación del capital pecuniario en la economía política capitalista, es en la estética la estrategia y sus tácticas, de donde C-E-C'. C= capital intelectual, pecuniario y social; E= estrategia estética; '=poder en un proceso simultáneo de producción táctica y circulación energética.

Acumulación y Dispersión Energética

Hay que distinguir entre el poder resultante y el capital resultante; ambos son efectos de las tácticas, pero mientras el capital es acumulable hacia una nueva estrategia, el poder no lo es; funciona sólo como efecto de presencia. Una táctica icónico-dramática como un banquete, donde se perceptibiliza el capital pecuniario y social del anfitrión, produce efectos de poder

en sí mismo y en sus testigos; pero también tiene efectos en su capital, en el sentido en que puede incrementar o disminuir su capital social y pecuniario. Es una situación en que se manifiesta una gran producción afectiva entre los asistentes (la envidia de una dama al ver acompañada a su rival por el galán que ella desea Td-Cs ^a, la exaltación de otra por encontrarse y seducir a un caballero Tid-Cs y quizás Cp si el tipo en cuestión es rico; la decepción, indignación, seguridad, lujuria, admiración, soberbia, alegría, vergüenza etc. entre los invitados. Esta producción afectiva puede ser leída en términos de una vectorialidad del poder. Paralelamente, los invitados desplegarán tácticas retóricas en su conversación, icónicas en su vestuario y dramáticas en su actitud para producir poderes y capitales en su interacción. Un banquete es siempre un campo de gran intensidad energética. Al día siguiente, los poderes desaparecen con los testigos y permanece algo de los capitales acumulados.

Esta doble efectualidad de la estrategia estética en el poder y el capital es confundida en estudios sociológicos donde el poder se adhiere al capital y de este modo permanece y es, además productivo. Pero el capital es un depósito energético, mientras que el poder se irradia. Poder y capital son formas diferentes de energía. El poder, como la luz, la energía eólica o acústica, la de un rayo, no puede ser acumulado; el capital, como la energía

!Td= táctica dramática; Cs= capital social; Tid=táctica icónico--dramática; Cp= capital pecuniario.

potencial, mecánica, hidráulica, térmica (en acumuladores de vapor), la química en materiales combustibles u oxidantes y la energía eléctrica, sí puede ser acumulado.

Al no haber acumulación de poder, tampoco puede haber producción por el poder. Este puede ser condición, a su vez, para la producción de otros efectos como la acumulación de capital social. Pero tal capital es efecto de las tácticas, más que de la irradiación de poder. Mientras el capital es del orden de la colocación energética, las tácticas son del de la conformación energética. El poder que un animal tiene sobre su presa no es acumulable. No puede matar animales y guardarlos. Es una relación de fuerzas instantánea. La sobrevivencia no es tampoco acumulable: en cualquier momento podemos perderla. la vida, como el poder, no se acumula: lo que se acumulan son recuerdos, años, bienes, conocimientos. Pero la vida irradia y se desvanece en cada instante. El poder, al tener un carácter de consumo, se consume y se consume, pero no se capitaliza. En una fogata, se irradia luz, aunque su calor pueda utilizarse para calentar agua y acumular energía como vapor. Dos formas de energía simultáneas pueden ocurrir en la química como el poder y el capital en las tácticas estéticas. Eso no quiere decir que la luz del fuego se adhiera al calor del vapor, como el poder no se adhiere al capital.

La producción sostenida de una emoción como el resentimiento puede equivalerse a la presión de un gas en un recipiente cerrado al

aumentar su temperatura. Entonces ocurre una revolución, ante la acumulación de resentimiento. De ahí la función de válvulas sociales de escape. La acumulación de coraje produce actos heroicos. Así podría hacerse una historia basada en las afecciones. Si no se ha hecho hasta ahora, puede deberse quizás a que no son los sentimientos los que se acumulan y producen cambios sociales, sino los capitales intelectuales, sociales y pecuniarios. En un sistema de explotación exacerbada, lo que ocurre es la acumulación de capital pecuniario de una clase y la desposesión de otras, la acumulación de capital social alrededor de un líder, y la acumulación de capital intelectual respecto a una ideología, una propuesta, un orden distinto. Estos capitales, por medio de tácticas dramáticas como la lucha y retóricas como un discurso revolucionario producen efectos emotivos y de poder, así como capitales sociales, pecuniarios e intelectuales distintos.

Capital Energético

El capital energético es la condición de posibilidad de la estrategia estética, y ésta de sus efectos de poder y de conversión de capitales, ya que hablamos en todo momento de una economía energética. Los capitales como acumulación de esta energía en tal o cual forma, y las tácticas como su conformación, constituyen este proceso de circulación y reciclaje de energías. Tales capitales son imprescindibles para la sobrevivencia. Un individuo tiene por lo

menos un mínimo de capital intelectual, pecuniario y social que preserva su vida. Si carece de este mínimo, fallece. El recién nacido tiene un capital social, pecuniario e intelectual a través de sus padres. Si carece de un mínimo de capital pecuniario, el que requiere por lo menos su madre en nutrirse para amamantarlo, no sobrevive. Si carece de capital social y está solo, muere. Si no tiene capacidad de conocimiento sea directo (en sí mismo) o indirecto (a través de otros), muere. Y lo contrario, el excedente de tales capitales conformado en tácticas produce efectos de poder cuando menos, si no se incrementan tales capitales en su inversión.

Quien se encuentra en estado de coma y cancela su capital intelectual, sólo puede sobrevivir desde capital social y pecuniario indirecto a través de su familia. La carencia de capital social degenera en la locura, donde sólo por medio de lo pecuniario, lo social y lo intelectual indirecto suplido por el hospital o la familia, el individuo así deprivado puede sobrevivir. En lo indispensable, el capital pecuniario se requiere para alimentarse, el social para comunicarse y el intelectual para actuar. En nuestra sociedad, aquellos que carecen de algún capital suelen ser atendidos por instituciones de caridad, o mueren. Asimismo, como ocurre en el capitalismo donde el dinero genera dinero, la acumulación de un capital genera más capital. Un capital pecuniario enorme incrementa el capital social y viceversa, en el caso de los políticos de oficio. Un gran capital intelectual

genera a su vez capital social en los admiradores de un sabio y pecuniario (no mucho, pero algo, por lo mal pagado que suele estar cierto tipo de conocimiento). En todos estos procesos de circulación energética y de reproducción de capitales, se irradia poder.

La vida es esa lucha por incrementar capitales que, al ser equivalentes a la sobrevivencia, parecen apuntar en su multiplicación a la inmortalidad. La voluntad de poder nietzscheana equivale a la voluntad de vivir schopenhaueriana.

Así como la energía luminica y acústica de un rayo nos indica la conversión de energía hidráulica en eléctrica, la irradiación y consumación de poder nos indica la circulación energética. No es el poder el que produce los capitales, insistimos, como no es la luz la que produce la electricidad de un rayo; sólo es su índice. La luz, como el poder, se consume y se consume en sí misma.

La anexión o conversión de capitales irradia poder como su efecto efimero.

CAPITAL

En la fórmula general del capital en Marx, la diferencia fundamental entre el dinero y el capital esta en la circulación. Mientras el dinero, en tanto dinero, media entre una mercancía y otra en la formula M-D-M, el dinero como capital es el fin de la

transacción mediada por la mercancía D-M-D. El producto del intercambio mercantil es la mercancía, mientras que el producto del intercambio del capital es el dinero.

La energía invertida en la acumulación conceptual produce un capital intelectual. Tal energía-capital, mediada por las tácticas estéticas, se transforma en energía-poder, que puede acumularse como capital social o pecuniario. La energía para producir energía por medio de las tácticas es como el dinero para producir dinero mediado por las mercancías. El poder es un valor añadido a la energía en este proceso de intercambio. Un sujeto puede saber algo que otros ignoran; al enseñarles eso que ignoran, su capital conceptual incrementa el de sus alumnos, pero al mismo tiempo produce un valor añadido a la información que transmite: el de su poder.

La presentación de la persona ⁹ puede entenderse ya como una inversión energética de la puesta en tácticas de capitales para convertir tal energética en un incremento de capital. El individuo se presenta desde su capitales para producir un efecto de poder en el testigo sumándolo a su capital social. Es la formula C-M-C donde el capital social, perceptibilizado en, por ejemplo, la táctica retórica del "name dropping" (forma-mercancía), produce un efecto de poder en el testigo quien simbólicamente se adhiere al capital

⁹En el sentido de Erving Goffman en La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana. (Amorrortu Bs. As. 1981).

social del estratega. La producción de un texto, como puesta en táctica de un capital intelectual, se añade al capital intelectual previo.

En cuanto al poder como efecto de la estética, podemos decir con mayor definición que la fórmula C-M-C en el capital pecuniario analizado por Marx es C-E-'C, donde C= capital social, pecuniario o intelectual, y E= estrategia estética en su tres tácticas, icónica, retórica y dramática. El valor añadido "' es el poder, como efecto de significación que añade o disminuye el capital desde el que se partió en la estrategia. Así, la fórmula general del capital en Marx D-M-D' (dinero-mercancía-dinero incrementado) es en el proceso de producción de poder C-E-'C (capital-estética-poder+capital).

Para concluir en esta relectura de EL CAPITAL, hemos entendido a las mercancías bajo una luz doble: mercancías como energía con-formada según lo cual se equivalen a las tácticas o significantes que median entre una energía como capital de principio y como capital resultante, y por otra parte las mercancías en su relación con el dinero-oro que es, a su vez, una forma privilegiada de mercancía al representarlas en el proceso de circulación. En esta segunda perspectiva, las mercancías no equivalen a las tácticas estéticas como significantes sino a sus resultantes afectivas como significados en relación a los cuales son convertibles en poder. Por ello, el valor de M en la relación

M-D-M es cualitativamente distinta, por contexto, a su valor en D-M-'D. En el primer caso D es un tipo de M como el oro-M que media entre algodón-M y trigo-M. En el segundo hablamos de energía acumulada como capital que, mediada por tácticas, produce poder y se suma, positiva o negativamente, al capital.

LOGICA SOCIAL DE LA ENERGETICA

Hemos planteado hasta aquí que la producción estética del poder se genera desde una estrategia dual constituida por dos niveles: el de visibilidad o perceptibilidad y el nivel energético. La energética consiste en la apropiación de tiempos-energía (pedazos de vida) de uno o varios sujetos por otro Sujeto (entendiendo por sujeto a aquél cuya energía es apropiada, es decir, el sujetado, y Sujeto a aquél que se apropia de tal energía). Tal apropiación de tiempos es acumulativa y sigue una dirección centripeta focalizada en el Sujeto. Su movimiento es comparable a la inhalar, absorber. Este nivel estratégico tiene un carácter económico en el sentido en que se plantea en El Capital de Marx, puesto que estamos hablando de fuerza de trabajo, de energía, de vida. Este movimiento estratégico implica un consumo (como gasto y como uso) de la energía. La energética se constituye desde una tríada de capitales: capital pecuniario, capital intelectual y capital social. Se habla de capitales puesto que, como hemos dicho, ésta tiene un carácter acumulativo y de apropiación, y porque estamos hablando de energía

o fuerza de trabajo. El capital pecuniario es acumulación de bienes materiales (obras de arte, casas, objetos físicos de todo tipo, cuentas de banco etc.). El capital social es acumulación de relaciones sociales, amistades, conocidos, influencias, origen de clase, vínculos públicos etc. El capital mental es la acumulación de saberes, conocimientos, habilidades, información. Que estos tres capitales sean de carácter económico es evidente si consideramos que para su producción, apropiación y acumulación se invierte tiempo y energía. Para acumular conocimiento, es necesario invertir tiempo. La energía del sujeto se canaliza en esa actividad y no en otra. Cultivar amistades, ser un líder político, tener influencia en un grupo determinado implica un gasto de energía, una inversión de tiempo; es una forma de trabajo productiva. La propiedad de objetos mentales o físicos es la apropiación del tiempo invertido en producirlos. En este texto, por ejemplo, que se apropia en parte de la conceptualización que Foucault ha dado al poder, de conceptos producidos por Veblen, Lyotard, Marx, etc. Hay una apropiación simbólica de pedazos de vida de estos autores. El consumo de conceptos es más breve que su producción, toma menos tiempo. A un filósofo le lleva toda una vida desarrollar una teoría; sin embargo, a sus seguidores les toma sólo una etapa relativamente breve apropiarse de los productos de ese trabajo. De cualquier manera, nadie puede dudar que la acumulación de conocimientos es una actividad económica, como la acumulación de dinero, de objetos físicos, de amistades. Tan es así, que el saber, las relaciones públicas y los objetos físicos pueden transformarse uno en otro. El

capital pecuniario puede convertirse en capital social por mecanismos como el regalo, el favor, el prestigio; y viceversa, el capital social puede convertirse en pecuniario cuando por tener ciertas relaciones sociales se obtiene un puesto o posición bien remunerada en lo monetario.

Este mecanismo de conversión de CS-CP y CP-CS es común en quienes participan en el aparato de Estado. El capital mental es convertible en capital pecuniario en el caso de los intelectuales, científicos y demás que venden su información y su saber en el mercado de trabajo. Asimismo, la conversión de capital pecuniario en capital mental se mantiene en los casos en que un sujeto tiene acceso a información privilegiada o de mejor calidad, como las universidades privadas; más evidente aún, esta conversión se da en quienes por gozar de una situación económica acomodada pueden dedicarse a la producción de conocimientos. De hecho, todo capital mental es un ocio vicario en el sentido vebleniano; es una ostentación de la apropiación de tiempos de vida de quienes satisfacen sus necesidades más elementales, como es la producción de alimento que el intelectual consume, de vivienda, de vestido. Si el intelectual puede pasarse gran parte del día leyendo y escribiendo, es porque otros hacen para él lo que él no hace para sí; por consiguiente, se apropia del tiempo de trabajo de los otros. Esto es lo que Marx llamó fuerza de trabajo especializada, y la entendió como una intensificación de energía. El trabajo

especializado, dice Marx, cuenta sólo como trabajo simple intensificado, o más bien, como trabajo simple multiplicado, una cantidad dada de especializado considerada equivalente a una mayor cantidad de trabajo simple ¹⁰.

Marx tiene razón pero, por su condición de clase burguesa e intelectual, no vió que esta diferencia es también política. Un albañil es un peón con un grado de especialización, como el maestro de obras es peón y albañil con un grado mayor de especialización. El arquitecto, a su vez, tiene un grado más especializado que el maestro de obras.

Si lo que dice Marx fuera cierto, por el sueldo que percibe un arquitecto, debería ser capaz de producir una casa sin la ayuda del maestro, los albañiles y los peones. No es fuerza de trabajo intensificada en el sentido en que conceptualizar el trabajo del peón, albañil y maestro no es realizarlo. Hay mayor consumo de fuerza en el trabajo del peón que en el del arquitecto; el trabajo del peón, por si mismo, es fuerza intensificada puesto que subir sobre la espalda un bote de mezcla a un segundo piso implica una intensificación de energía mayor que trazar un muro en el plano. Sin embargo, es cierto que hay intensificación de energía, pero no en el sentido en que lo plantea en la Sección segunda de la Primera parte de El Capital, sino en el sentido de plusvalía. La intensificación sería entonces la apropiación del trabajo de

¹⁰Karl Marx. Op. Cit. p. 51

peones, albañiles y maestro en el trabajo del arquitecto. El albañil se apropia del trabajo del peón quien le prepara la mezcla, le acerca los tabiques y los botes de mezcla para que el pueda construir el muro. El maestro se apropia del trabajo de los albañiles (y por consiguiente de los peones) quienes de hecho levantan los muros en donde y como el maestro lo indica. El arquitecto se apropia del trabajo de todos al establecerle al maestro como dirigir el trabajo de construcción. Por último, el cliente se apropia del trabajo del arquitecto, maestro, albañiles y peones, además del de quienes produjeron los materiales.

La especialización es producto de la división social del trabajo en mayor o menor escala. Y esta división es política por el hecho de que unos se apropian de pedazos de vida de los otros. Que un arquitecto sea capaz de diseñar y producir una casa, es gracias a factores como la existencia de fuerza de trabajo y con las formas particulares que hemos descrito. Asimismo, la facultad de diseñar o el saber de la arquitectura tiene como condición de posibilidad un tiempo o energía no dedicados a la reproducción inmediata de esa energía, es decir, a la capacidad de apropiación de energía de otros. Así como el patrón se apropia de un tiempo de trabajo no remunerado del obrero en la plusvalía, el arquitecto se apropia de un tiempo de trabajo del peón, del albañil y del maestro para producir el suyo. Al peón se le paga por cargar los materiales, pero ese trabajo produce una plusvalía económica no sólo en sentido estricto, como lo ve Marx, de una productividad no remunerada, sino

por Malinowski mantengan una lógica propia es otra cosa. Pero que estén al margen de relaciones utilitarias y políticas, de una economía energética, es insostenible.

Baudrillard cae en la ideología del "buen salvaje"; por eso nunca pudo construir, como se lo propuso al final de sus Aportaciones a una Teoría General, " una teoría del intercambio simbólico". De hecho, su idealización del intercambio simbólico no es más que producto del mismo mecanismo que el cuestiona: el de la estrategia de la lógica estructural donde la "estructuración opositiva en términos duales constituía la matriz misma del funcionamiento ideológico; a causa de que esta estructuración no es jamás puramente estructural, sino que actúa siempre en privilegio de uno de los dos términos"¹⁷. En el caso de Baudrillard, el intercambio simbólico es opuesto y moralmente superior al valor económico-significo.

Así como un objeto sin valor de uso carecerá de valor de cambio, sin el nivel energético no puede haber perceptibilidad para la producción de poder. Si la energética es un proceso económico en cuanto medición de una energía o fuerza de trabajo, ésta constituye la condición de posibilidad del poder y de la multiplicidad estética. Cuanto más diferenciadas son las jerarquías en una formación social, tanto más diferenciado será el orden del signifiicante y viceversa.

¹⁷Ibidem. p. 158

CAMPOS DE INTENSIDAD ENERGETICA

De modo totalmente arbitrario, se puede hacer un corte en el conjunto de energía social. Un espacio como un cuartito de tabicón en donde habitan una o dos familias sería un campo de gran energía constituida por la vida y movimientos, conflictos y relaciones sociales en ese campo. La casa común clase media de 3 recamaras y dos baños y medio para una familia nuclear típica es otro campo de energía. Esta energía esta cristalizada en objetos, acciones, emociones, en todos los objetos que la constituyen, además de que se mantiene, sostiene, expulsa y chisporrotea por los sujetos que la constituyen. La jerarquización energética entre estos dos campos escogidos arbitrariamente es imposible, puesto que para jerarquizar se requeriría alguna forma de cuantificación, y la energía sólo es medible por el tiempo. Si bién una elegante mansión ostenta intensidad energética por -dicho a grosso modo- el tiempo invertido en la producción de objetos que la constituyen, en el cuartucho de tabicón hay energía vital no objetivada institucionalmente en este sentido. Hay ciertos espacios familiares donde se despliega una enorme energía erótica o neurótica, tampoco codificables. En estos campos de intensidades energéticas, el valor-belleza resulta irrelevante. Que la mansión sea más bella que el cuartucho no convierte a la primera en más estética, puesto que la frustración y la desolación del cuartucho, o la decadencia o la implosión de la casa clase media pueden contener un caudal energético enorme aunque

inconmensurable con el de la mansión.

Veremos si la noción de campos energéticos puede ser de alguna utilidad explicativa o heurística. Como los mencionados, puede considerarse también como campo energético a una entidad como la persona. De este modo, puede visualizarse energía en su vitalidad, en su vestido, puesto que requirió de energía para producirse, en su lenguaje, , su cuerpo, su gestualidad, sus conocimientos. Otro campo energético es una disciplina de conocimiento que, para ser constituido, requirió la inversión de energía y su cristalización en conceptos a lo largo de toda una tradición de pensamiento. En suma, cualquier objeto puede ser establecido como campo energético en términos de una mirada sobre la energía desde la que se constituye.

Pero la energía como tal no puede ser percibida excepto en conformación, es decir, en términos de su forma. Tiene que estar estructurada de algún modo, así sea como cuerpo, como silla, como discurso, como pintura. Y es a través de tales conformaciones que se libra la guerra de las jerarquías y producción del poder.

Mientras que las masas de trabajadores cuentan con su energía vital reunida en una multitud para producir poder, las minorías dominantes se valen de formas tales como la organización (en un ejército, en una ideología o imagen legitimada de la sociedad que es divulgada por los aparatos escolar, publicitario, religioso, familiar y deportivo, en un cuerpo judicial y policiaco). Estas formaciones producen el poder de las clases dominantes que se

distribuye de abajo a arriba. Hay una estructura de control que atraviesa el todo social, y es desde esa estructura que se garantiza el poder de la dominación. La intensidad energética no estructurada en un campo es dominada por intensidades más estructuradas. Su poder es efecto de ese orden o estructura. Las clases menos privilegiadas pecuniariamente en un país como México son la inmensa mayoría social. Su número es por lo menos 14 veces mayor al de la élite (si consideramos en una aproximación al 70% de desempleados, subempleados y de salario mínimo en comparación con el 5% sin contar al 25% de clases medias y media alta). ¿Como explicar ese dominio en términos de campo energético? Precisamente, en una guerra cuerpo a cuerpo, las mayorías hubiesen resultado victoriosas desde siempre. He ahí el sentido de la tecnología del poder a través de la que una élite puede sobrepasar energéticamente a más de 14 veces su número de población. Esta tecnología no es la mera fuerza bruta de las armas, sino algo mucho más sofisticado que aparece, justamente, como el objeto de la estetología aquí propuesta. Se trata de una tecnología que, en el secreto y en la evidencia, tiene la virtud de la apropiación y acumulación energética material y simbólicamente.

Se trata entonces de analizar, desde esta perspectiva en tanto tecnología de dominación o estrategia estética, aquello que pueda explicar el mecanismo de acumulación energética con la sofisticación que supera la mera consideración cuantitativa del

cuerpo a cuerpo. A este mecanismo se le ha llamado civilización o cultura.

Para que el director de una prisión, los celadores y vigilantes puedan dominar a un número de presos que los supera en mucho, se establecen estructuras energéticas como el panoptismo del tiempo (horarios, quehaceres, exámenes) y del espacio (la arquitectura de la prisión, la regulación de lugares), desde las que se multiplica la energía del grupo dominador. Son verdaderas prótesis energéticas organizadas a modo de tácticas (aunque se podría considerar que los celadores y vigilantes son en realidad las prótesis del aparato). De cualquier modo, el hombre es el animal capaz de multiplicarse en tanto campo energético; ese el sentido sublime de la toma del marrillo por el homínido en "2001 Odisea del Espacio" de Kubrick, hoy lugar común en nuestra mitología contemporánea.

Quizás en este punto podamos justificar eso que hemos llamado estética como estrategia para la producción del poder. El marrillo es una prótesis, una forma que magnifica el poder del golpe. En el golpe se da una economía energética casi literalmente a como la vió Lyotard en el gesto del dolor de muelas que crispera la mano ¹⁸. Que tal prótesis sea de interés para la estetología y no sólo para una historia de la tecnología, de los instrumentos, es porque se la ve desde un punto de vista de la conformación del sujeto y el sentimiento de sí. Es estético por su impacto emotivo en la víctima

¹⁸Jean Francois Lyotard. Op. Cit. p.50

asombrada y en el no menos asombrado homínido. Es estético no porque el marrillo sea bello, sino por su impacto sobre la sensibilidad de los sujetos en esa relación sujeto-marrillo. Esa relación, y no el marrillo, es lo estético del caso. Ver un palo grueso por ahí tirado no implica una relación estética, pero ese palo -en el contexto de significación expuesto por Kubrick en ese instante y de ese modo- se convierte en objeto de relación estética por el sólo hecho que el sujeto que entra en relación con él es, en ese momento, un sujeto estético ¹⁹. El marrillo, insistimos, no es un objeto estético. Lo es sólo a través de la relación con el sujeto estético. Y un sujeto es estético cuando se lo considera desde el punto de vista de la sensibilidad, independientemente si esta sensibilidad se halle en una situación de indiferencia, horror, placer, pasmo. La relación entre el homínido y el marrillo puede considerarse, para los fines de nuestro estudio, un campo de intensidad energética.

LAS DOS FUERZAS ENERGETICAS: LO CENTRIFUGO Y LO CENTRIPETO

La estética tiende a una diversificación multiplicada en un proceso centrífugo. Es la distinción de Bourdieu como generación de formas nuevas de división social. Pero esa tendencia hacia la distinción,

¹⁹Ver, al respecto el capítulo 6 de este texto.

que aquí entendemos como fuerza centrífuga en el seno de lo social, está contrapuesta por la fuerza centrípeta del poder. Esta última vincula lo que la explosión de formas separa, pues establece relaciones de apropiación, de consumo o deglución de unas fuerzas por otras. Eso es precisamente lo que se entiende por dominio. La fuerza centrípeta del poder tiende a concentrarlo todo en un punto, ya que al devorar simbólicamente a un poder por otro de energía social (como el triunfo de un candidato sobre el poder de su rival) el triunfador se incorpora simbólicamente las fuerzas de su contrincante: es el mismo más el otro (donde, a diferencia de las sumas vectoriales en que la fuerza contrapuesta disminuye la fuerza de la resultante, el poder vencedor se suma el poder acumulado por su rival).

A la tendencia explosiva de formas y significantes se contrapone una tendencia política de la implosión cuyo afán es la omnipotencia de dominarlo absolutamente todo y siempre. La explosión de formas que se produce con el fin de distinguirse unas de otras se contrapone por la implosión de poderes que se devoran unos a otros. En ambos casos, evidentemente, hablamos de relaciones (entre formas, entre fuerzas) y no de escencias, y estas dos tendencias son producto de tales relaciones.

La dilatación estética hacia la diversidad y la contracción política tendiendo hacia la homogeneización totalitaria inutilizan,

me parece, todo el debate respecto a la ideología, a teorías de reflejo o representación, metáforas de homologías entre diversos campos etc. puesto que todo se libra en el único terreno de la realidad social. La generación de nuevas formas de trabajo, de conocimientos, de relaciones sociales, de gustos, de modas, de uso del tiempo, se plantea siempre en relación a otras ya dadas. Esta relación no es nunca neutral, puesto que pretende situar a las anteriores bajo una nueva perspectiva, subordinándolas. Si el poder para Foucault no debe ser buscado en un punto central como sería el Estado, si va "de abajo para arriba", es porque en realidad va de la succión acumulativa hacia un centro, desde lo más lejano hacia este foco. No emana del centro, sino que tiende hacia el centro desde todas partes y a través de todas las prácticas.

Toda institución está estructurada jerárquicamente, y las jerarquías van de lo más común a lo más raro. Una universidad, por ejemplo, aunque cree mecanismos que disimulen estas jerarquías como serían los consejos en que participan los estudiantes a la par de los maestros, el hecho es que hay más alumnos que maestros y ellos están subordinados a estos. Varios alumnos "valen" lo que un maestro como varios maestros lo que un jefe de departamento, lo que varios jefes a un director, y varios directores al rector. El rector de una universidad, como el gerente general de una empresa, acumulan simbólicamente los poderes jerarquizados de sus subordinados. El poder del director no le es conferido por el rector ya que, respecto a él, está en posición de subordinación, es decir, no poder. Su poder lo extrae de los jefes a quienes domina

simbólicamente, como éstos de los maestros. Este es el movimiento centrípeto del poder.

La fuerza centrífuga de producción de formas no implica que esta producción vendría de un individuo o grupo en la cúpula del poder. Implica que las formas tienden a reproducirse de manera creciente y a todos niveles de lo social. ²⁰

La matriz de producción significativa se halla en un centro desde el que emanan formas en circulación continua. Hay una matriz del discurso filosófico, por ejemplo, que se diversifica en discursos cada vez más especificados. Hay una matriz de formas pictóricas, musicales, teatrales, de etiqueta, de formas de trabajo, formas de ocio respecto a la cual se producen continuamente formas nuevas.

²⁰ Quiere decir que la señora X buscará una forma para distinguirse de su vecina la Sra Y o de su sirvienta. Este afán de distinción, que tan ampliamente analiza Bourdieu, es a la vez el afán de identificarse con la Sra. W quien maneja formas que producen un efecto de superioridad respecto a X. Por consiguiente, la Sra W., al verse asediada por X, buscará formas de distinción que irían en la dirección de las que la Sra V maneja y así respectivamente. El flujo de formas o significantes van de los pocos privilegiados a los muchos deseantes y no a la inversa, de tal modo que si X tuviera que escoger un mueble del tipo Y o del tipo V al mismo precio, no titubearía en obtener este último, mientras que V jamás escogería uno del tipo X.

CAPITULO 6

EL SUJETO ESTETICO

Hasta aquí hemos planteado los instrumentos para realizar una investigación estetológica desde la lingüística, particularmente la sociolingüística, y la economía. Hemos propuesto herramientas para analizar las estrategias de producción de objetivaciones y sus efectos de poder. Hemos intentado definir y desarrollar el concepto de poder que aquí se propone y la mecánica de la energética desde la que este poder se configura y se hace posible. En este capítulo nos aproximaremos a una analítica del sujeto estético con la que, pensamos, quedaría más definido el campo y objeto de la estetología. Vale insistir, de nueva cuenta, que la estetología no es una teoría que se constituiría alrededor de un objeto, sea éste el objeto estético o el sujeto estético; trabajamos, siguiendo a Foucault, una analítica (no una teoría), que se define por sus procesos de análisis y no por sus objetos. Define a la estetología su aproximación conceptual lingüístico-económica de los procesos de producción y constitución del sujeto/poder (en un método muy cercano a la genealogía foucaultiana). El sujeto estético que aquí analizaremos es producto de varios procesos sociales e individuales. No es el sujeto trascendental kantiano sino un sujeto histórico y, más aún, microhistórico. Con esto queremos decir que para definirlo no basta una aproximación cronológica como sería la de la época romántica o clásica, moderna o posmoderna. El sujeto

estético es tan móvil como el flujo del tiempo, de los acontecimientos cercanos y lejanos a su incumbencia inmediata. El sujeto estético no es un ente sino un proceso definido por significantes y fuerzas, por protesis y movimientos. No es la condición de posibilidad de la experiencia estética o su presupuesto. El sujeto estético es un producto, como el poder, de la estrategia que es, a su vez, accionada por el sujeto en un proceso de auto-conformación, de subjetivación y de objetivación.

CARGAS Y DESCARGAS EN LA ECONOMIA POLITICA DEL SUJETO

Hemos dicho anteriormente, con Canetti, que el poder es un gesto de agarrar, comer, apropiarse de. El sometimiento que ejerce un sujeto sobre otro al volverlo ser-visto, examinado, es la estrategia de la visibilidad en la economía política de la energía. El sujeto vencedor vuelve objeto al sujeto vencido. Le roba su subjetividad, es decir, su poder de objetivación sobre el otro en un acto en que las energías de ambos están en juego. Es un proceso de cargas y descargas de energía en el cual el Sujeto se carga simbólicamente de la energía del sujeto-vuelto-objeto que es descargado de su subjetividad (excepto en la medida en que se resiste). El alumno examinado por el maestro o el preso interrogado por el agente de policía son interpelados a entregar su energía subjetiva volviéndose objetos para el otro. El Sujeto de esta relación incrementa simbólicamente su subjetividad al apropiarse de la

subjetividad vuelta objeto de su víctima. Como el sol azteca que se alimenta de la sangre, el corazón y la vida de los sacrificados, (el corazón como nudo o fuente de producción de energía y vida), el Sujeto se alimenta de los más débiles contextualmente. Ser Presidente de la República es una posición códiciable por muchos en cuanto a que, bajo la apariencia de transparencia, el sujeto no es objeto de nadie. Se hace-ver sin ser-visto jamás (excepto en momentos como cuando Ford se cae en las escaleras de las que desciende un avión). La sociedad civil puede estar supuestamente al tanto de las actividades del presidente; sus actos son descritos y/o juzgados por los medios de difusión. Pero lo que captan son sólo los movimientos de hacerse-ver, la objetivación de sí mismo preparada para el consumo de los medios. Su secreto es muchísimo mayor de lo que deja ver; su secreto es su subjetividad, su poder, como el de Yahveh que nunca es-visto, y quizás se haga-oir.

El orden de la visibilidad es así un proceso inscrito en la economía política de la energía. Comerse al otro es apropiarse de la energía subjetiva donde la víctima objetivada es descargada de su energía para cargar con ella al sujeto objetivador y reproducir así su subjetividad.

El sujeto debe ser producido y nutrido constantemente. La subjetividad no es una propiedad estable, como sería la individualidad, puesto que carece de prótesis y signos coagulados. Es un proceso vivo de circulación de flujos energéticos en una dirección u otra. Eso es la polis griega, el espacio de producción

de subjetividad, de poder. El cuerpo, como individuación significativa, tiene que reproducirse y producir subjetividad con la misma urgencia que tiene por la producción de alimento. El sujeto tiene que cargarse de energía constantemente para sobrevivir. Por ello se ha producido el conjunto de dispositivos que denominamos cultura.

En sociedades de tipo anal como el capitalismo, el individuo supuestamente se carga simbólicamente de la energía coagulada en objetos de consumo. Predomina el carácter retentivo, a diferencia de sociedades no acumulativas donde la circulación de significantes y el gasto en el potlatch derraman la energía como proceso de producción de poder. El conocimiento científico, por su carácter acumulativo, es un producto típico de sociedades retentivas. También lo es la acumulación histórica de sociedades bíblicas (hebrea, cristiana, musulmana). Las llamadas sociedades sin historia estudiadas por la etnología se diferencian de las sociedades occidentales precisamente en el tipo de dispositivo en que canalizan y reproducen energía. En el primer caso, la cultura está organizada en significantes expulsivos a través de fiestas, rituales y sacrificios, de energía acumulada; no es propiamente un mecanismo de producción de sujetos, sino de sucesos. En la cultura retentiva, todo gira alrededor del individuo y el sujeto, aún después de la muerte de dios y su conversión al becerro de oro.

Pero en toda cultura debe existir un equilibrio entre carga y

descarga. La pregunta sería, cuales son los mecanismos de descarga del Capital? Se gasta fuerza de trabajo en la sobreproducción de mercancías. Se acumula individualidad en la sobreposición de prótesis significantes. Se acumula energía en la inflación de conocimientos científicos y tecnológicos que parecen obedecer a su propia lógica centrífuga. ¿Cuál es la descarga? ¿La guerra, la masturbación, la homosexualidad, la droga, los virus fatales, la entrega de subjetividades al guru y a la televisión, a los ídolos de la pantalla, el consumo de objetos como consumo sobretodo de sujetos?

Dispositivos varios para generar un gasto. El capitalismo consumista ha invertido el proceso de acumulación por el de expulsión a espaldas del individuo. Mientras éste cree estar produciendo su individualidad en la acumulación de prótesis significantes, lo que sucede es que la consume invirtiendo enorme energía en la producción del dinero para el gasto. La máquina de producción capitalista se traga su energía invertida en la producción de mercancías bajo la coartada del valor de cambio de su fuerza en salario -tragándose su salario invertido en la producción de su individualidad bajo la coartada del valor de cambio del código social-. Dicho llanamente: la máquina del capitalismo devora al individuo como productor para devorarlo luego como consumidor; es la máquina la que acumula, como el sol azteca, pareciendo sólo emanar. Acumula vidas, energía. Los agentes sociales sólo gastan creyendo acumular "a imagen y semejanza" de la máquina. El capital

produce sujetos de acuerdo a su regimen de alimentación para gastarlos.

El capitalismo como sistema de producción de sujetos que gasta para su propio crecimiento y producción de poder, es un engendro perfectamente natural, prolongación de la denominada naturaleza cuya tendencia a la abundancia fue planteada por Bataille ¹ . Su especie más reciente: el sujeto.

FABRICAS DE SUJETOS

El gasto o descarga de energía humana en el proceso de producción capitalista, como en todo sistema de economía política (el tributario o Modo de Producción Asiático, por ejemplo), tiende a la centralización del poder por su carácter centripeto en la misma medida en que multiplica la diversidad de formas de energía coagulada en la naturaleza urbana. Es impresionante concebir que de 9 a 2 de la tarde, 5 veces por semana, prácticamente toda la población de una ciudad -incluyendo obviamente a los niños- está sometida al mecanismo de gasto de energía canalizado por dispositivos disciplinarios, significantes homólogos en toda su diversidad en cuanto a su funcionamiento; sólo los viejos se

¹Esta es la idea central de Georges Bataille en La Parte Maldita. (Icaria, Barcelona, 1987).

liberan parcialmente de esta mecánica por su supuesta baja intensidad de energía que el sistema no considera, por ello mismo, peligrosa ni útil. Disciplinas productoras de sujetos como las analizó Foucault para el gasto del sistema en su carrera enloquecida por cargarse de objetos. Producción de sujetos de acuerdo a ciertas conformaciones adecuadas a su función de trocarse en objetos. Aquí podría encontrarse el blanco de la dialéctica negativa en lo que entiende por alienación, aunque con la diferencia de que este proceso no es consecuencia de una represión, como lo entiende la Escuela de Frankfurt, sino de una producción o conformación particular de sujetos ².

Comprender la mecánica de los significantes y su producción de significados-poder permite analizar mejor la dinámica de conformación de sujetos. Así por ejemplo, el análisis de la prisión hecho por Foucault permitiría conocer cómo se produce el sujeto-delincuente, el sujeto-guardia, el sujeto-psicólogo, el sujeto-criminólogo etc. ³. Las tácticas retórica, dramática e icónica en la forma-prisión determinan ciertas producciones de subjetividad a las que están sujetos todos sus integrantes por la puesta en escena desde la expectativa de los roles. La forma-universidad es también un dispositivo de producción de

²Peter Miller desarrolla este concepto de poder no represivo, con el que inicia Foucault su Historia de la Sexualidad, como eje central de su comentario y respuesta a los detractores de este autor. Ver su Power and Domination. (Routledge & Kegan Paul, London, 1987).

³Michel Foucault. Vigilar y Castigar. (Siglo XXI, México, 8 ed. 1983).

sujetos en la medida en que determina la inversión y gasto de energía para la producción del sujeto-profesor, sujeto-jefe de departamento, sujeto-rector, sujeto-alumno, sujeto-licenciado en X.

Todas las instituciones, en tanto fábricas de sujetos, funcionan a manera de organizar la energía para jerarquizarla y, por tanto, dominarla y controlarla. Eso es la sociedad: mecanismos regulados de canalización y control de energías. El subordinado obedece al jefe que obedece al director de departamento que obedece al director general que obedece a... donde sólo pueden acceder a puestos determinados quienes puedan producir subjetividades determinadas conformando de manera particular su energía. Esta conformación de energía se invierte en los roles analizados por Goffman ⁴. De un director de división se espera que sepa producir discursos de cierto tipo (táctica retórica para producir su poder en tanto director), en ciertas ocasiones y con cierto tono y actitud (táctica dramática), vestirse y poseer ciertos objetos, ubicarse en cierta escenografía (táctica objetual).

La mecánica de producción de sujetos no es otra, pues, que la canalización de energía por ciertos dispositivos, en ciertas tácticas, a través de ciertos significantes. Es la conformación de energía en subjetividad desde la que el sujeto así producido se reconozca objetivándose. Pero esta conformación es un gasto

⁴ Erving Goffman. La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana. (Amarrortu, Bs. As. 1981).

generado por fricciones o resistencias que genera lo amorfo de la energía al forzar su formalización; un gasto en cuanto a las exclusiones de energía que implica. Al formalizar, se ejerce violencia sobre espacios de intensidades y concentración de energía. El gasto en la producción de subjetividades es un gasto de intensidades. Idea romántica, sin duda, pero apunta hacia la lucha que el esquizofrénico libra contra la red de vasos comunicantes de lo social. El principio del placer freudiano no sería más que una defensa a muerte de lo amorfo, mientras que el principio de realidad tiende a forzar su formalización en significantes jerarquizados por la ley del valor, es decir, jerarquizados, controlables, codificados. Sujeto es, como lo vio Althusser ⁵, sujetado; pero no por el Estado, a menos que se entienda por Estado el estado de las cosas y su inercia.

La producción de poder como correlato de la producción de sujetos funciona en el sistema para los fines de su reproducción. En la economía política capitalista -donde, insistimos, se producen mercancías como se producen sujetos-, el mecanismo requiere la producción de poderes para jerarquizar y organizar sujetos como medio de formalización y control de la energía global. El sujeto realmente cree en el poder que produce, y puede hacerlo creer por sus subordinados en lo que hemos llamado hacerse-ver de la estrategia en tanto visibilidad. Esa creencia hace presa también al sujeto en la medida en que la subjetividad se objetiva a sí misma;

⁵Louis Althusser. "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado" en Posiciones. (Grijalvo, México, 1977). pp. 121-137.

el sujeto se hace-ver por su propia subjetividad.

El orden de la visibilidad, al producir objetivaciones desde sus niveles y direcciones ⁶, y el orden de la economía energética que es el de la individuación ⁷, se vinculan desde un análisis de la economía política de la energética y de la constitución del sujeto. Las objetivaciones que son producto de la estrategia de visibilidad (objetivar al otro, objetivarse para sí o para el otro y las subjetivaciones correlativas) son cargas y descargas de energía. Objetivar al otro es descargarlo, objetivarse es cargarse energéticamente. Ser-visto es un proceso de succión de subjetividad y de energía del objetivado por el objetivador (un comerse al otro, como diría Canetti). Hacerse-ver es apropiación de la energía del que ve, del sujeto en esta relación, y por lo tanto, es también un succión energética donde el Sujeto objetivado impone su objetivación sobre el sujeto. Dos caras de un mismo juego donde el vencedor es quien impone la objetivación, sea de sí en el hacerse-ver, sea del otro en el ser-visto. Esta imposición no es otra cosa que la ocupación de ciertos objetos y no otros en el espectro de lo posible. Es la expulsión -en ese momento y lugar- de todo lo posible por lo actual. Y tal expulsión es un efecto de poder del Sujeto vencedor, una conformación de energía en los

⁶el Sujeto objetiva al otro sujeto para sí en el ser-visto, o el Sujeto se objetiva para sí al producirse en tanto sujeto, o el sujeto se objetiva para otros en el hacerse-ver.

⁷apropiación de pedazos de energía coagulada en prótesis significantes.

términos impuestos por tal Sujeto. El conformador se apropia de la energía del conformado, energía que es potencial de conformación cancelado.

El orden de la energética funciona según el modelo marxista de las mercancías. La acumulación de prótesis significantes ⁸ es la acumulación del tiempo invertido en producirlas; es, en última instancia, la apropiación de la fuerza de trabajo o de la energía humana-mecánica-animal-geológica-sidereal en producirlas. El ensamblaje de la individualidad por medio de las prótesis significantes produce un efecto de poder cuyo significado depende de su sintaxis (organización de significantes) y su valor de su código (confrontación de significantes). Y es estética en la medida en que produce signos que son coagulaciones perceptibles de energía de intensidad y calidad diversa y regida, en cuanto a su valor, por un código, y en cuanto a su significación, por una sintaxis; coagulaciones que producen efectos emotivos.

Energía coagulada, apropiada, ostentada, y energía succionada, expulsada, impuesta, son los mecanismos energéticos de las estrategias de producción de poder. La estética es aquí la reguladora y productora de tales mecanismos; la canalizadora y

■ **Protesis Significantes** son todos los elementos de los que se vale un individuo o grupo social para presentarse e individuarse. Son los elementos con los que se constituyen las tácticas: enunciados, jergas discursivas, prosódicas en lo retórico; vestuarios, objetos decorativos etc. en lo icónico; actos y gestos particulares en lo dramático. Las prótesis son los elementos con los que se arma el dispositivo de individuación desde sus capitales.

gestora, el control y la jerarquización de energías, su expulsión o su imposición. La amenaza energética de un conglomerado social amorfo se conjura por su formalización jerárquica en la cual todos somos celadores; sólo varía el punto en la telaraña que determina las funciones y las subordinaciones. Varían las jerarquías, pero la formalización jerárquica es un proceso de producción de sujetos.

LA TIRANIA DEL SIGNIFICANTE

En El Lugar del Significante en la Institución ⁹, Guattari distingue a las codificaciones aseimióticas (como el código genético), de las tres semiologías de la significación: las presignificantes (semióticas gestuales, rituales, ornamentales del cuerpo), las significantes (ligadas a máquinas de poder del Estado, o propiamente lo que el llama la "dictadura del significante") y las postsignificantes o asignificantes, en las que incluye a las matemáticas, las ciencias y las artes. Esta clasificación, además de ser excesivamente lineal sobre un material que no se presta a una ordenación de este tipo, parece demasiado simplista. Si Guattari considera con Benveniste, (como lo declara más adelante) que "todas las semióticas se mantienen tributarias de una lengua significativa para tener acceso a la existencia", no puede haber semióticas ni pre ni post ni asignificantes. La semiótica artística es perfectamente significativa, como lo es la musical, la gestual,

⁹Felix Guattari. "El Lugar del Significante en la Institución". Gilles Deleuze y Felix Guattari. Política y Psicoanálisis. (Terranova, México, 1980).

la discursiva. Gombrich, Goodman y Wartofsky han demostrado que las "máquinas artísticas" son máquinas significantes sujetas a una red de convenciones y códigos de legitimidad.

Sin caer en la visión positivista ingenua ni en la "ilusión semiótica que consiste en proyectar una escritura en el campo natural" ¹⁰, hay que reconocer sin embargo en el código genético una codificación de signos y significantes particulares que producen ciertos efectos biológicos. No olvidemos que por código genético estamos entendiendo a un objeto producido por un paradigma específico en un campo del conocimiento, y no a "la cosa en sí". Por lo tanto, sí se puede hablar de una codificación semiótica en este caso.

Asimismo, como lo hemos argumentado en capítulos anteriores, la semiótica gestual (y como parte de ella la postural y la mímica), está compuesta de significantes, así como la icónica y la retórica. Estas tácticas hacia la producción de poder se manejan desde significantes codificados, así sea un código fisioneurológico como en el llanto de un bebé, un código de etiqueta o la disposición de el lugar de los invitados alrededor de una mesa. El maniqueísmo como en el que se estructura la teoría de represión-liberación del inconsciente, hace eco en una especie de anatema del significante. Guattari estigmatiza por definición al significante como represor del deseo. La gran dictadura del significante reprime las "inten-

¹⁰Ibid. p. 64.

sidades polivocas", y la economía del deseo. El campo de la representación, la interpretancia y la significancia del esquema de Edipo, reprimen y sustituyen los flujos e intensidades del deseo. Guattari aboga, por lo tanto, por una producción del inconsciente fuera y contra del significante.

Sin embargo, esa producción del inconsciente al margen del significante, ¿que es? ¹¹. Acaso el significante es UNICO, es decir EL SIGNIFICANTE? La producción de lo humano es una producción de significantes, sean en la región de la economía, de la lengua o de la vida. Esta producción es conformación, es decir, significancia y por ende, significación. Hay que reconocer la tiranía del significante (ya que nos conforma en tanto sujetos, en tanto humanos, en tanto sociedad) más de acuerdo con Guattari de lo que él esta consigo mismo, puesto que, a pesar de esa tiranía, Guattari reconoce lo pre y lo asignificante, mientras que en este contexto de análisis la tiranía es absoluta. No hay nada fuera del significante excepto lo sublime, el extasis místico, el no-lugar y la desaparición del sujeto en la aisthesis ¹².

La gestualidad, la iconicidad y la persuasión inconsciente pertenecen al orden del significante. Que no se trate de un significante propiamente lingüístico en el sentido saussureano es

¹¹¿Quizás es el rizoma? Gilles Deleuze y Felix Guattari. Rizoma. (Pretextos, Valencia, 1977).

¹²Ver Capítulo 9.

otra cosa. Pero que estemos hablando de conformaciones que producen significados segun un entramado sintáctico y codificado es otra. Y es precisamente a esa otra cosa a la que nos estamos refiriendo con la dictadura del significante. En esta vida y en este mundo social, no podemos escapar al orden del significante, puesto que las redes sintácticas productoras de sentido no se limitan a la evidencia del lenguaje hablado o de la lógica psicoanalítica, sino que se entrecruzan en diversas capas heterogéneas y homogéneas en las que todo acto humano, por el hecho de ser humano, esta fatalmente atravesado por el significante desde el momento en que aquel es percibido.

Resulta difícil no asociar esa economía del deseo reprimido en Guattari con un principio de subjetividad esencial. Es como si el hombre tuviera ya implícito el potencial de producción del deseo como parte de su naturaleza. Una especie de deseo trascendental. Esta tesis resulta incompatible con el trabajo de Foucault a todo lo largo de su discurso en el sentido en que el sujeto es un producto dado en ciertas condiciones de posibilidad específicas. No nos preocupa tanto la incompatibilidad señalada como la esterilidad de una propuesta basada en la esencialidad de un deseo reprimido. Esta esencialidad cabe perfectamente en la crítica que Peter Miller ¹³ hace a los presupuestos de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt en Habermas, Marcuse y Horkheimer. Y aquí puede demostrarse que el matrimonio entre Deleuze-Foucault no es

¹³Peter Miller. Op. Cit.

tan bien avenida, como lo supone Baudrillard ¹⁴.

La oposición teórica tradicional entre poder y subjetividad, el poder como represor de la subjetividad o el significante como represor del deseo, ha sido corroída de fondo por el trabajo de Foucault. Miller hace una lectura del trabajo de Foucault precisamente en esos términos, como un discurso elaborado de manera privilegiada sobre el problema de las condiciones de constitución del sujeto por el poder. La novedad teórica de Foucault es precisamente esa operatividad del poder a través de la promoción del sujeto. No se trataría, por lo tanto, de analizar el poder desde afuera sino desde su producción de la subjetividad. Althusser también habla de producción del sujeto por medio de la interpelación ideológica. Pero reducir esta producción al plano exclusivo de la ideología es cortar de tajo todas las posibilidades explicativas del modelo de producción de la subjetividad. También su explicación según posiciones en el proceso de producción o las posiciones respecto al sistema simbólico de Lacan paralizan al sujeto en un lugar definido más que explicarlo. El argumento de Miller radica en que el compromiso apriorístico con una noción de subjetividad esencial, fundamentalista en Marcuse, Horkheimer y Habermas restringió y esterilizó en gran medida su análisis del poder.

Si no hay un sujeto originario que puede ser reprimido y*que debe

¹⁴Jean Baudrillard. Olvidar a Foucault. (Pretextos. Valencia, 1978).

ser liberado, o una subjetividad esencial como fuerza originaria en la historia a través de la toma de conciencia como la entiende Lukacs, sino un entramado o red de instituciones desde las cuales se produce la subjetividad, entonces es el poder el que produce al sujeto. Y ésta es la propuesta de Foucault. En los términos de este texto, eso querría decir que es el significado el que produce al significante. Y aquí divergimos del análisis foucaultiano en el sentido de que no es el poder el que produce el saber sino a la inversa. No es el poder el que produce al sujeto sino la red de lógicas sintácticas y codificantes. Y esta red no debe confundirse con el poder, aunque estén entretreídos. La ilusión de una productividad del poder es un efecto de la constante radiación de poderes del entramado de códigos de significantes, donde las condiciones y sus efectos parecen indiscernibles al estar en actividad continua. El poder, como ya lo hemos dicho, no es productivo, es decir, centrífugo, tendiente a la multiplicación, sino centripeto. El poder no produce sujetos, ni es producido por éstos sino por el significante desde su lógica sintáctica y codificada. Tanto el poder, como el sujeto, son productos de esta lógica. De hecho, de qué sujeto estamos hablando sino del sujeto del poder en ambos sentidos, como agente de subjetivación y como sujetado. Retornamos de nuevo a la dictadura del significante. Pero, ¿quién hace al significante? será la pregunta obvia. Las formaciones significantes, código y sintaxis, se reproducen. La apuesta del significante es la multiplicación de sí. Ya lo dijimos: su juego es la movilización centrífuga. De este modo, el sujeto es parte de esta producción de

multiplicidades atezadas por la unidireccionalidad del poder hacia el centralismo. El poder no reprime al sujeto ni lo produce. Lo sitúa en relación a un foco enrarecido. Guattari diría que lo somete a la tiranía del significante-poder. Aquí preferimos decir que entre el significante y el poder, el sujeto no es más que un mediador, un convertidor alquímico de dos sustancias distintas como el tiempo convertido en dinero. El sujeto es el que realiza el "acto de recorte simultáneo" en el ejemplo de Saussure de una hoja de papel, el que individua los procesos de significación y codificación en un acto significante. El sujeto es el intermediario entre significante y poder, es él quien, en última instancia, significa el significado desde el significante, el poder desde la forma. Pero la forma lo con-forma.

LA GUERRA DE LOS CODIGOS

El significante estético, a diferencia del psicoanalítico analizado por Guattari y Deleuze, no se caracteriza por reprimir el deseo, sino por producirlo. El significante produce deseo a través de la seducción, y es acumulable, como el capital. La acumulación de cierto tipo de significantes codificados y sintácticos producen esa tendencia centripeta del poder. Una mansión en que se despliega la propiedad de diversos objetos codiciables y codificables, acumula vidas coaguladas en el sentido de Marx, energías pulsionales en el sentido de la economía del deseo de Lyotard que refieren y representan al sujeto propietario. El multiplica su energía por las

energías coaguladas que posee a través de los significantes-objeto; los objetos son extensiones de su cuerpo y por ende se apropia de la cantidad y calidad de la energía puestos en producirlos. La tendencia centripeta del significado es que tiende a la redundancia como sucede en la religión donde todo se refiere en última instancia a Dios. Esa acumulación tiende a la producción del sujeto propietario, como Sujeto de poder. Tal sujeto tendería a ser el único, omnipotente, a acumular la energía de todos hacia sí, como extensiones de sí mismo hasta donde las circunstancias morales, legales, políticas o sociales lo permitan.

El significante estético es un paquete de energía perceptible, un dispositivo pulsional como lo entiende Lyotard, pero siempre intencional políticamente, lo cual no quiere decir que sea consciente. El amor al arte, o el arte por el arte, encubre siempre una intencionalidad política: la producción de poder. El músico John Cage puede plantearnos como sonido las pulsaciones de su cuerpo pero lo hace en un contexto, el del aparato legitimador del arte, lo que codifica y significa su enunciado en términos políticos. Cage plantea una posición respecto a la música que implica una estrategia política de emulación respecto a otros músicos. Lo que Lyotard evade en su análisis de la pintura ¹⁵, es que esa energía en metamorfosis canalizada por dispositivos es política, intencional; se ubica en un código y por ese sólo hecho se jerarquiza según la ley del valor. La economía libidinal es una

¹⁵Jean Francois Lyotard. Dispositivos Pulsionales. (Fundamentos. Madrid, 1981).

economía política, un deseo de poder. El Wunsch teleológico y el deseo-proceso de la libido en Freud no son contradictorios, como lo supone Lyotard. El deseo como fuerza productiva necesariamente, al ser canalizado en dispositivos codificados, es direccional, intencional, en cuanto a que todo significativo tiene un sentido en su doble acepción literal: dirección y significado. Si Lyotard ve congruencia entre la fuerza de trabajo en Marx, y la libido en Freud, no puede negarse que la primera tiene la intencionalidad por lo menos de la sobrevivencia del trabajador, que es poder en un grado elemental. Así como la fuerza de trabajo se convierte en mercancías y en salario por medio del proceso de producción, la libido se convierte en significantes por medio de la significación. En ambos casos, el de la mercancía y el del significativo, se halla energía coagulada. En ambos casos hay intencionalidad: el trabajador produce su fuerza de trabajo con el fin de reproducir su vida, su poder de sobrevivencia, pulsión erótica; la libido produce significantes (desde los fantasmas de la histérica de Freud hasta las obras de arte, desde el grito hasta las naves espaciales) que determinan significados.

La desaparición del Significante-Sujeto-Cuerpo Organismo no se logra por decreto. La violencia del significativo ¹⁶ de Freud sobre Juanito es política: una lucha de imponer un significativo sobre otro, lucha entre significantes, más que del Significante

¹⁶Gilles Deleuze, Felix Guattari et al. "La Interpretación de los Enunciados". Gilles Deleuze, Felix Guattari. Política y Psicoanálisis. pp. 41-52.

freudiano sobre el deseo de Juanito. Equivale a acostarse-con-Maruja=placer, contra la imposición de acostarse-con-Maruja=mamá, prohibido, culpa, castración. El dominio psicoanalítico es la violencia de un código sobre otro. Entre el paciente y el analista se da una guerra de códigos, de valores. El terapeuta trata de imponerle al paciente un código, el Edipo, desde el cual signifique el acto de acostarse-con-Maruja. Su poder sería producido según el orden de la visibilidad en la medida en que penetre el ser-visto-como-Edipo en el paciente; se trata que asuma o introyecte el código de significación de sus actos. El código edípico contextualiza el deseo-acto de Juanito según sus términos sobre los del niño. La guerra se libra entre dos códigos, no entre deseo y Significante puesto que existe significante en el paciente como deseo en el analista (el deseo de significar o impedir un acto).

Liotard reconoce, pero no desarrolla, que la economía libidinal es política ¹⁷; por ello piensa que hay que renunciar a la función de clase de la institución pictórica cuando en ello precisamente consiste su direccionalidad política. La dilución de la región pictórica exclusivamente en energética, sin la teleología tan puesta en cuestión por Lyotard, es una imagen neutra y vacía. ¿Dónde, pues, puede hallarse esa política de la que habla si no en la intencionalidad de la energía? La segmentación y conmutatividad de las unidades de energía en forma de mercancías según la ley de cambio, que hemos llamado fuerza centrífuga de la forma, o

¹⁷Liotard. Op. Cit. p. 228.

tendencia a la multiplicidad del significante, obedece a mecanismos de distinción social. El juego enloquecido del diseño contemporáneo, su multiplicación nunca antes vista, obedece al afán de distinción social en una sociedad de masas y anonimato que requiere signos de reconocimiento inmediato de producción de poder, desde la marca de los tenis o el automóvil hasta el diseño del traje de baño. En la medida en que las clases más bajas consumen y asimilan los significantes de clases más privilegiadas pecuniariamente, en esa medida se acelera la producción de nuevos significantes exclusivos para esta clase hasta que sean consumidos por las inferiores.

Lyotard se pregunta si no hubiese sido anacrónico que Marx hubiera utilizado un modelo semántico para explicar el capitalismo en vez del modelo económico que utilizó. Como si la semántica no fuese económica, basada en la ley del valor y en la formalización de fuerzas en unidades discontinuas. Lo económico es semántico en términos políticos, es decir, la energía o fuerza se fragmenta según la ley del valor o código semántico en formas o significantes a fin de producir efectos energéticos (goce, gasto) en significados de poder. Lo que Lyotard entiende por dispositivos, la organización y canalización de energía, no es más que el significante estético. No es la energía fluida la que canaliza energía; es la forma. La energía es informe, y al ser canalizada en dispositivos formalizadores se con-forma y trans-forma, se coagula en signos. La pintura es un dispositivo de inscripción de flujos energéticos,

energía quiescente que producirá efectos, es cierto. Pero no es un dispositivo gratuito, como no es gratuito el dinero. El dispositivo pictórico es mucho más que una pintura; es la producción de autoría por parte del autor y su codificación en el mercado del arte; es la ubicación del objeto en un contexto sintáctico particular (desde el llamado estilo, una exposición retrospectiva, post-mortem o underground, en la calle o en el Louvre, en una catedral o una cueva, hoy o hace 6000 años).

A pesar del descrédito del orden de la representación en la filosofía contemporánea, no puede explicarse la micropolítica de la distinción al margen de éste. La producción y expansión de individualidades a través de las prótesis significantes obedecen, me parece, a un mecanismo representativo: este coche representa al individuo, lo presenta en el código automovilístico, como el traje lo re-presenta en código de la moda. Produce su individualidad desde los significantes, supuestamente presentando una esencia, pero en última instancia sólo representando. Hay representación porque no hay presencia,; hay simulacro porque no hay esencia. Produce su subjetividad por la apropiación de los poderes producidos por tales significantes. La subjetividad se nutre del poder, bajo o sobre cero, que ha producido al conformar la energía en significantes.

Es falso que un objeto pictórico moderno ya no este codificado como supone Lyotard ¹⁸. Lo esta igual que siempre, aunque desde códigos

¹⁸Ibid. p. 261.

diversos que cambian en la historia a través de las luchas por la transformación del código librada por los agentes del aparato legitimador del arte; al transformar el código, cambia el valor de los objetos, su significado.

La individualidad es producida por los significantes (fecha de nacimiento, nombre, características faciales y corporales, lenguaje, profesión, etc.) Un individuo no es más que una organización o combinación particular de significantes que, inscritos en un código social, pueden producir efectos de significación y poder particular. Cierta forma corporal, de ciertas proporciones, produce un efecto de poder particular según el código social en el que se manifieste. Un cuerpo excesivamente musculoso en un Concilio Ecuménico produce efectos negativos de poder como el de un enclenque en las competencias de peso o de box.

Si la individualidad pertenece al orden del significante, la subjetividad pertenece al del significado, no como su opuesto, sino como su producto. Un individuo bien dotado corporalmente según el código dominante produce en la interacción efectos de poder que pueden conformar una subjetividad de un alto grado de narcisismo. La extensión de la individualidad a través de las prótesis significantes en propiedad de bienes (capital material como casas, automóviles, vestuario, etc.; capital intelectual como discursos, prestigio, posición laboral, y capital social como amigos y "palancas", potencial de movilidad, origen de clase, etc.) producen

al sujeto como significado de su lugar en la sociedad. Desde ahí producirá e invertirá energía para incrementar su subjetividad; esta es la economía política del sujeto en la que producirá y reproducirá poder en la medida en que produzca y reproduzca poder. Por ello, para Foucault en sus análisis genealógicos, el problema de la producción del poder es indisociable del de la producción del sujeto.

EL SUJETO DEL PODER

El sujeto no es originario del poder. Tampoco su efecto. Si el poder, como el sujeto, se producen desde ciertas formaciones significantes, podría pensarse que este estaría del lado del significado. Las estructuras codificantes y sintácticas producen sujetos como producen poderes. Quizás no se pueda hablar de sujetos de poderes a menos que sea concebible el poder sin sujeto o el sujeto sin poder. El poder sin sujeto es la aisthesis, en la que la desaparición del sujeto implica su impotencia. Es la inversión del poder, su negación, puesto que no emana de formaciones significantes sino de su exterioridad. No es un poder relativo, producto de la confrontación de una lógica de equivalencias abstractas de valores. No es un poder de la valorización sino su otro. Por ello, el poder éste del que hablamos, el poder social, implica por definición al sujeto de la misma manera que la estética lo implica. El sujeto está en el significante como conformador y en el significado del poder éste. El sujeto es significativo y

significado a la vez. Conformar y es conformado. El sujeto sin poder existe del mismo modo que el poder sin sujeto: en la inversión de la aisthesis, en la anulación del sujeto. Ese es el sujeto sin poder, sin el poder Otro. Pero el oprimido, el vencido, el examinado, el visto, no son sujetos sin poder sino sujetos del poder.

El agente de la percepción o sujeto estético es producido por la lógica de la percepción, con sus códigos y sintaxis, al mismo tiempo que produce el significado de tal percepción. Percibe sólo lo que puede percibir a partir de ciertas condiciones de posibilidad y significa su percepción determinado por la tiranía del significante. Este proceso de significación es efecto de una estructura que no es sólo lingüística, sino económica y vital, puesto que todo significante estético, a diferencia del lingüístico, está cargado de trabajo, de tiempo, de vida. El manejo de un lenguaje especializado, un mueble labrado, ciertas cualidades de la voz refieren a un sistema de economía política, a un orden de clases sociales, modos de adquisición del lenguaje y de los gustos que marcan las diferencias. Estas estructuras son códigos en los que una entonación particular no es sólo un fenómeno lingüístico sino económico y de discriminación social.

Si para Foucault el hombre es producto de una episteme desde la cual surgieron la biología, la filología y la economía, y si este sujeto se disuelve desde las estructuras de el psicoanálisis, la

etnografía y la lingüística, entonces, el sujeto estético desaparece de una manera opuesta a su anulación estética frente al Poder Otro. En un caso es aniquilado, consumido por las estructuras, mientras que en el otro es negado por la no-estructura.

Tales estructuras del significante se reproducen transformándose en su tendencia hacia la multiplicidad que involucra al trabajo como forma del lenguaje y al lenguaje como forma del trabajo, a las relaciones sociales como formas del trabajo y del lenguaje y viceversa.

La multiplicación centrifuga de formas y su consecuencia en la producción del poder parecerían borrar el papel del sujeto y su responsabilidad ético-política como agente de transformación. Si son las formas las que se reproducen produciendo a la vez poderes, el sujeto estaría sumergido en la impotencia.

Las formas o significantes estéticos conforman sujetos como conforman poderes. No puede concebirse forma o significante sin sujeto. Insistimos en ello, pues hemos denominado estética o aisthe-tes (agente sensible) al estudio de este proceso de producción y percepción que implica sine qua non la presencia del sujeto que realiza esta percepción-significación a partir de ciertos códigos y sintaxis. Pero al realizar un acto de percepción-significación, el sujeto puede a su vez transformar

parcialmente el código. El sujeto produce formas desde ciertos contextos de significación, como sería por ejemplo la primera acuarela abstracta de Kandinsky. Es un acto de transformación del código y la sintaxis de la pintura dominante a principios de siglo, que partió de antecedentes en un marco de referencia dado como el impresionismo y el post-impresionismo. Si la pintura se volvía cada vez más acto de pintar y cada vez menos representación de una realidad exterior, si Cezanne hace de la pintura un acto de estructuración de la percepción, y Van Gogh enfatiza la pincelada como un acto emotivo, un gesto, Kandinsky pudo desde tales transformaciones producir la suya: la pintura es sólo pintura. El código no determinó a Kandinsky a pintar un cuadro abstracto y abrir con ello un campo nuevo de significantes; pero sí lo posibilitó. En este juego de posibilidades es donde se encuentra el lugar y función del sujeto. Es el sujeto quien reproduce, transforma, destruye o congela tales formas no de manera autónoma sino condicionado por un orden de posibilidades. Este orden de posibilidades está, a su vez, determinado históricamente, por lo que, como lo planteó Foucault en sus análisis genealógicos, el sujeto o agente de significación/poder es un sujeto histórico, un producto de determinadas prácticas ejercidas en determinadas instituciones.

Debemos por tanto abandonar la mentalidad del todo o nada, del Dios creador que crea de la nada y cuya desaparición se lleva entre las patas al sujeto. El sujeto sí produce: empieza por producirse a sí

mismo como sujeto en la medida en que produce nuevas percepciones al producir nuevas formas. Tales percepciones están determinadas no por los aprioris trascendentales kantianos sino por códigos y sintaxis sociales e históricamente determinados, es decir, por la producción de sujetos y por sujetos en la historia . Un sujeto, insistimos, no trascendental o ahistórico sino determinado por ciertas condiciones históricas de posibilidad de producción y percepción de significantes. El sujeto estético es, pues, sujeto histórico, cambiante. Pero no en los términos lineales y simplistas que reducen a todos los individuos de una época a cierta subjetividad (el sujeto renacentista, el sujeto moderno), sino que, gracias al cambio de escala realizado por Foucault en su análisis del poder, podremos aproximarnos más a la complejidad existente en la constitución del sujeto.

En *El Orden del Discurso*¹⁹, Foucault parece hacer desaparecer al sujeto como origen del discurso. Sin embargo, él habla de condiciones de posibilidad, no de determinaciones de realidad. Entre tales condiciones de posibilidad y las determinaciones de la realidad es el sujeto (si no ¿quién o qué?) el que transforma lo posible en lo real, dado que el margen de lo posible es mucho más amplio que el de lo real. Esta conversión de lo posible en real es la función del sujeto, y desde ese espacio se produce su libertad

¹⁹ Michel Foucault. El Orden del Discurso. (Ediciones Populares UNAM. México.)

y su responsabilidad. ²⁰

Si bien la estética como código y sintaxis es constitutiva de la realidad al determinar y condicionar al sujeto, esto no quiere decir que sea autónoma y que obre independientemente del sujeto. Por ello no podemos ubicar a este análisis dentro de lo que se ha dado en llamar la corriente estructuralista. Si bien podremos tratar a la estética como lenguaje que se condiciona a sí mismo y a las prácticas sociales, lo hace siempre desde y por el sujeto. Pero no de un sujeto trascendental, sino histórico-social, un sujeto que se produce a sí mismo desde la estética en la medida en que transforma lo posible en real, constituyéndose por ese hecho en sujeto. Esta transformación de lo posible en lo real es el foco de interés, me parece, de quienes estarían preocupados por las implicaciones éticas y políticas en la obra de Foucault en particular, y la crítica social en general. Foucault abre ahí la posibilidad de un análisis político más fino y, a mi modo de ver,

²⁰ En este momento, por ejemplo, son posibles para el lector diversas acciones: podría dormir, hablar con alguien, realizar otras tareas, leer otro libro, etc. Entre las posibilidades, la realidad es que está leyendo este texto. Tenía libertad de no hacerlo, aunque estuviera condicionado por diversas razones (en cada caso diferentes) a leerlo. Pero tales condiciones de posibilidad definitivamente no existen para el 99.99999% de una población x. En cambio, cuando en clase un maestro elige leer con sus alumnos simultáneamente un texto en particular, las condiciones de posibilidad de lectura de ese texto se vuelven condiciones más estrechas en ese momento para el alumno diligente, aunque era posible que el maestro hubiese escogido cualquier otro texto. Aún así, el alumno puede leer el texto y pensar en otra cosa, o leerlo de otro modo, o simular que lo lee. En todo ejercicio de poder, como el del maestro imponiendo la lectura de un texto, se producen diversos puntos de resistencia condicionados a su vez por ordenes de posibilidad distintos.

más efectivo que las macroconsignas.

Desde la constitución del sujeto por las instituciones en sus análisis genealógicos, Foucault pasa a la constitución del sujeto por sí mismo afinando aún más su análisis de las posibilidades de transformación ético-política. Es, me parece, desde un análisis de las posibilidades de acción y producción del sujeto como habría que iniciar una teoría política. Desde el sujeto activo que se inicia con Descartes, al sujeto kantiano, activo epistemológica y éticamente, parte Foucault en la afinación de escala para ver más de cerca esa producción del sujeto y por ende de sus posibilidades de acción. Por ello renegó tanto de ser considerado estructuralista. La materialidad que Foucault encontraba en el discurso a través de sus análisis arqueológicos, era la materialidad del sujeto mismo, constituido por esos discursos como lo plantearía más tarde en sus análisis genealógicos. No es que fuera irrelevante plantear el problema del sujeto; lo era analizarlo hoy en los términos trascendentales en los que se había planteado hasta ahora. Por una cuestión de estrategia coyuntural, Foucault minimiza al papel del sujeto para forzar un cambio de perspectiva hacia la materialidad que lo constituye y desde la cual actúa. Si minimiza el deseo o la intención consciente del autor, es porque toda la filosofía anterior había minimizado las condiciones de posibilidad de tales intenciones o deseos. El sujeto es múltiple y relativo al campo de su producción en tanto sujeto.

Foucault hace desaparecer al sujeto en sus análisis arqueológicos sólo para conocerlo mejor. No importa quién es el autor de tal o cual texto; lo que interesaba es saber por qué dice lo que dice, en dónde lo dice, y qué efectos tiene lo que dice (aquí agregaríamos, cómo lo dice). La noción de sujeto se había convertido en un obstáculo epistemológico para su análisis. Había demasiado que investigar respecto a tales condiciones de posibilidad, cuya concepción era desde luego deudora del estructuralismo. Foucault descubre un campo casi inexplorado al inyectarle una dimensión histórica y una materialidad política a lo que para el estructuralismo eran formas universales y atemporales. Lo que descubre Foucault ahí mismo es al sujeto que no es ya el cógito, pues lo sorprende en su exterioridad. No es el sujeto dentro de Foucault, un sujeto que piensa o que está determinado por categorías apriori, sino la pequeñez del sujeto que dijo lo que se esperaba que dijera, el que se esfuma entre factores que condicionan sus acciones al grado tal que resulta más prioritario en ese momento el análisis de tales condiciones que el de las opciones del sujeto. Foucault quiso llamar la atención sobre tales condiciones al principio de su trayectoria filosófica, y sobre tales opciones al final de la misma, cuando ya había logrado hacernos ver la materialidad de tales condiciones y la historicidad del sujeto.

Si Foucault niega que el poder tenga sólo efectos de represión sobre el sujeto, puesto que tiene también efectos de producción del

sujeto, de este análisis podría desprenderse que ni reprime ni produce al sujeto, sino que es el sujeto el que desde procesos de significación y valorización produce poderes de diverso signo y carga al producirse en tanto sujeto. La ideología del poder represor aparece como una parancia metafísica de muy escasas posibilidades explicativas puesto que no logra comprender ni al poder represor ni al sujeto reprimido. Es un resabio de conciencia infantil respecto a la persecución adulta, el reclamo del ello contra el superyo con muy débil incidencia en la realidad. Si el poder no reprime, tampoco -contrariamente a lo afirma a veces Foucault- produce. El poder no es un agente, sino un efecto. El poder no produce instituciones, sino que son las instituciones las que producen al poder. El poder no reprime al deseo, ni el deseo se libera del poder, sino que se confunde con el. Estamos hablando de agentes que producen tales o cuales poderes cancelando la aparición o la realidad de tales otros posibles.

Las condiciones de posibilidad no son la potencia aristotélica, como las situaciones de realidad no son el acto aristotélico. La potencia lleva al acto de manera simétrica a como en el acto estaba implícita la potencia. Pero en las condiciones de posibilidad no están dadas las situaciones de la realidad. No hay relación de simetría entre lo posible y lo real puesto que hablamos de condiciones y no de determinaciones. El espectro de lo posible es inmensamente más amplio que el espectro de lo real. Todo momento tiene millones de posibilidades, pero sólo una realidad: la de ese

momento y no otro. Ahí está el acto del sujeto, en la conversión de lo posible en real por motivos, desde luego, no del todo conscientes ni intencionales, pero reales.

El sujeto se produce, produce realidad, en esa continua conversión de posibilidades. Sin embargo, tal realidad lleva implícita su posibilidad, como lleva otras posibilidades imposibles ya al ser canceladas por la realidad que las sustituyó. Foucault analiza ese orden de posibilidades que iba implícito en la realidad del discurso sobre la vida, el lenguaje y el trabajo en *Las Palabras y las Cosas*. Pero no puede analizar las posibilidades no implícitas e imposibles ya al carecer de toda realidad. Sólo es posible la mirada retrospectiva a partir de lo real hacia algunas de las posibilidades que lo condicionaron. Pero tales posibilidades, aunque limitadas, nos abren un campo de análisis invaluable que apunta precisamente hacia el problema de la libertad. No es de sorprenderse, pues, que una ironía viera en la arqueología las condiciones de posibilidad de una dimensión ética en los análisis posteriores de Foucault ²¹.

Las condiciones de posibilidad de las prácticas discursivas se refieren a las posibilidades de libertad del sujeto. Para analizarlas, es necesario hacer a un lado a tal sujeto, ponerlo a distancia, callarlo. La pregunta implícita en la arqueología

²¹Michel Foucault. Historia de la Sexualidad I, II, III. (Siglo XXI. México).

foucaultiana era siempre, si tal es posible, ¿que es POSIBLE? Pero toda posibilidad lo es para el sujeto como agente de producción de lo real y de sí mismo como sujeto. El sujeto no pre-existe su subjetividad ni viceversa. Es la transubjetividad u objetividad lo que lo pre-existe como condiciones de su posibilidad.

Negar la importancia del sujeto o el autor de un discurso como lo hace Foucault ²² no es decretar la inexistencia del sujeto, sino hacerlo a un lado para conocer mejor su sombra. El sujeto ha sido una noción demasiado escandalosa, susceptible y narcisista que no permitía analizar pertinentemente la libertad. Tuvo que recibir las bofetadas del marxismo antihumanista primero, con Althusser a la cabeza, las del estructuralismo, hasta el tiro de gracia de la arqueología foucaultiana, para que dejara oír algo de su secreto, oler algo de su materialidad. Algo más allá de sus jactancias idealistas como origen de la realidad; sus debilidades, sus no originalidades, sus límites, sus defectos, su vulnerabilidad. Ahí busco Foucault al sujeto, no en el rol o la imagen que quiso proyectar por medio de la metafísica, sino en lo cotidiano, en lo ridículo, en lo monótono y aparentemente insignificante. Una cosa es una autobiografía del sujeto, como las Meditaciones de Descartes, y otra muy distinta es construir su biografía a partir de citas con el dentista, de la pisada en las suelas de sus zapatos, del contenido en los cajones de su escritorio, sus manías, sus arrugas, sus uñas. Desde luego que el perfil del individuo es

²² Michel Foucault. El Orden del Discurso.

mucho más inquietante desde esta perspectiva, que es la que buscó Foucault en los archivos: el perfil del ausente que había echado para conocerlo mejor, el del sujeto más allá de su representación y de la puesta en escena intencional de la individuación.

Lo anterior parece contradicho por Foucault cuando dice que las relaciones de poder son a la vez intencionales y no subjetivas. Como si hubiera intenciones sin sujeto, determinaciones sin agentes. ¿No podría decirse, más bien, que tales relaciones son subjetivas y no intencionales? No siempre hay intenciones, aunque siempre exista un agente o sujeto de tales relaciones o una voluntad que puede no ser la suya. Puede no haber consciencia, ni deseo, ni intención, pero hay hechos, actos, realidades. Quizás entonces pueda ponerse en cuestión más bien la intencionalidad que la subjetividad, y al hacerlo hallar sus límites, sus espejismos y sus desvaríos. La clave de la libertad está en la supuesta intencionalidad que en última instancia ni tiene la intención de tenerla. Quizás ese supuesto deseo de poder sustituye a otro y que la supuesta intención del sujeto ni siquiera es suya. Cuantos individuos escalan puestos suponiendo que tales son sus deseos cuando de hecho quizás preferirían tener menos poder con tal de estar menos vigilados. Aquí la intencionalidad es confusa, pues no se puede saber si es la introyección de los deseos paternos, las expectativas de la esposa o jefe, de la clase social a la que pertenece etc. Lo que no es confuso es que, en efecto, tal o cual sujeto y no otro, realizó tales y cuales actos, y no otros. Si

quiso o no hacerlos, si era o no su intención, ya son sutilezas de interés para el orden jurídico en casos extremos y psicológico en otros. Ubicar una intencionalidad sin subjetividad sólo puede referirse a una estrategia de contexto, como la entiende Charles Taylor ²³, de una especie de voluntad de poder desde el sistema mismo y que anteriormente mencionamos como tendencia centrifuga del significante y centripeta del poder o significado.

Entre las teorías voluntaristas y las estructuralistas, como las analiza David Couzens Hoy, "la controversia sobre la libre voluntad y determinismo es diferente de la cuestión de si se deben usar sistemas estructurales o agentes humanos como las unidades explicativas básicas en las ciencias sociales. La afirmación de que un sistema estructural restringe lo que un agente puede hacer no implica la afirmación de que tal sistema determina lo que un agente desea hacer." ²⁴

Hay algo obscuro en algun punto de la estructura que determina las acciones. Ese algo siempre actúa en el espacio de lo posible, mientras la estructura actúa en el espacio de lo probable. Su producto son los actos, más o menos cerca de lo posible, más o menos lejos de lo probable. Ese algo obscuro estira la estructura desde sus límites de lo probable hasta lo posible. Rompe la

²³ Charles Taylor "Foucault sobre la Libertad y la Verdad". David Couzens Hoy (comp.) Foucault. (Nueva Visión. Bs. As. 1988). pp. 81-118.

²⁴ David Couzens Hoy. Op. Cit. p. 144.

estructura de lo probable en un acto improbable pero posible. Ese es el sujeto que es incognoscible desde lo probable estructural si no se lo prueba en los límites de lo posible.

Ese algo, al convertir lo posible en real, transforma a la vez las condiciones de posibilidad de otras prácticas. Transforma de nueva cuenta lo posible. Desde Foucault, se abre un campo de investigación complejo y muy vasto que consistiría en analizar la dinámica entre las condiciones de posibilidad para un agente determinado y la genealogía de tales condiciones por las situaciones de realidad producida por otros agentes. En otras palabras: las condiciones de posibilidad para que Marcel Duchamp enviara su mingitorio al Museo de Arte Moderno en París ²⁵ y las diferentes situaciones de realidad que algunas de tales condiciones produjeron en otros casos ²⁶.

Hay que señalar que tales condiciones de posibilidad no son un hecho empírico en el sentido positivista. Las condiciones de posibilidad, se producen desde una organización o selección particular de situaciones de realidad, ya que esta nunca puede ser

²⁵el Dada, las actitudes antiburguesas de la bohemia, la industrialización, el espacio de legitimación en que se convierte el museo, el lugar político que produce Duchamp al interior del aparato oficial del arte como para ser designado jurado, su ironía y distancia respecto a las ideas dominantes del arte etc.

²⁶al cambiar un elemento del contexto, por ejemplo, otro autor que no fuese irónico sino solemne, pero que parte de un cuadro muy semejante de condiciones y produce un efecto de realidad totalmente diferente.

total ni absoluta para la acción o el pensamiento excepto el metafísico. Como en el análisis de las turbulencias y la predicción de los sismos, un elemento simple y aparentemente insignificante puede producir en un conjunto dado de condiciones efectos complejos y violentos.

Asimismo, cabe analizar las condiciones de posibilidad que el mingitorio en el museo produjo respecto a futuras situaciones de realidad (arte conceptual, el pop art, el ensamblaje, el happening, la ambientación). Sólo a través de sus actos o gestos en espacios contextualizados significativamente como condiciones de posibilidad es posible conocer la materialidad del sujeto desde sus desplazamientos, sus posiciones, sus actos en la producción de su subjetividad.

Las tres instancias desde las cuales supuestamente el sujeto podía escoger para definirse como individuo, a saber, desde el ser, desde el tener o desde el hacer, son una ilusión reflejada desde una sola instancia: el hacer. Ser y tener son funciones del hacer. Si para Foucault en Historia de la Sexualidad lo que somos esta definido en la modernidad por el sexo ("tengo pene, luego soy hombre"), es el hacer el que definiría al sujeto como hombre y/o como homosexual. Se produce la masculinidad a partir de ciertas prácticas, aunque se carezca de pene como en el caso de algunas feministas. Soy autor en la medida en que produzco un texto, artista en la medida en que produzco una obra, madre en la medida

artista en la medida en que produzco una obra, madre en la medida en que produzco hijos, maestro en la medida en que produzco cursos, delincuente en la medida en que produzco actos delictivos, fumador en la medida en que fumo. El sujeto como autor, como observador, como pensador, es un efecto de determinadas prácticas. Foucault plantea la problemática de producción del autor no como originario del discurso sino como su instaurador ²⁷. Pero al instaurar el discurso, el autor se instaura a sí mismo como autor en tanto producto de una práctica.

TRIBUTO Y TRAICION A FOUCAULT

Que el espectáculo con que se inicia Vigilar y Castigar sea un espectáculo estético es innegable. Puede no ser bello, pero es inmensamente impactante y catalizador de efectos emotivos intensos. La relación con la sexualidad en tanto práctica, discurso, rito de seducción y de confesión, culpa, temor, es una relación estética. Foucault enfatiza en su exploración del sujeto-poder una dimensión discursiva; pero ello no implica por definición que su recorrido no pueda ser explorado desde una dimensión estética.

Pero así como no hay una investigación estética explícita en Foucault, tampoco hay una utópica o una pragmática explícita. De

²⁷Michel Foucault. ¿Qué Es Un Autor? (Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlax. 1985).

ahí los reproches de varios filósofos ²⁸ que lo tachan de conservador, funcionalista, anarquista, nihilista o determinista sólo porque no se inscribe en ningún eidético o ideológico previo desde el cual hacer su crítica del poder, en ninguna teología o teleología reconocida como el liberalismo, el marxismo o el progresismo. De este modo, dicen, Foucault paraliza al lector en sus posibilidades de transformación. Foucault, dicen, no da alternativas.

Pero Foucault no pretendió predicar, sino encontrar músculos engarrotados, coágulos de sangre, tumores en el cuerpo social. ¿Por qué exigirle lo que no se propuso? Es como reprocharle a la historia de la medicina las exploraciones anatómicas por no dar alternativas a la mortalidad. ¿Habría que reprocharle a Foucault no haber compuesto una sinfonia o fundado un orfanatorio?

Foucault no paraliza; más bien todo lo contrario: con su inversión copernicana del poder, nos compromete a todos. Ya no podemos reprocharle cómodamente todo al Estado, ni creer ingenuamente en la toma del poder del Estado. El poder, disperso como lo demostro Foucault, se trabaja cotidianamente, a pulso. La mirada de Foucault sobre el poder ha transformado irreversiblemente a su objeto. Un cambio que, en la medida en que los discursos son pedazos de realidad, el de Foucault tuvo que cimbrar y fracturar capas de

²⁸ como Jürgen Habermas, Clifford Geertz, Frederic Jameson, Steven Lukes y Michael Walzer en David Couzens Hoy. Op. Cit.

nociones estancadas hasta producir un sismo. Este texto recoge parte de las corrientes ondulatorias que su mirada provocó; algunos movimientos discursivos lo continúan, mientras que otros se contraponen en un ir y venir de fuerzas.

Mi enorme deuda con Foucault en cuanto a la concepción de una microfísica del poder, la he pagado con una traición: invertir su materialismo del poder ²⁹ por un materialismo del conocimiento donde, fiel a su interpretación de Nietzsche, este conocimiento es producto de una invención, pero productor de poderes. El conocimiento, como producción de formas de inteligibilidad, se trueca en una producción de relaciones políticas. El poder no es inherente a lo social, no es su esencia, sino el efecto de su producción. Entiendo, con todo, a esta traición como un tributo a la notable figura del pensador que inspiró en gran parte esta investigación.

La descripción del suplicio en Vigilar y Castigar es una puesta en estética para producir el efecto de poder del monarca y de impotencia de la víctima, puesta en estética como lo es una coronación, una boda, una misa o un espectáculo deportivo. La puesta en estética produce efectos de horror, asco, admiración, miedo, placer, envidia, piedad. Excita los sentidos. En su icónica

²⁹explicitado particularmente en La Verdad y las Formas Jurídicas como el suelo de las condiciones políticas en tanto productoras de conocimiento. Michel Foucault. La Verdad y las Formas Jurídicas. (Gedisa, México, 1983).

hay texturas: la piel sudorosa de la víctima, el rostro juvenil de la novia, los cuerpos perfectos de los atletas; la sangre de los suplicados; las telas, terciopelos de iglesias o palacios, sedas de ropajes lujosos, telas tiesas y raidas de los condenados; los metales de las armas e instrumentos de tortura, de los barrotes de las celdas, de las cadenas, las cuerdas. Hay colores: el negro de la muerte, el púrpura de la iglesia, el blanco de la pureza de la novia. Hay sonidos: los gemidos del torturado, la música de órgano, las fanfarrias, los gritos, los tonos de voz del sacerdote. Hay olores: a incienso, a flores, a cebo, a cera. El espectador y los actores están inmersos, rodeados. de un ambiente estético total que induce sensaciones y sentimientos diversos. Es un poco lo que Foucault llama visibilidad, pero también es oído, olido, tocado. Los lenguajes discursivos, como los no discursivos, producen efectos en el conjunto, pues ambos incluyen configuraciones diversas de lo formal como reticulaciones de la estética. Un mensaje en el lenguaje discursivo es indisociable de su forma ³⁰. La indisociabilidad del significante (como conjunto de formas) y significado (como conjunto de efectos) vuelve al problema saussuriano de la arbitrariedad de su relación en un falso problema

30 No puede decirse que X paquete de información puede ser transmitido en Y o Z formas. Decir Juan Pérez será sentenciado a prisión perpetua tiene una red de significaciones diversas que varían por la determinación del conjunto de formas a través de las cuales se enuncia. X dicho a través del conjunto de formas Z ya no es X sino XZ, que es cualitativamente distinto de XY. La forma-voz solemne del juez que dicta la sentencia de Juan en la forma-ritual-juicio tiene otro significado y otro efecto de poder que la información dada en la forma-información-periodística de izquierda o la forma-chisme.

si entendemos a esta en su sentido laxo. Un conjunto significativo necesariamente produce un efecto de significado particular. Pero cabe advertir que el "necesariamente" como aquí lo planteamos no es la necesidad en su sentido científico o matemático, no es una necesidad de carácter unívoco para todos; no es la necesidad de la causalidad restringida. Lo necesario está en la especificidad del efecto de significados por la especificidad del conjunto de significantes en un contexto determinado.

Foucault distingue dos mecanismos de producción del poder: el despliegue soberano en el suplicio y el panoptismo, este último como una inversión de la visibilidad del primero. La estética o espectáculo del castigo sobre el punto común de la atrocidad (del crimen cometido y del suplicio del castigo) en donde el poder se teatraliza y se visibiliza, es substituída por la economía de los derechos suspendidos. El blanco del castigo deja de ser el cuerpo y se convierte en la vida, en el tiempo: se castiga la energía. De la visibilidad del castigo a la invisibilidad de la técnicas de corrección y readaptación del delincuente, a una formalización particular de su cuota energética.

En el contexto de este análisis, la inversión de la que habla Foucault parece ser menos una substitución de una forma de producción de poder por otra en la linealidad de un proceso histórico, que la aparición de una formación nueva del poder que no sustituye las anteriores sino que se yuxtapone a ellas en la

realidad alterándolas sin anularlas. El dispositivo panóptico no cancela el poder como espectáculo, pues éste sigue produciendo diversas áreas de lo real como los deportes, espectáculos políticos o artísticos, militares, tecnológicos. El dispositivo panóptico es un refinamiento del mecanismo de vigilancia que llega incluso a penetrar los mecanismos inconscientes en la figura del superyó. Tal panóptico tiene, además, un origen muy remoto y presente aún más allá del año 2000 y su videopanóptico: es el panoptismo de Dios que ve sin ser visto.

Mantener que la producción de formas para generar efectos políticos se revertiría en una intencionalidad política esencial en el hombre, a la voluntad de poder nietszscheana, nos llevaría al terreno de la metafísica que no nos interesa abordar en este contexto. Tememos que hoy, una perspectiva tal, no nos lleve a ningún lado. Por lo contrario, al margen de intencionalidades e inmanencias, esencias y naturalezas, es posible ver y analizar en términos de producción, de relaciones, de efectos, lo que ha dado en llamarse el poder. La producción y relaciones de formas se intercambian por producción y relaciones de poder.

Para Foucault el poder tiene un aspecto positivo en cuanto productor, por ejemplo, de discursos y estrategias, de prácticas y tecnologías ³¹. La perspectiva que aquí intentamos desarrollar nos

³¹El poder "produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos". Michel Foucault. Microfísica del Poder. (La Piqueta. Madrid, 1980). p. 182.

ha planteado que el poder es siempre producto, no productor. Son las formas las que producen al poder; son las tácticas retóricas, dramáticas e icónicas las que, conformandose en significantes, producen el poder. El poder del sistema carcelario que analiza Foucault en Vigilar y Castigar no es más que un producto de las formas particulares que se ejercen a su interior. No existe el poder independientemente de las formas que lo producen. Las relaciones de fuerzas desde las que Foucault ve el poder son en realidad relaciones de significantes. De otro modo habría que explicar al poder desde una metafísica de la sustancia, como fuerza inherente que de pronto produce discursos y de pronto es producido por éstos. El poder que Foucault descubre en la prisión y las formas jurídicas no es más que producto de la disciplina carcelaria y jurídica. De ahí que sean las formas las que se reproducen, reproduciendo sus poderes, y no los poderes los que se reproducen en otros al margen de los significantes de los que son efecto. El poder, al ser amorfo, tendería a la homogeneización, por lo que si hablamos de formas de poder hablamos de los significantes que lo producen. El poder, como el sol azteca, devora a los hombres en su tendencia centripeta, por lo que no es productor de formas tendientes a la diversificación; las convierte en valores desde una perspectiva comparativa, distintiva, condición de la cual supone una homogeneización. La vivienda clase media, diversificada como es, y la de clases altas, se convierte en una abstracción generalizadora desde la cual se establecen posiciones jerárquicas, esto es, poderes. Estos poderes, unos en relación a otros, al estar

jerarquizados, establecen la unidireccionalidad del dominio subordinación.

"La historia que nos sostiene y nos determina tiene la forma de una guerra antes que la de un lenguaje: relaciones de poder, no relaciones de significado" dice Foucault ³². Pero no hay oposición entre el poder y el significado. Hablar de poder equivale, desde la estetología, a hablar de significado. El poder es posible por el significado que ciertos actos u objetos tienen para el individuo. No existe poder independientemente de aquéllo que lo signifique como tal. Eso no quiere decir que el poder es sólo un efecto del lenguaje, sino que el lenguaje es político. En un acto de tortura hay un juego de poderes donde no necesariamente es el verdugo quien lo produce en la víctima. La capacidad de resistencia puede ser mayor que la de infligir dolor. Pero el poder de cada cual tiene la materialidad del significado fuera del cual no existe. Negarse a confesar es el significado desde el cual la víctima produce su poder sobre el verdugo, como la tortura, el dolor, son significados en un acto indudable de comunicación, de los elementos de un proceso que el verdugo piensa seguir hasta obtener la información que desea. Un acto de poder es un acto de lenguaje, insisto, no porque el poder se reduzca al lenguaje, sino porque el lenguaje es político, es un juego de poderes. La tiranía del significante lo demuestra: si no, ¿de que tiranía hablaríamos si no fuera política? El poder del significante está sobre el significado, al producir

³²cita de cita por Ian Hacking en David Couzens Hoy. Op. Cit. p.46.

tal significado y no otro, al determinarlo. Una catedral, en tanto significante, impone sentidos y excluye otros. El lenguaje en la confesión es una producción o "irrigación" de poder. El poder se actualiza en cada acto de significación. No lo pre-existe, sino que lo co-existe y es co-extensivo con éste.

Aún en el supuesto habermasiano de una "comunidad ideal de habla", el proceso de producción de poder es insoslayable. El lenguaje no es sólo por lo que se lucha sino desde donde se lucha. La guerra se libra desde los significantes y por los significados. Toda práctica discursiva, Foucault lo ha demostrado, es una práctica política. No se pueden evadir los problemas de significación de los problemas del poder. La preocupación de los griegos desde el cuarto al segundo siglo A.C. por el amor de los señores a los jóvenes libres, es claro que la pasividad en el amor de los jóvenes significaba ser dominados, hecho problemático al tratarse de una ética de clase. Significaba rebajar a los miembros de su propia clase ³³. Esta producción de significado por un acto, era lo que resultaba un dilema desde ciertas estructuras de significación social de ese grupo. Al variar tales estructuras, varió el significado y la producción de poder determinado. Hoy el significado puede no ser sobajar a la propia clase, sino ser homosexual, menos hombre, débil, femenino; o ser marginal, independiente, sensual. El acto es el mismo; el significado político es otro.

³³ Michel Foucault. Historia de la Sexualidad I. (Siglo XXI. México, 1986).

En su libro sobre Foucault, Deleuze distingue la forma de lo visible de la forma de lo enunciable como formaciones distintas; entre ambas existe un "no lugar" de la disyunción. El saber, dice Deleuze, consiste en entrelazar lo visible y lo enunciable, y el poder es su causa inmanente que ignora formas pero que se actualiza en ellas ³⁴. El poder sería causa y efecto a la vez.

Sin embargo, desde la perspectiva estetológica, la distinción entre lo visible y lo enunciable se borra un poco. Habría enunciados que estarían compuestos de formaciones visibles y formaciones discursivas simultáneamente. En una relación de poder dada, por decir, la de maestro-alumno, entra en juego una multiplicidad heterogénea de formas en varias direcciones y con varias resultantes a la vez. El maestro ordena al alumno leer varios capítulos de un libro. Están presentes la forma-institución educativa que respalda la orden del maestro, la forma-gestualidad con que el maestro da la orden, la forma-vestuario de clase social de alumno y maestro que se confrontan, la forma-ritual de clase o de exámen en la que se emite la orden, la forma-configuración discursiva que sostiene la orden y que el maestro puede manejar mejor que el alumno en caso de resistencia y formas subyacentes de carácter psicológico que constituyen un substrato de introyecciones e interiorizaciones del poder en la experiencia de los individuos particulares de esta relación. Este conjunto de formas en interacción, discursivas y no discursivas, visibles, audibles,

³⁴Gilles Deleuze. Foucault. (Paidós. México, 1987). pp. 64-65.

en sentido amplio, de funcionar como condición de posibilidad para el trabajo del albañil, del maestro y del arquitecto. Podría decirse que esto también sucede a la inversa; el trabajo del arquitecto funciona como condición de posibilidad del de el maestro, albañil y peón. Sin embargo, al arquitecto si se le remunera por hacer posible el trabajo del peón, puesto que en un proyecto arquitectónico, éste trabajo va implícito. Pero al peón no se le remunera por la porción de su trabajo que hace posible al del albañil, del maestro y del arquitecto. Esta plusvalía del trabajo del peón le es despojada. El trabajo del arquitecto no produciría valor sin el trabajo del peón. El salario de un peón puede ser de \$10,000.00 por día, sueldo que responde, como sabemos, a la canasta básica y no al valor productivo de su trabajo. El albañil puede ganar entonces \$15,000.00 al día. Si el salario fuera a destajo o por obra determinada, el albañil haría la mitad (o menos) de albañilería si tuviese que hacer el trabajo del peón. En vez de construir un murete en un día, haría medio si bien le va. Sin contar con el costo del material, para simplificar, digamos que en una obra donde laboran 4 albañiles, 4 peones y un maestro que cobra 20,000. diarios, el murete vale 30,000.00 (la suma de los 10,000 del trabajo del peón y los 15,000 del albañil y la cuarta parte de los 20,000 del maestro que dirige a 4 parejas). Sin el peón, el murete costaría 40,000, que equivale a dos días del albañil y del salario correspondiente del maestro. Los 10,000.00 de diferencia se deben al trabajo del peón que, si le fueran remunerados, ganaría igual que el albañil. Si el maestro de obras trabajara sólo en la

construcción de ese muro tendría que cobrar, manteniendo el nivel de su sueldo 45,000, 20,000 por cargar materiales, 20,000 por levantar el muro y 5000 por la proporción de revisar el plano (2 días de trabajo "humanamente" posible, que es el tiempo de trabajo "socialmente necesario" que le lleva al albañil hacer sólo ese muro más la fracción correspondiente al maestro). El albañil puede sustituir al peón pero no al maestro, pues no sabe leer los planos. Por ese muro, el contratista paga en mano de obra 30,000; se ahorró 15,000 en un sólo muro (32%) gracias a la ignorancia del peón de construir muros y la del albañil de leer los planos. El albañil cobra más que el peón por darle un valor de uso a la fuerza bruta de éste. El maestro, a su vez, le da un valor de uso a la fuerza del peón y al saber del albañil. Pero como dijimos antes, la ignorancia genera una plusvalía de la que se apropia el que sabe (la ignorancia del peón es apropiada por el albañil, y la de éste por el maestro). Pero por el ahorro generado por su ignorancia en los costos de producción, el peón no cobra nada. Así pues, ¿es, como lo suponemos, el saber del albañil el que genera mayor salario o, por lo contrario, la ignorancia del peón la que lo produce en el albañil?

No es que el albañil gane más porque sabe más que el peón, sino que el peón ahorra más porque sabe menos. Ahorra desde el punto de vista de la economía política. Se le paga menos por saber menos, no por hacer menos, pues su trabajo es tan o más intenso desde el punto de vista del gasto de energía que el del albañil o maestro.

Para que un peón se convierta en albañil, debe cargar menos botes, y pararse a observar el trabajo de éste. Entonces sera otro peón el que lo sustituya durante el tiempo en que aprende. Al convertirse en albañil, el peón se apropió del tiempo de otro peón y del saber del albañil, que es también tiempo. El saber es entonces una apropiación de tiempo ajeno. Por ello, el capital mental es económico; este es el nivel energético de la estrategia para la producción de poder. El trabajo especializado es apropiación del trabajo no especializado. El trabajo no especializado es la condición de posibilidad del trabajo especializado y de su generación de un excedente. Reduciendo esta situación a una concepción más que elemental, diríamos que cuando compramos alimentos pagamos su costo de producción y distribución, pero no pagamos el excedente del salario que como dueños de capital intelectual percibimos al acumular ese capital en vez de ir a producir los alimentos que consumimos. No sólo nos apropiamos del trabajo invertido en la producción de los alimentos que consumimos sino del excedente que, como condición de posibilidad de nuestro trabajo, produjo el trabajo ajeno.

Para resumir, la estrategia para la producción de poder en el nivel energético es la apropiación de energía o tiempo de trabajo de uno o varios sujetos por el Sujeto del poder. Es el consumo de esa energía para la reproducción y multiplicación simbólica de la energía del Sujeto. La energía de los sujetos es acumulable y apropiable, confluyendo centripetamente hacia el Sujeto. Por un

proceso de subjetivación, el Sujeto absorbe esa energía. De este modo se produce el poder del Sujeto: en tanto la energía del prójimo tenga un valor de uso por la subjetivación que el Sujeto efectúa de la energía de los sujetos, incrementa la suya.

OBJETIVACION TACTICA DE LA ENERGIA

En todos los tipos de capital hay un consumo de tiempo ajeno. Con la silla se consume el tiempo de quien la produjo. Con un saber, se consume el tiempo de quien lo produjo y de quien produjo lo que el Sujeto consumió en bienes pecuniarios al adquirir ese saber. Con un colega o amigo, hay un consumo del tiempo-atención que una y otra parte se dedican. Para poder cultivar un gran círculo de amistades se requiere tiempo, en especial cuando ese círculo es especializado y requiere la propiedad de un capital mental determinado y de un capital pecuniario de cierto nivel. Establecer una relación capitalizable en lo social es un proceso de gasto de energía del sujeto que la establece y del sujeto con quien la establece.

El nivel de la perceptibilidad, que es el lado visible del poder, consiste en la objetivación perceptible de la apropiación energética para su ostentación y producción de poder. Es la consumación del consumo de tiempo en el orden de la visibilidad. La perceptibilidad esta constituida por el juego del significante como con-formación de energía de acuerdo a códigos determinados que

significan un efecto de poder.

Cada tipo de capital es transformable, no sólo uno en otro, sino en las tres tácticas. El capital mental se objetiva en la táctica retórica al ostentar un nivel y rareza de información del Sujeto; pero puede objetivarse también a través de la táctica icónica en lo que se denomina el "buen gusto". Al adquirir un objeto que, como significante, participa de un código de valorización y significación, este produce un significado de status no sólo por su valor de cambio sino por su forma o estilo. El objeto refiere entonces, como táctica icónica, al capital mental de quien lo posee y se objetiva en el para el sujeto que lo percibe. El capital mental también se objetiva en la táctica dramática, pues el Sujeto se presenta dramáticamente como miembro de cierta clase social al poseer un capital mental de cierto nivel.

La inversión del capital social en las tácticas opera de igual modo: en la táctica retórica (el típico name-dropping), en la icónica (por conocer a cierto tipo de gente se poseen cierto tipo de objetos de acuerdo al habitus del nivel social del que se trate), y en la dramática (hay formas de actuar que expresan una amplia experiencia en relaciones sociales y de cierto nivel). El capital pecuniario no es la excepción, pues se transforma, por la perceptibilidad, en táctica retórica (hay formas de hablar que chisporrotean dinero), en la icónica con la ostentación de la propiedad de objetos físicos y su valorización en términos del

código que produce significación de poder, y en la dramática (hay gestualidades típicas de clase; desde el tono de voz a la manera de caminar, por no decir el modo de relacionarse con cada clase) ¹¹.

SUBJETIVACION Y ENERGETICA

En toda producción de poder, una parte de la relación es consumida y otra consumada. El Sujeto es consumado por la estrategia de la perceptibilidad en tanto su contraparte, el sujeto, es consumido desde la temporalidad. El consumo y la consumación son procesos económicos de subjetivación-objetivación.

Así como en el proceso de producción de mercancías se produce al individuo consumidor en el consumo del objeto, en el consumo del trabajador se produce al objeto; éste presenta el consumo o gasto de la fuerza de trabajo del obrero. Se produce así una serie en la que el consumo de trabajador por el objeto lleva al consumo del objeto por consumidor quien, a su vez, fue consumido, como trabajador también, en la producción del objeto que indirectamente cambió por el objeto que consume. Consumir un objeto tuvo como condición de posibilidad, en el caso del obrero, ser consumido por otro objeto. Es un proceso de circulación de energía, de

¹¹sobre este punto, pueden consultarse Basil Bernstein, "Elaborated and Restricted Codes: Their Social Origins and Some Consequences", (American Anthropologist #66-6, parte 2, 1964). pp. 55-67. Y Leonard Bloomfield, "Literate and Illiterate Speech", (American Speech #2, 1927), pp. 432-439.

objetivación y de subjetivación, en el que se reproduce el ser social. La objetivación es congelamiento de energía, como decía Marx; la subjetivación, como su contraparte, es un derrame de flujos energéticos, un descongelamiento. Subjetivar una obra de arte sería hacer fluir hacia el sujeto la carga potencial de energía que guarda. El hecho que este proceso se realice indefinidamente no implica que no estemos tratando con una economía energética. No es que un espectador, al ver la obra, se apropia de su energía y la deja vacía para otro.

La energía simbólica tiene la característica de ser incuantificable. Es energía cualificable. Que para Marx lo cuantitativo pueda trocarse en algún momento en diferencias cualitativas no implica que este proceso sea reversible. Lyotard describe esta economía de pulsiones en dispositivos como el pictórico ¹², pero no queda claro como es que la energía pasa del objeto al sujeto. Habría entonces que desarrollar más la comprensión del proceso de subjetivación para captar este fenómeno.

Foucault nos aporta en este sentido las formas de constitución del sujeto a través de disciplinas ¹³. La disciplina de alfabetización

¹²Jean-Francois Lyotard. Dispositivos Pulsionales. (Fundamentos, Madrid, 1981).

¹³sobre todo en lo que Dreyfus y Rabinow denominan su método genealógico en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow. Michel Foucault: Mas Alla del Estructuralismo y la Hermeneutica. (UNAM, IIS, México, 1988).

es un proceso de subjetivación en ambos sentidos: como constituyente del sujeto, productor de una subjetividad específica, y como proceso de apropiación de significantes por el sujeto. Del mismo modo como para Marx en el consumo de un objeto se produce al individuo consumidor, en el consumo o subjetivación de un objeto (como el alfabeto) se produce al sujeto alfabetizado. Esta producción de subjetividad a través de la subjetivación o el consumo de conocimientos está determinado por el flujo de energía del objeto al sujeto.

Este es, precisamente, el mecanismo por el cual la estética produce poder, y el significante produce significado. En la medida en que un objeto o energía conformada, cuajada, se subjetiva, el sujeto se nutre, se apropia del objeto que lo transforma en un sujeto cualitativamente distinto, como el alfabeto es respecto al analfabeto. Es en la subjetivación como el sujeto y el poder se producen, del mismo modo como el significado o, en Marx, el valor de uso se realiza sólo en el consumo. ¹⁴

VALORES

El valor de uso de los objetos no es sólo pragmático en sentido elemental (una silla sirve para sentarse) sino político en tanto

¹⁴Karl Marx. Op. Cit. p. 42

significante estético ¹⁵. La silla no es sólo un objeto para sentarse puesto que, por su forma, pertenece a un código de economía semántica que produce significados estatutarios. El significado que produce una silla que es el trono de un rey, o la silla presidencial, y el de una butaca en un cine es diferente. Su función pragmática es la misma, pero su función semántica es diversa. Así hay, en cada objeto, un valor de uso pragmático y uno semántico-político que se realiza a través del consumo o la subjetivación-significación.

El valor de uso como coartada al valor de cambio, y el significado como coartada del significante en un sistema de economía política ¹⁶, vienen a expresar al poder como coartada de la estética, pero que en realidad aparece como la estética en tanto coartada del poder; a mayor estética, digamos simplonamente, mayor poder. Sin la idealización efectuada por Baudrillard del intercambio simbólico y el modo de vida de comunidades ágrafas o primitivas, vemos que la producción estética se realiza alrededor de objetos culturales que vienen a producir efectos de poder como presencia y atención de las deidades. La gratuidad que Baudrillard encuentra en el modo de vida primitivo está idealizada, pues el don, la fiesta, el potlatch, el ritual son mecanismos estéticos para la producción de poder sobre los dioses y sobre el pueblo. Que el potlatch o el Kula analizado

¹⁵(ya lo han dicho Veblen, Barthes en cuanto a la función-signo, Baudrillard, Bourdieu).

¹⁶ver Jean Baudrillard. Op. Cit. en el capítulo sobre la Génesis Ideológica de las Necesidades.

conceptualizables y emocionales es lo que puede denominarse como lo estético. Conjunto de significantes: tono de voz, escenografía, vestuario, gestualidad, trayectoria de los personajes y sus roles en la situación, parlamentos regulados etc., que producen un conjunto de significados no enunciados ni analizables; simplemente una presencia móvil y dinámica, con características variables, del poder. El alumno puede ser de una clase social más alta que el maestro -aunque en el grupo mismo su condición de alumno lo subordine socialmente al maestro, puede tener una presencia más bella que el maestro, más gracia y mejor manejo del lenguaje, mayor fortaleza psicológica, un vestuario más jerarquizado, una inteligencia más fina etc. Este conjunto de significantes pueden influir en diversos grados en la relación de tal modo que el maestro pueda tomar revancha de estos hechos (por resentimiento personal o de clase), temer al alumno y ser derrotado por él o permanecer totalmente indiferente a estas variantes.

Ocurre que las relaciones de poder aparecen como meras polaridades de dominio-sumisión cuando no se ponen en juego los instrumentos de un análisis más fino en los significantes. El poder en sí no es analizable como significado excepto por inferencia de los significantes que lo producen. El poder no es forma; es efecto y sólo lo formal parecería tener afinidad con el conocimiento. Las visibilidades de una arquitectura, de un vestuario, de una constitución corporal, de una puesta en ritual, son parte de enunciados no verbales que se configuran en reticulaciones diversas y

fluctuantes de producción de poder. ³⁵

El término de Significante es criticado por Foucault cuando dice que "el discurso se anula en su realidad al someterse al orden del significativo" ³⁶. El contenido no es el significado para Foucault como la expresión no es el significante. A las expresiones y los contenidos hay que abrirlos desde adentro para encontrar los enunciados, dice Deleuze. Aquí por el contrario se recupera la relación saussuriana en su terminología aunque alterando por el contexto del análisis sus implicaciones. Significante no es como la palabra o vocablo "casa" cuyo significado correspondería al conjunto de objetos existentes e imaginarios incluidos por convención en el vocablo. El significante no se refiere exclusivamente al lenguaje verbal escrito o hablado sino a toda forma que por el sólo hecho de serlo, esta necesariamente inscrita en un código o logos constituido por lo real a través del cual esta forma necesariamente significa porque necesariamente entra en relación con otras formas u objetivaciones en lo real. El

³⁵Un visitante extranjero de algun país tercermundista o un estudiante de secundaria de clase baja que entren por primera vez a la Hemeroteca Nacional en la UNAM recibirán un efecto de poder de México en el primer caso o de La Universidad en el segundo por la forma-arquitectónica, forma-colores, forma-silencio, forma-esculturas, forma-gestualidad y actividad de los usuarios, forma-texturas de concreto y metal; en fin, las dimensiones, actitudes, espacios producirán un efecto de poder atribuido al conocimiento ahí almacenado, al supuesto status intelectual de los usuarios, al país en que se erige ese mundo organizado de formas que impresionarán la sensibilidad del sujeto en términos de poder. La estetología sería, pues, el estudio de esas prácticas materializadas en formas que significan poder.

§tomo prestada la cita de Deleuze. Op. Cit. p.80.

significado no es el referente en lo real del vocablo o la cosa en sí hacia la que apunta el significante, sino el producto de este. Tanto el significante como el significado son prácticas; en el significante hay una poiesis, una construcción o quehacer directo de formas. Pero el significado no se hace como se haría un objeto. No es un proceso de poiesis directo o de objetivación. El significado es un efecto del significante y como tal es aprehensible pero no producible excepto a través de su mediación. No hay objetivación del poder sino sólo de las formas que lo producen. Pero las formas no son los contornos y proporciones de los objetos sino los significantes al interior de un código que les da sentido. Lo visible, como señala Deleuze en este texto, no es un significado en potencia que se actualizaría en el lenguaje. Lo visible, como aquí se plantea, se inscribe, como lo audible, en un orden de significantes. En la poiesis de lo real, se producen objetivaciones que incluyen diversas combinaciones de la visible y lo decible. Un texto literario es una objetivación no sólo en lo decible del lenguaje sino en lo visible indirectamente por mediación de aquél. Vemos los espacios del castillo de Kafka como vemos los paisajes de Monet. En un caso la visibilidad es generada por las palabras, en el otro por colores sobre un lienzo. Los químicos embarrados en una tela tienen tan poco que ver con el árbol que pretenden representar como las palabras escritas en papel que intentan describirlo. La producción de visibilidades es más compleja que el objeto que estimula la retina. La palabra no es ciega ni la visión muda, al contrario de lo que entiende Deleuze.

Las mariposas amarillas del Mauricio Babilonia de Gabriel García Márquez o los manteles y carpetas enmohecidos de la dote descrita por Chejov, son plenamente visibles. La visión tampoco es muda. Hay cuadros que gritan y son ruidosos como "La Libertad Guiando al Pueblo" de Delacroix o "La Ejecución, Mayo 3 de 1808" de Goya. "La Noche de San Nicolás" de Jan Steen está lleno de sonidos humanos cotidianos. En el "Juramento de los Horacios" de David se oye el ruido de metal contra metal. En el "Baile de Bodas" de Brueghel se escucha la música del pueblo. En "El Fin del Mundo" de Signorelli se escuchan ruidos aterradores, como en "La Coronación de la Virgen" de Fra Angélico se oyen las fanfarrias y cantos celestiales. "Hombre y Maquinaria" de Diego Rivera es todo menos una visibilidad muda; el ruido ensordecedor de las máquinas sale del cuadro. Voces y risas de mujer en "Las Bañistas" de Renoir, el ruido de la locomotora en la "Estación San Lázaro" de Monet no son cuadros silenciosos. Verlos es oírlos. Los sentidos no están aislados: no se habla sólo con la boca, sino también con los ojos, con el cuerpo; no se ve tan sólo con los ojos, sino con el oído, el cuerpo todo. "Cataratas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que jalonan los dibujos", "incisiones del discurso en la forma de las cosas" dice Foucault ³⁷.

37Si el orden del significante que la estetología analiza es una sintaxis de las formas, el orden del significado por aquel

Ibid. p. 95.

producido es una reticulación de funciones. En esto seguimos casi literalmente al Foucault de Las Estrategias y lo No Estratificado³⁸. El poder no pasa por formas sino por puntos, entrecruzamiento de fuerzas con resultantes en una u otra dirección. Puntos de espacio-tiempo, puntos-momento, fluctuando de uno a otro, aunque sea desde las formas desde las que se definan tales puntos.

La producción del poder en las relaciones cotidianas implica siempre un proceso sinestésico en el cual no es posible aislar un sentido de otro, un sentimiento de otro, una sensación de un sentimiento o de un sentido. Una forma puede poner en contacto la vista, la memoria emotiva, una sensación de miedo y amor, cansancio físico o vacío en el estómago, una imagen audible etc.³⁹. Y estas relaciones de unas formas con otras producen desplazamientos o emplazamientos de los sujetos con respecto a los otros y a sí mismos. Estos emplazamientos son consecuencia de los efectos de poder.

Ibid. pp. 99-123.

³⁸ En un ritual de boda entran en juego poderes en diversas direcciones. Las formas que representan el gasto (banquete, vestido de la novia, número de invitados, decoración de la iglesia, grupos musicales, lugares donde se representa el ritual) producen el poder por la perceptibilización táctica de los capitales pecuniarios y sociales de la familia de la novia. Quién es la novia en la sintaxis de jerarquías sociales reproduce su poder y produce el del novio por hacerla suya y viceversa. Una boda como forma ritual de producción de poder no puede ser entendida sólo como forma del saber aunque genere visibilidades y enunciabilidades. Genera emotividades (deseos, frustración, envidias, satisfacciones, revanchas, ostentaciones temores, sorpresas, hastío) y estímulos sensoriales (por las luces, la música, las texturas de las flores, las telas, los vestidos de gala, la comida).

CAPITULO 7

LAS ESTETICAS

Entenderemos por formaciones estéticas a aquellos campos de producción estratégica definidos por su sintaxis, es decir, a los productos de un aparato de legitimación de significantes. Como formaciones estéticas en su variedad sintáctica podrán comprenderse a grandes razgos a la formación médica, la carcelaria, la de Estado o burocrática, la artística, la universitaria, la religiosa, la turística, la deportiva, la televisiva, la familiar, la escolar, la pandilleril, la militar, la consumista, la bancaria, la funeraria, la empresarial y tantas como instituciones existan en una sociedad dada, sean oficiales o clandestinas. Cada formación tiene sus propias reglas de constitución significativa para la producción estratégica, reglas que no son fijas ya que se producen por una lucha de legitimación y emulación. Se puede, entonces, hablar de diversos tipos de estética:

La estética médica con sus consultorios particulares, hospitales, discursos médicos especializados y sus jerga específica, laboratorios de investigación, rituales de visita al médico, restricción y obligación sobre el consumo de medicamentos, cambios de hábitos del paciente, tecnologías sobre el cuerpo del paciente, ceremonias del ejercicio de la medicina (rituales quirúrgicos), ritmos de ostentación y ocultamiento medidos del saber médico, ritmos de sumisión del paciente a los rituales médicos.

La estética carcelaria analizada en Vigilar y Castigar y para cuyo más amplio análisis los reclusorios mexicanos pueden aportar material sobre las complejas relaciones de clases y poderes a través de los diversos significantes que la prisión mexicana permite circular en su interior.

La estética escolar y universitaria con sus formas particulares de producción de poder, sus formas-horario, ceremonias, rituales de aula (toma de lista de asistencia, de exámen, de inicio y fin de clases) su forma-arquitectura, su forma discurso docente, su vestuario distintivo, su utilería.

La estética familiar con sus rituales (forma-nupcial, forma-fiesta de cumpleaños, forma-comida familiar, etc.) y sus escenografías (forma-hogar, forma-automóvil, forma-vacaciones), así como una serie de rituales y juegos discursivos cotidianos y particulares en cada familia ("pídele permiso a tu papá", "te voy a acusar con mi mamá", "es la última vez que te lo digo, la próxima...").

La estética gubernamental con sus discursos, propaganda periodística y televisiva en spots y noticieros, rituales cíclicos (grito de independencia, informe presidencial) ceremonias, himnos, banderas, carteles.

La estética militar (trajes, desfiles, tecnología armamentista, bandas militares, gestos, ritmos, tonos de voz, formas de jerarquía, ceremonias, himnos, estandartes).

La estética artística (inauguraciones y estrenos, museos y galerías, secciones culturales en los medios, vestuario y costumbres de los bohemios, discursos sobre el arte como producción

privilegiada de belleza, exposiciones, concursos y ceremonias de premiación, escala de jerarquías).

La estética religiosa con muchas de las formas de otras estéticas, pero, como cada una, con sus significantes particulares, como sus ritos de misa o servicio y sus ritos políticos como el Concilio Ecuménico, el vestuario de monjas, sacerdotes, cardenales y su señalización jerárquica, su forma musical y plástica particular, así como arquitectónica, sus ritos de confesión, de comunión, nupciales y funerales, sus fiestas y peregrinaciones, sus discursos en la homilia y textos bíblicos, sus cantos, sus rezos fuera de la iglesia y en la vida cotidiana, su marcaje de horarios y calendarios, sus poderes al interior de grados menos lúcidos de conciencia como productores de sentimientos mesiánicos, de culpa, de temor, de orgullo.

La estética deportiva con su arquitectura propia, sus ceremonias y discursos, sus héroes y sus vestuarios, signos gráficos e himnos, su despliegue publicitario en noticieros deportivos y eventos televisados, sus porras y bandas.

La estética turística con sus arquitectura hotelera y su música de aeropuertos y lobbys, sus prácticas vacacionales, sus rituales fotográficos, su vestuario especial, sus jerarquías económicas y marcaje por estrellas de hoteles, su utilería particular (maletas, tablas de surfing, tiendas de campaña y equipo correspondiente...)

La estética del consumo con sus centros comerciales, sus rituales de compra, sus formas arquitectónicas, musicales, de aparador y exhibición de mercancía regidas por códigos de clase.

La estética bancaria con su arquitectura propia y vestuario particular de sus empleados, sus jerarquías, así como el trato específico a clientes según su crédito, sus ritos y mobiliario. La estética funeraria con su arquitectura, escenografía, utilería y ceremonial propios (agencias, cementerios, cajas de muertos, flores y coronas, placas y piedras, discursos, vestuario de muertos y de los deudos, gestualidades, tonos de voz, homenajes y rituales) . La estética empresarial y burocrática con su arquitectura y su división jerárquica por pisos y espacios de oficina, su mobiliario significativo de jerarquías, el vestuario propio de cada categoría, sus tipos de discurso y ceremonias particulares de la empresa como promociones y fiestas de fin de año, pasteles de cumpleaños e ideologías de "la gran familia" de la que forman parte, incluyendo a los intendentes y afanadores en potlatch anuales. La estética rock con sus rolas y tocadas, sus festivales de masas, sus discursos y chismes, su vestuario, su jerga especializada, sus rituales y danzas, sus héroes y jerarquías.

Cada uno de estos conjuntos de estética bien vale un análisis específico y detallado. Por lo pronto, baste con mencionarlos y destacar que estos conjuntos mantienen entre sí relaciones de exterioridad, aunque se entrecruzan y traslapan en ciertos momentos. Puede hablarse de cierta autonomía de una formación y su sintaxis respecto a otra. Por ejemplo, en un acontecimiento como las vacaciones, se traslapan la estética familiar con la turística, la consumista con la médica (vacaciones en Houston para un

"check-up") o con la deportiva. La estética escolar se entrecruza con la consumista (en escuelas privadas los niños ostentan su ropa, sus juguetes anunciados por la televisión, el coche que los lleva y los trae), o con la artística (actividades de extensión universitaria para prestigiar a la institución), con la militar (desfiles y asambleas de saludo a la bandera), con la científica (utilización y producción de textos de la estética científica), con la deportiva (equipos representativos de instituciones escolares).

Al referirnos a la estética del consumo, incluimos desde la compra en La Merced y los tianguis callejeros, hasta los Malls de San Antonio y Houston o boutiques excelsivas en París y Viena. Ningún individuo está al margen de la estética del consumo. Se define en la distribución-producción del poder por los lugares y prácticas (escenografías y rituales) en los que se inscribe.

Estos espacios de especificidad sintáctica bien merecen estudios sociolingüísticos concretos y mucho más detallados de lo que este esbozo general puede ofrecer. Sin embargo, aquí lo planteamos como un campo de investigación fértil en posibilidades para la sociología política y para ubicar más concretamente el enfoque que la estetología antropológica pretende.

ESTETICA FAMILIAR

Como toda institución, la familia tiene una estética propia. Su

icónica está en su casa y sus muebles, su automóvil y aparatos del hogar, su estilo de vestir y demás objetos de consumo. Su táctica dramática está en la actitud que asume la familia en sus roles y respecto a testigos exteriores a ella. La táctica retórica se encuentra en los modos de hablarse, el lenguaje que utiliza, y hasta la manera de representarse a sí misma.

Como unidad, la energía de los miembros de una familia dada se canaliza por mediaciones estéticas en sus diversas tácticas para producir su poder ante la sociedad y ante sí misma.

A nivel individual y en la interacción de los diversos miembros de la familia, se producen también tácticas para la producción de efectos emotivos. Estas tácticas no tienen por que ser conscientes, pues las más de las veces se producen por instinto, por imitación de patrones, por educación. Como institución, cada familia se enfrenta a otras en una dinámica homológica a la del individuo en la presentación de su persona. Hay una dinámica hacia el exterior donde la familia se presenta como unidad, y una dinámica interior en la que, por una parte, la familia es también unidad y por la otra es el espacio de interacciones de roles individuales.

Como unidad hacia el exterior, la familia se presenta, ya lo dijimos, en términos de sus tácticas icónicas (casa, coche, muebles, vestuario) en prosódicas, proxémicas y quinésicas distintas. La prosódica icónica "moderna y triunfadora" en la que puede presentarse una familia clase media bien adaptada al sistema establecido requerirá significantes como una casa estilo moderno o

posmoderno en buen estado, bien pintada, uno o dos coches de modelo reciente, el jardín diseñado y bien cuidado, ropa sport para los fines de semana o según la hora. La prosódica retórica que se maneje será de un estilo con rigurosa fronesis, areté y eunoia. Su prosódica dramática con buena catexis del cuerpo de cada uno, seguridad y bienestar gestual y tonal. Se desplegará una quinésica icónica estable y dinámica a la vez, propia de los mobiliarios y la arquitectura moderna o postmoderna, con elipsis que connoten eficiencia y dinamismo (por ejemplo la mesa alta que integra cocina y desayunador). Las aliteraciones icónicas serán escasas, por tautológicas y poco eficientes. La quinésica dramática que presentará la familia sera analógica a la icónica: estable y dinámica (saldrán de viaje en vacaciones, pero no se mudarán de casa con frecuencia, mantendrán un trabajo fijo y se manejarán en círculos sociales homogéneos). Su quinésica retórica sera más elíptica que aliterada, verbalización fluida poblada de lugares comunes.

Un recién nacido, por ejemplo, ejerce poder sobre su madre a través, también, de significantes, particularmente en la forma dramática de lo diminuto de su cuerpo, la vehemencia de su llanto y su búsqueda apasionada del pezón. Ese es el poder que le permite sobrevivir. Se podría decir que ésta es la forma más elemental de producción de poder. En el bebé no hay instituciones, ni códigos, ni discursos, ni propiedades materiales más allá de su propio cuerpo, y del que ni siquiera es consciente. Pero produce poder.

Otro es el de la madre sobre éste. Ella lo disfraza de bebé con pañales, mamelucos y ropita de encajes. Lo envuelve apretado en una cobija o rebozo. Lo carga a todos lados o lo ubica en una cuna adornada en una habitación llena de significantes "bebé" de categoría espacial (color rosita de la habitación si es niña, móviles, juguetes, cuadritos alusivos, muebles ad hoc) y le impone una proxémica, una prosódica y quinésica desde sus primeros días, meses y años de vida.

Prosódica Familiar

Puede ubicarse la prosódica que, por medio de las tres tácticas, una familia representa: la familia triunfadora, la familia moral, la que cultiva el saber, la familia aliviada y moderna, la familia recta y decente, la familia cristiana o judía, la familia sana y deportiva o la familia de abolengo en decadencia.

La madre le habla al hijo como dicen los psicólogos que le debe hablar a su hijo, o como lo ha aprendido de sus hermanas o cuñadas en la forma discurso: es la prosódica retórica. Toda la actitud de la mujer cambia cuando interpreta el rol de mamá. Cambian su gestos, el tono de su voz (prosódica dramática), a veces hasta su vestuario (prosódica icónica). Cambia su prosódica retórica, pues hablará de temas y de maneras nuevos (el asoro de amigos de los padres de recién nacidos al verlos hablar de "popó y pipi" con tanta naturalidad).

En la prosódica retórica de la relación madre-hijo pueden hallarse figuras como el eufemismo (llamar "cosita" al pene), hipérbole

(hablar en diminutivos: cunita, ropita, papito), la perífrasis usual de la antigua cigüeña, la metáfora de la semilla ante la pregunta "como nacen los niños?", la suspensión "cuando seas mayorcito, entonces...".

La prosódica dramática del anacoluto es frecuente, es decir, la de cortar la atención en el niño y pasar a otra cosa. La hipérbole de sobreprotegerlo, de abrumarlo en atenciones, o la opuesta, hipérbole por disminución, de descuidarlo. La aposiopesis del enojo súbito o reticencia que interrumpe una expresión debida a un cambio brusco de estado de ánimo. La suspensión dramática de la madre que pospone la satisfacción de una promesa o demanda. Una aliteración dramática es el beso en la naricita, y otro beso en la manita, y otro beso en la otra manita, en el piecito... y la perífrasis de evitar el besito en los puntos tabú. La figura de catacresis dramática se da, por ejemplo en las madres solteras, de situar a una figura masculina (el compadre, el hermano, el padre de la madre) como figura paterna a nivel emocional. Es catacresis también el comprarle al niño juguetes caros o de moda para sustituir el cariño o cuidado que no se le brinda.

Las figuras de prosódica icónica pueden ser la aliteración (juguetes de colección o serie), espacios de hipérbole amontonados de juguetes, o lo contrario; hipérbole icónica en la ropa demasiado aniñada, o tipo adulto.

Proxémica Familiar

La proxémica icónica de una familia empezará con la colonia en la que habiten, y estará marcada por la barda que marca sus límites espaciales. La barda puede ser transparente u opaca, es decir, de proxémica que permite al extraño penetrar parcialmente su espacio con la mirada o bloquearla del todo. Proxémica del interfón, de una puerta pesada o ligera, de numerosas chapas etc. La proxémica retórica estará marcada por el nosotros vs ustedes ante testigos, por el "mi hijo" o "mi marido" en vez de llamarlos por su nombre ante testigos que los conocen. Incluso, aludir al conyugue femenino como "mi mujer", "mi compañera" o "mi esposa" implica una proxémica retórica en la relación marido-mujer: la proxémica implícita en "mi esposa" o "esposo" es más larga que en "mi mujer" o "mi marido", pues implica una formalidad, una legalidad en la relación. En "mi compañero (a)" ocurre una proxémica retórica de izquierda ; implica algo así como "compañera de lucha", "igualdad de sexos", "camarada".

La proxémica dramática se produce en el tono y la actitud que asume la familia entre sí y ante testigos. Si es la sirvienta o la patrona la que abre la puerta o contesta el teléfono será larga o corta su proxémica. Ofrecer una copa al invitado es proxémica más corta que ofrecerle un refresco. El beso o el saludo distante, invitarlo a comer o a tomar café, en una comida informal o formal son diferencia tácticas que implican una proxémica dramática.

La costumbre impuesta por los pediatras de permitir la

alimentación de pecho en una estructura de 10 minutos en cada pezón cada 3 o 4 Hrs (en vez de cuando el bebé lo desee), y demás horarios y hábitos alimenticios implica ya una mediación táctica. Es proxémica dramática de la madre en cuanto a la distancia corta o larga que establece con el crío; el tiempo que tarda en acceder a sus deseos o la sustitución del pecho por el biberón; la proxémica de vestirlo para que no se toque, de enseñarlo a repugnarse por las heces, de acariciarlo, mirarlo, sonreírle, hablarle con cierto tono, estilo, volumen de voz. Implica además una proxémica icónica, siendo el objeto del deseo el chupón o el pezón; situarlo en cama o cuna bardeada, ubicarlo en una recámara independiente a los padres o no, situar sus juguetes a su alcance o lejos de él.

Quinésica Familiar

La quinésica en la relación madre-hijo se halla presente en la icónica del corral que impide el movimiento exploratorio del bebé que gatea por el hogar, en ubicarlo en la cuna o en el centro de actividades del hogar, en el "no toques", "no vayas", la imposición de tabús sobre ciertos objetos como tijeras, objetos de cristal, lugares como cocina o escaleras, y palabras como grocerías etc. Hay espacios discursivos, domésticos y sensoriales que están prohibidos; hay otros que se vuelven compulsivos.

La quinésica icónica de los objetos del niño pueden ser abierta o cerrada según el grado en que se le permita al niño alterar el orden en su espacio. Esto involucra, a la vez, una quinésica

dramática. En el segundo y tercer año de vida, se inicia el proceso de quinésica icónico-dramática en la que el niño debe aprender el control de esfínteres y el que cada cosa tiene supuestamente su lugar.

A diferencia de la relación de poder bebé-mamá, la de mamá-bebé está atravesada por un gran número de estéticas particulares como la familiar (la presentación de la familia como institución donde ha nacido un bebé y la consiguiente provisión de significantes correspondientes: mamilas, carriola, silla alta, cuna, juguetitos), la médica (el pediatra determina horarios y tipo de alimentación, medicamentos y hábitos), la religiosa con sus ritos de bautizo y festejos, la gubernamental con la inscripción del bebé en el registro civil, cuyo significante-acta de nacimiento refiere al poder del Estado sobre el individuo de usar el mismo nombre el resto de su vida, una nacionalidad, una edad determinada de acuerdo a la medición convencional del tiempo y lo que le determina una serie de actividades obligatorias para cada período, empezando con su inscripción en el aparato escolar. La madre y el padre se convierten así en vehículos productores y reproductores de significantes que inscriben al recién nacido en la reticulación social de los poderes. Su relación con el bebé es todo menos inocente. En la estética familiar, la producción competitiva del poder entre marido y mujer es un ejemplo casi clásico. Respecto al marido, la esposa puede poner en práctica tácticas dramáticas de prosódica

variable: la sumisa, la castrante, la hembrista, la seductora, la maternal etc. etc. La prosódica icónica de su vestuario correspondera a la dramática y la retórica. Un ejemplo de prosódica retórica castrante puede verse en el análisis que Herve Varenne realizó de media hora de cinta grabada sobre una conversación familiar cotidiana, reforzada con pláticas posteriores con la protagonista ¹. A través de un intercambio discursivo con el marido Ray sobre un aparador para porcelanas y un curry que Ray compró, de modos muy indirectos como silencios, retrocesos, énfasis etc. se dió una pugna en la producción del poder donde Connie, la esposa, intentó producir la imagen del marido como incompetente en los asuntos del hogar.

De situaciones como éstas se ha nutrido la literatura y la dramaturgia. Los mensajes implícitos en tales tácticas son perfectamente captados por las participantes, pero a nivel consciente han sido muy poco analizados.

ESTETICA ESCOLAR

El aparato escolar es una institución en competencia política con el aparato familiar. Para producir su poder, requiere de toda una estética especial que intimide a los padres y defina terrenos.

¹Herve Varenne. "Analytic Ambiguities in the Communication of Familial Power". Leah Kedar. Power Through Discourse. (Ablex, USA, 1987). pp. 129-151.

Proxémica Escolar

La modalidad principal para la producción del poder escolar es la proxémica en sus tres tácticas. La proxémica icónica dominante en el Aparato Escolar en México impone el riguroso uniforme de los alumnos que establezca una distancia clara entre el hogar y la escuela. Como proxémica icónica puede considerarse también la típica puerta cerrada y la barda infranqueable, espacios y tiempos rigurosamente prohibidos al acceso de los padres; la diferencia de vestuario entre una maestra de pre-escolar y de primaria, entre escuelas privadas y las oficiales.

La proxémica dramática escolar establece la petición de citas con varios días de antelación para tratar cualquier asunto con las autoridades de la escuela. El riguroso Usted entre adultos del aparato y los padres es proxémica retórica, así como el recurso de los citatorios a los padres.

Prosódica Escolar

La prosódica icónica de la arquitectura escolar se asemeja, salvo excepciones elitistas, a la icónica empresarial, burocrática e industrial. De este modo, el alumno deberá irse acostumbrado a habitar espacios impersonales, aliterativos y monótonos como los destinados a la producción pecuniaria. La prosódica icónica de modernidad y eficiencia, objetividad e higiene de los materiales y distribución de espacios de una escuela-tipo es de notarse.

Hay una aliteración de los salones idénticos, de los trabajos idénticos, de los uniformes; la suspensión retórica del exámen y la boleta de calificaciones al final del semestre o curso como prosódica dramática e icónica.

La prosódica dramática en la relación del maestro con sus alumnos es variable. Puede ser autoritaria, liberal, pedante, insegura, paternalista, camaraderil. En las categorías de la psicología transaccional, un maestro puede desplegar una prosódica dramática del tipo padre crítico o nutricio; niño adaptado, niño natural (y se meterá en grandes problemas), o niño profesor (como el maestro de la película reciente "La Sociedad de Poetas Muertos), o combinar varias de ellas. Puede ser víctima o verdugo, berrinchudo o flemático, irónico o monótono. Cualquier papel que represente frente al grupo requiere de un manejo adecuado del cuerpo y de la voz. ²

2Un ejemplo que puede ser común y podría analizarse por existir un documento es el personaje de la maestra Jimena en la telenovela Carrusel realizada por Televisa en 1989. Este personaje se presenta como niña adaptada; de este modo, en tanto niña, no intimida al grupo por la proxémica dramática supuesta. Pero al mismo tiempo, no es una niña natural ni juguetona, sino adaptada, tipo ideal para la institución escolar por su fácil manejo. Los significantes que la maestra Jimena despliega para producir sus efectos son, en la prosódica icónica, su vestido de color pastel, añado e impecable con su cuello de encaje blanco, y su peinado de moño. Su prosódica dramática y retórica es "comprensiva", víctima a veces, levemente estricta otras, (pero como es bonita, no puede ser mala). Es un personaje con quien el teleauditorio infantil pueda identificarse de modo que se revierta, desde la imagen de la telenovela, en un placer por ir a la escuela. La prosódica retórica de Jimena es una ethe con rigurosa fronesis, arete y eunoia (siganme, estímenme, quiéranme). Su prosódica dramática es suave en el tono, gestualidad, actitud, tan suave como los colores pastel de su prosódica icónica.

Quinésica Escolar

La quinésica icónica está en la estabilidad de sus instalaciones; en algunos casos, al alumno se le indica su pupitre que deberá ocupar por todo el curso.

Hay estereotipos de maestros, particularmente a nivel universitario donde se permite una mayor variedad prosódica, en general siempre ligada a una determinada modalidad quinésica. El tipo autoritario tendrá una quinésica dramática algo rígida, su manejo de voz algo golpeado. La quinésica retórica será cerrada, dogmático en sus opiniones, intransigente, inflexible. Manejará un discurso enrarecido como proxémica retórica para establecer distancia con sus alumnos, exigirá ser interpelado por un Usted y quizás así también se dirija a sus alumnos. Manejará un discurso prescriptivo y normativo, con una sintaxis compleja que produzca efecto de autoridad. Su proxémica icónica le indicaría un vestuario distintivo al de los alumnos, de traje y corbata si es posible. Como quinésica icónica será un vestuario repetitivo, de caída pesada. Como prosódica icónica, su vestuario será conservador, sobrio. En cambio, el maestro que produzca un efecto del tipo camaraderil usará una prosódica dramática más alegre (gestos, movimientos más libres), una prosódica retórica divertida, una prosódica icónica sport. Su proxémica será corta, tanto en lo retórico (aceptará ser interpelado como "tú", usará un lenguaje cotidiano y sencillo), en lo icónico (se vestirá de mezclilla y tenis, como sus alumnos), en lo dramático (tocará a sus alumnos en

lo verbal o lo físico, los mirará con gesto amistoso). Su quinésica será abierta en lo icónico al variar su ropa, ir con alguna moda moderna; en lo retórico con juegos y giros del discurso, algunos chistes y malas palabras; en lo dramático será más rápido, suelto. Analizamos estereotipos, no casos particulares, matrices de significantes a partir de las cuales los individuos concretos presentan su persona y elaboran su presencia para la producción de efectos deseados. Los casos reales son combinaciones de los diversos estereotipos con mayor o menor aproximación ³.

Apuntes Sobre la Energética Escolar

El problema de la energética escolar es un tema que, por sí sólo, merecería más de un libro. Aquí sólo queremos mencionar algunos aspectos.

La formación estética escolar se entrecruza en diversos puntos con otras formaciones, como lo habíamos mencionado. En este caso se produce poder en dos direcciones: cuando la escuela es de paga, el alumno utiliza los servicios del maestro, lo emplea, por así decirlo. Esto sucede también en escuelas del Estado, aunque de manera más velada. Sin embargo, este empleo del maestro por el

³Hay un estudio sociológico sobre el rol del director de escuela. Véase al respecto Lya Kremer. "The Role of the Elementary School Principal-As Perceived By Israeli Principals. An Attempt at Role Analysis". (International Review of Education #29. 1983). pp. 37-46.

alumno jamás se menciona y se impersonaliza lo más posible puesto que hacerlo patente disminuiría el efecto de poder que requiere el maestro para disciplinar a los alumnos. Por ello los padres del alumno le pagan a la escuela, no al maestro si lo vemos desde esta perspectiva política, y es la escuela la que le paga al maestro, jamás frente a los alumnos. Por ello recibir dinero es para algunos una situación humillante: significa que quien nos paga se ha adueñado de nuestro tiempo, de una parte de nosotros, de nuestra vida, que tiene el poder de consumir, de comerse nuestra vida. Hay para quienes recibir dinero puede significar reconocimiento a su labor, una remuneración por nuestro servicio, el placer de sentirnos útiles. Pero este sentimiento se produce por la interiorización de una ideología que valoriza todo en términos de su utilidad, particularmente al hombre.

En la formación estética escolar, se da, como mencionamos previamente, la producción de poder en dos direcciones, aunque en una suma vectorial una de ellas se anule por la fuerza de la otra. Nos referimos evidentemente al poder del alumno que indirectamente paga o se apodera del tiempo del maestro. La institución educativa tiene mucho cuidado en ocultar este hecho, pues ¿que maestro de escuela aceptaría recibir su paga quincenal de manos de sus alumnos? Aunque así ocurre de hecho, no ocurre de signo, por así decirlo. Es un hecho que no se despliega en significantes pues invertiría la relación de fuerzas que la institución requiere para funcionar. Queda la exclusivamente la apropiación del tiempo de los

alumnos por el maestro como representante de la institución y por ende del sistema, no sólo escolar sino social, la que toma forma significativa y produce-reproduce poder. Esta apropiación de tiempo es la función por excelencia del aparato escolar y de su formación estética. Se le fijan horarios rigurosos de entrada y salida, de orden semanal de materias, de orden anual de cursos...así por el resto de su vida escolar. Cada tiempo es utilizado hasta por horas y minutos, rebasando el espacio-tiempo de la escuela en tareas para realizar en casa. El tiempo del alumno es severamente vigilado, evaluado, sancionado, premiado. Que el aparato escolar esté diseñado para contabilizar los paquetes de información que el alumno debe asimilar y no para promover en él una actitud participativa, crítica, lúdica o creativa se explica por esto. No se trata que el alumno aprenda a comprender o a producir conocimientos puesto que esto, además de ser desestabilizador para el sistema y promover la subversión de conocimientos coagulados, disminuye el poder de disciplina del maestro y, sobre todo, es muy difícil de tabular. Por ende, se calcula el tiempo que se requeriría para acumular una serie de informaciones, y éste es el tiempo que el alumno somete a la institución representada por el maestro. Se califican los pedazos de vida que el alumno cedió al sistema, su grado de sumisión y docilidad física, emotiva y mental.

Pero esta sumisión suele considerarse un privilegio. De aquí se desprende la división social del trabajo intelectual del manual. La

docilidad especialmente mental es mejor remunerada que la sumisión predominantemente física del trabajador no especializado.

ESTETICA PRESIDENCIAL

En la táctica retórica, un discurso político, como El Informe Presidencial, esta constituido por cadenas sintagmáticas regidas por el lenguaje. Pero su particularidad política es producto de relaciones paradigmáticas con otro tipo de discursos (de inauguración de una planta hidroeléctrica, entrevistas de prensa etc.) . asimismo, todo discurso emitido por el presidente mantiene relaciones paradigmáticas con discursos emitidos a partir de otros roles o situaciones sociales. Las diferencias paradigmáticas se jerarquizan de acuerdo a un código de valores que da inteligibilidad y distinción a los paradigmas discursivos. Cuando tratamos con tácticas estéticas, como la retórica del Informe que abunda en "hemos logrado", "debemos...", "juntos hemos hecho...", "nosotros los mexicanos...", "tenemos rumbo y mando" y termina con un "Viva México", tenemos por un lado las relaciones sintagmáticas del discurso mismo regidas por las normas de producción del mismo que excluyen cierto tipo de términos como el "yo", el "que hueva", "mi mamá" etc., y de contenidos, (como lo ha dicho Foucault en las condiciones de posibilidad y las exclusiones del discurso 4). Pero tales relaciones sintagmáticas por sí mismas no producen poder. Es la asociación paradigmática en relación a la cual el poder se

4Michel Foucault. El Orden del Discurso. (Ediciones UNAM. México).

produce, puesto que no es a través de la coherencia sino de la diferencia, y por lo tanto de la ley de valor, que el significado político se produce. El Informe se produjo de acuerdo a ciertas reglas del discurso, pero como táctica retórica adquiere su valor político en comparación con discursos de otro tipo (de otros presidentes, otras posiciones en el gobierno u otros eventos en los que ha hablado el presidente).

La producción de poder desde la táctica retórica del Informe consiste en una puesta en posición jerárquica a través de mecanismos discursivos tales como "asumí el mandato de conducir a México" (yo, individuo, puedo mandar a millones de individuos, los mexicanos), "así me lo exigió el pueblo" (esos millones se dirigen a mi, individuo,), "La voz del cambio exige justicia, seguridad, empleo, servicios, educación, salud, vivienda, abasto de alimentos y medio ambiente limpios...A ese cambio me comprometí..." (yo puedo controlar todo eso), "Nacionalismo y Justicia. Esa es la síntesis de la modernización de México. Así tiene que ser...Esta modernización tiene significado...Para los campesinos...Para los indígenas...Para los obreros y trabajadores...Para los grupos populares de barrio y colonias...Para los empresarios...Para los servidores públicos...Para los maestros y los médicos...Para los medios de comunicación y la crítica...Para las Fuerzas Armadas de México...Para los jóvenes...Para la mujer...Para la familia mexicana...Para el Presidente de la República..." (yo explico el significado que deberá entender cada grupo, sin dejar fuera a

ningún individuo, lo abarco todo con el discurso).⁵

La táctica dramática en este evento, (que, como todo ritual, comprende las tres tácticas) en cuanto al tono y expresividad, intensidad y forma de canalización de energía (la prosódica dramática en las lágrimas de López Portillo, el tono cotidiano de Salinas de Gortari, exhaltado de Echeverría, los movimientos de cabeza casi mecánicos de de la Madrid, la direccionalidad de la vista de Salinas como en curva hacia arriba etc.) junto con las tácticas icónicas alrededor del Informe (ubicación en un Palacio, Legislativo o de Bellas Artes en este caso, las banderas de seda bordada a mano y dimensiones impresionantes, la ordenación de los espacios que ocupan los miembros del gobierno según jerarquías, etc.) cuya importancia es la de ser lo más estables y repetitivas posibles por el valor político de La Tradición. Estos significantes conforman la ceremonia cuya repetición cíclica reactualiza una interrupción del tiempo profano en el tiempo "sagrado" del evento. La visión sintética y global del país producida por el discurso es, como diría Levi-Strauss con respecto al mito y a la música, una "máquina para la supresión del tiempo", pero el profano, lineal y utilitario para producir desde la sincronía de la globalidad, una visión panorámica y totalizadora del estado del país durante un período determinado, visión que supuestamente escapa al ciudadano común y cuya apropiación por el presidente representa su jerarquía

⁵Términos tomados del Informe Presidencial en el Palacio de Bellas Artes, México D.F. el 1 de noviembre de 1989.

y produce su poder. El Presidente se hace-ver como dueño de esa visión en la que todo el país supuestamente es-visto por él. Se produce a sí mismo como el Sujeto por definición del País.

Así tenemos a la estrategia de la visibilidad en el Informe como un acto de hacerse-ver como detentador de la verdad total sobre el país, y su reverso, convertir al país en un ser-visto por el Presidente, examinado, conformado, vigilado, analizado.

Energética Presidencial

El nivel energético de la estrategia estética se manifiesta, a su vez, en la apropiación de energía que se ostenta por el discurso haciendo explícito que todos los ciudadanos trabajan para construir lo que se llama país o patria que el Presidente supuestamente representa, dirige, significa, y del que simbólicamente se apropia. Si en el espacio doméstico el propietario es individuado por sus pertenencias como energía o fuerza de trabajo cuajada, si esa individualidad crece en la medida en que mayor sea esa fuerza que posee, en el espacio del Estado la individualidad del presidente adquiere proporciones incomparables con la de cualquier ciudadano común desde el momento en que no sólo habita en un espacio cargado simbólicamente como ningún otro (Los Pinos, El Palacio Nacional), viste la Banda Presidencial (como la corona y el cetro del monarca) en las tácticas icónicas, es saludado por el ejército y los ministros, así como supuestamente por el pueblo al saludar desde su

automóvil descubierto entre lluvias del papel cortado en las tácticas dramáticas, sino que, a través del Informe, produce desde la táctica retórica la apropiación simbólica de todos los tiempos de trabajo de los ciudadano ⁶.

En suma, la táctica icónica (ocupar el Palacio Nacional, vestir la Banda Presidencial), la táctica dramática (ser saludado por el ejército y los miembros del Gabinete, ser escuchado por todo el país simbolizado en la presencia del poder legislativo, la transmisión en red nacional del informe, saludar al "pueblo" desde su automóvil) y la táctica retórica (apropiarse a través del discurso de las prácticas de la totalidad de la población -pues, aunque supuestamente sólo sea un informe del estado de la administración pública federal, el discurso se convierte, como lo hemos visto en el Informe del 1 de noviembre de 1989, en una puesta en relación jerárquica de la persona del Presidente con respecto a la totalidad del país.⁷

⁶Al respecto de la táctica retórica en la Formación Presidencial, hay un trabajo de análisis del discurso del presidente en turno Miguel de la Madrid en 1985 a raíz del terremoto que ocurrió en México. Véase Alicia Poniató y Lourdes Rodríguez. Mirando el Poder. (Plaza y Valdés-UAM-X. México, 1987).

⁷Es precisamente esta puesta en relación jerárquica del Presidente a través del Informe la que queda relativamente mermada por los abucheos u sabotajes de los partidos de oposición que, durante su discurso, se realizaron en 1989 y 1990. Si bien no hay derecho a la interpelación durante el informe, se ejerce una lucha a nivel simbólico para disminuir su autoridad. La resistencia parcial a la complicidad en el hacerse-ver del Presidente por algunos miembros de la oposición es un derecho que no está del todo regulado por la constitución.

Que el análisis de un ritual como es el Informe Presidencial pueda ser considerado como objeto de la estetología puede entenderse mejor después de haber demostrado que se trata de la forma, de una cuestión formal que produce efectos emotivos, de una estrategia de carácter afectivo, lo que le atañe igual que si se analizara un cuadro, una tragedia griega, un espectáculo deportivo, una sinfonía o el protocolo de la corte. En este sentido, insistimos, la estética es la region del conocimiento que se preocupa por la comprensión de las formas como significantes en la producción de significados afectivos -en este caso, políticos-.

El alpinismo político como deporte de escalar montañas burocráticas no es una excepción en cuanto al despliegue estratégico. Requiere de tácticas icónicas (las mínimas, por ejemplo, cierta prosódica en una forma de vestir, un buen corte en el traje, nunca vistoso o chillante) aumentando la importancia de un buen manejo de tácticas dramáticas (quinésica mínima en cejas, labios, movimiento de ojos, de cuerpo para lograr el mayor hieratismo posible; prosódica de seguridad y estabilidad, tonicidad en la actitud, una proxémica experta en protocolos y jerarquías) y, con igual importancia, una táctica retórica precisa en todas sus modalidades. La torpeza retórica es el fracaso político.

En el sistema político mexicano, el capital social de un individuo es determinante en su carrera política. El capital pecuniario puede venir después, o más bien, durante. El capital intelectual es lo de

menos. Situación paradójica si consideramos que quien ocupa un espacio de toma de decisiones debiese hacerlo en base al saber más que al ser amigo de tal o cual. Y es ese capital social el que se acumula por tácticas. La ostentación de riqueza o la táctica icónica es convincente para la adhesión de seguidores. La destreza dramática y retórica es determinante.

ESTETICA CARCELARIA

Si se pudiera reducir a sus elementos más simples la propuesta foucaultiana de análisis de la prisión⁸ sin perder demasiado en la reducción, diríamos que mientras el suplicio hacia visible el poder del soberano sobre el cuerpo del condenado, es decir, era el poder el que se visibilizaba, en el dispositivo panóptico lo visible es la impotencia del preso. El poder que castiga se oculta, es invisible, ve sin ser visto. Pero esta reducción es medir dos situaciones relativamente inconmensurables con la misma medida. El conjunto de formas o la estética-prisión no radica sólo en la visibilidad del preso respecto al vigilante y a las disciplinas sobre él impuestas, sino en la visibilidad arquitectónica desde el punto de vista de la sensibilidad de sus dimensiones, proporciones, texturas, distribución de espacios, así como las formas de los rituales, vestuarios, discursos, gestualidades, actividades, ritmos, sonidos, colores, intensidad y tonos de luces... que la

⁸Michel Foucault. Vigilar y Castigar. (Siglo XXI. México, 8 ed. 1983).

constituyen. El preso se siente intimidado no sólo por ser objeto de la vigilancia y la disciplina sino por ocupar un rol, un lugar entre un conjunto de significantes que producen efectos de interpelación y de ubicación del sujeto respecto a ese contexto determinado. Hay técnicas específicas utilizadas para intimidar al preso o al acusado en un juicio. Desde luego que existe la tortura como táctica dramática, y el interrogatorio como táctica retórica. En este sentido, un fiscal o un abogado han aprendido técnicas de intimidación y producción de poder al usar la ambigüedad, la evasión y desviación de respuestas para producir un efecto de significación particular y a su conveniencia.

Roger W. Shuy examinó cerca de mil horas de grabación de cintas secretas hechas por la FBI para obtener evidencia inculpatoria ante un jurado a partir de las declaraciones del blanco en cuestión. Ahí analizó las tácticas retóricas de producción de poder de los agentes del FBI, los trucos de los que se valen para obtener tal evidencia sin que el blanco se percate de ello ⁹. Asimismo, en un estudio hecho por Anne Graffam Walker ¹⁰, se intenta mostrar cómo opera la táctica retórica en el aparato jurídico. El dar testimonio es un evento lingüístico de poderes desiguales donde el testigo sólo puede aspirar a tener control sobre su propio testimonio, hecho no fácil de conseguir.

⁹Roger W. Shuy. "Conversational Power in FBI Covert Tape Recordings". Leah Kedar. Op. Cit. pp. 43-56.

¹⁰Anne Graffam Walker. "Linguistic Manipulation, Power and the Legal Setting". Leah Kedar. Op. Cit. pp. 57-80.

Como tácticas icónicas carcelarias pueden considerarse el ruido de rejas metálicas que se abren y cierran, el color neutro, institucional de los muros, el color del vestuario que distingue a presos, guardias y visitantes; tácticas dramáticas en el tono de voz de los guardias, la gestualidad de los cuerpos según el rol que ocupen en tal lugar, la jerarquía del preso respecto a otros, la dramática del abogado que visita al cliente y lo instruye en su táctica retórica, y que lo persuade implícitamente de seguir contratando sus servicios etc.

El poder no se polariza tan simplemente entre vigilante y vigilado. Por lo menos no en los reclusorios de la ciudad de México. Hay toda una estratificación precisa y casi infinitesimal entre las reclusas, por ejemplo, de la Sección Femenil del Reclusorio Oriente. Están las que habitan en el dormitorio #1, que es el de las presas con mayores recursos económicos y por el derecho del cual hay que pagar de 150 dolares en adelante. Aunque las celdas de todos los dormitorios son del mismo tamaño, la estética del #1 es diferente. Su mantenimiento es mejor, está en mejores condiciones, tiene más luz, más plantas y mejor cuidadas, y los servicios sanitarios no están dentro de la celda. A diferencia de los viejos hoteles europeos donde una habitación que incluya baño es más cara que la que requiera usar el baño del pasillo, en el reclusorio es a la inversa. Y por razones meramente estéticas: los baños de las celdas no están aislados de la habitación, lo que implica malos

colores y la falta de intimidad para usarlos.

Ademas de los dormitorios, que corresponderian a la geografía urbana jerarquizada en colonias que excluyen a unas clases sociales de otras, las presas se distinguen por la calidad de su ropa (significante-vestuario), por la calidad de la comida que consumen, la más baja es lo que le llaman "de rancho" que es el carrito que reparte masacotes de comida de celda en celda sin costo alguno; la del restaurante del reclusorio que se cobra a precios mucho más altos que un lugar no lujoso en la ciudad, y las que consumen comida de afuera tipo americano, italiano o japonés traído por parientes o sirvientes. El status entre las presas también se produce por la estética del mobiliario y utilería de sus celdas (alfombras, refrigeradores, televisiones, libros, muebles varios, utensilios de cocina) y por el tipo de privilegios que un preso puede pagar, como las 15 o más celdas que estan a disposición exclusiva de Durazo, los reclusos que puede pagar como sirvientes personales o empleadas domésticas que lavan la ropa, los platos, limpian la celda y demás de los reclusos poderosos, hasta el privilegio de pagar por salir secretamente a cenar con el director del reclusorio a un lugar fuera de éste .

El salir fuera del reclusorio, tener gente a su servicio, no realizar cierto tipo de trabajos, vestir de cierto modo, vivir en cierto lugar, consumir cierto tipo de alimentos, son todas prácticas significantes bajo formas particulares desde las cuales se da la puesta en estética del poder al interior de un reclusorio.

Y esta puesta en estética no es cualitativamente diferente en el interior respecto al exterior del reclusorio. Este es parte de la realidad social y como tal indisociable de ésta en sus códigos estéticos y mecanismos de producción de poder. También los vigilantes del reclusorio son vigilados según sus jerarquías, como en cualquier estratificación laboral, además de que en la relación de un guardia y un recluso no necesariamente éste estará en poder de aquél. Hay reclusos con mucho mayor poder en relación al director del reclusorio que un guardia. Quizás el guardia tenga la forma-libertad-de-salir-del-reclusorio fuera de sus horas de trabajo y el recluso no; pero en cambio éste es dueño de significantes-poder alternativos que, en conjunto, pueden producir un efecto mucho mayor de poder, como serían la forma-vivienda (las supuestamente 15 celdas de Durazo en su extensión y su consiguiente forma-utilería respecto a un par de cuartitos miserables en una ciudad perdida donde puede habitar un guardia con su salario de hambre), la forma-alimentación, la forma-vestuario, la forma-dinero, la forma-fuerza física. Un recluso por fraude o tráfico de drogas en México podrá salir en un momento dado del reclusorio e irse a vivir a todo lujo en un paraíso tropical, mientras que el guardia quizás no salga nunca de su trabajito, y desde luego menos de su clase social baja.

Del análisis concreto de las relaciones de poder al interior de los reclusorios en México puede extraerse que el poder no funciona meramente a través del dispositivo panóptico o del orden de las

disciplinas como lo plantea Foucault, sino en una verdadera microfísica de relaciones de fuerzas en varias direcciones , grados de intensidad y diversidades cualitativas.

ESTETICA NACIONAL

La cultura nacional es un tema alrededor del cual se han organizado muchísimas mesas redondas, se discute en periódicos y textos especializados, se organizan coloquios, se debate en el café. Preocupa porque la producción de una estética nacional es la producción de un poder nacional.

Un país manifiesta su poder al interior de sí mismo a la vez que en relación con los otros países. Requiere de significantes precisos a los que recurre cuando esa manifestación de poder ha de ser explícita. La bandera, el himno nacional, los trajes y la música folklórica, su tradición plástica (ya sea arquitectónica, pictórica, escultórica) son los recursos más obvios. ¿Qué es México? Las tarjetas postales nos responden: la biblioteca Juan O'Gorman, los "inditos", los cuadros de Diego Rivera, la Torre Latinoamericana, el Palacio de Bellas Artes, los dibujos en papel amate... Cuando México es anfitrión del campeonato mundial de fútbol, de las olimpiadas, de simposios del Año Internacional de la Mujer, (México tiene una gran vocación de ser anfitrión), hay un intenso trabajo de producción estética o de significantes que manifiesten "nuestro" poder. Arquitectónica, plástica, dancística,

musicalmente, México se muestra a los ojos del mundo. El significante o la estética del deporte es una espina clavada en nuestro corazón; sangramos miserablemente. La estética del deporte siempre nos evidencia nuestra impotencia, excepto en el box y, a veces, en la caminata.

El poder de una nación es su estética. La belleza de sus ciudades, de su gente, de sus productos. Y su fealdad también, su dramatismo, su miseria, su ridiculez, su rigidez, sensualidad, testarudez. Su estética es el caudal armamentista que posee, su deuda externa. La estética nacional fue bien conocida por el nazismo. Había que dotar de poder al Volksggeist como nacional socialista. Se cambió el himno, la bandera, los uniformes del ejército. Se adoptó el mito de los Nibelungos como relato de identificación del pueblo alemán, y la música de Wagner como motor emotivo. Se escenificaron reuniones masivas. El negro de los uniformes de la SS, la estética de la marcha como danza ritual devoradora de individualidades en una sola, poderosa, el grito unisono de Heil!: imagen, color, espacio, "danza" militar posesionante, retórica del Führer, puesta en escena, musicalización, mito, rito, grito, estética de significantes nazis y su efecto de poder ¹¹.

11La olimpiadas son siempre una oportunidad para el despliegue de la estética nacional. El país anfitrión se exhibe estéticamente, como

¹²sobre la estética nazi, ver Rainer Stollmann. "Fascist Politics as a Total Work of Art". (New German Critique #14. Spring, 1978).

Korea y México, para ganar siquiera algunos puntos, si no estrictamente deportivos, si desde luego políticos. El deporte, bién lo sabían los griegos, es una estética de códigos diversos que producen efectos de poder de una clase sobre otras (la aristocracia ateniense en relación a otras clases) o de un país sobre otros. Oportunidad de despliegue estético, oportunidad de despliegue de poder.

Pisar una bandera, significante de un país, es pisar su poder, humillarlo ¹². La estética nacional se inculca desde el jardín de niños: el respeto a la bandera, el Himno Nacional, la historia de

El escándalo del II Salón de Espacios Alternativos de 1987 al colocar botas norteñas sobre la bandera fue una lucha política por el chismerio interno de los significantes. La Virgen de Guadalupe, significante y estética de la Madre de México, con el rostro de Marilyn Monroe, significante para los beatos de pecado y prostitución. La yuxtaposición de significantes produjo el significado, desde cierto contexto codificador, del atentado contra el poder y la dignidad del pueblo de México. La clausura de la exposición produjo, desde otro contexto de significación, un atentado contra la libertad y la dignidad del pueblo de México. Karl Jaspers jugó con la bandera norteamericana hasta el cansancio. Hay calzones y playeras con su diseño. El ruletero mexicano también hace collage con figuras religiosas y nacionales. La mismísima efigie de la Guadalupe en la arquitectura moderna-posmoderna empresarialista de Ramirez Vázquez es un collage. Me pregunto: si el rostro de la Marilyn hubiese aparecido en el original de la Guadalupe en la Villa por la misma técnica con que se hizo ver en la capa de Juan Diego ¿que hubiese pasado? Los valores cambiarían de tal manera que, o desertamos de la fe o la Guadalupe se volvería una especie de Magdalena arrepentida a la inversa, una virgen morena que se pinta el pelo y recupera toda su sensualidad y su fragilidad humana. ¿Cuántos renegados no volverían así a la fe guadalupana? Ambas madres que nunca no lo fueron, ambas diosas, ambas lánguidas, ambas vírgenes.

los Niños Héroes. Hablamos de estética más que de ideología en este caso porque esta no es más que el código que rige a los significantes y los jerarquiza. Junto con el himno, el niño aprende también las diferencias entre lo rubio y lo moreno, entre el obediente y el jugueteón, entre lo homogéneo y lo diferente, criterios que, a estas alturas, nadie podrá negar que son políticos.

En suma, para un país, su estética es tan estratégica como para un individuo. Es su estética icónica la que atrae turistas, como sus playas, sus sitios arqueológicos, sus hoteles, ciudades, restaurantes, museos, iglesias, paisajes. Su estética dramática los acoge o expulsa: la proxémica de sus gentes respecto al extranjero, su prosódica (alegre, flemática, depresiva), su quinésica (como el barroquismo protocolar del mexicano, con sus hipérboles y aliteraciones en contraste con el "minimal" en lo directo y elíptico del norteamericano). La retórica la despliega en su literatura, en sus leyendas, en sus mitos, en sus discursos políticos, su música, su cine.

Lo que percibimos de un país, los estereotipos que tenemos de él, las ideas sobre "temperamento nacional" constituyen su estética. Cada país lucha por elaborar, desarrollar, exportar su estética como cada individuo lucha por presentar su persona. Kant dedicó el capítulo Cuarto de sus Observaciones Sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime precisamente a este tema. Independientemente de lo burdo de la dicotomía que utiliza como instrumento de análisis,

Kant plantea un discurso que puede ser leído particularmente en términos de la táctica dramática en todas sus modalidades de las diversas estéticas nacionales, sobre todo la prosódica y la proxémica. No estamos de acuerdo en hablar, como lo hace Kant, de los sentimientos a los que propenden diversas nacionalidades, puesto que lo emotivo no es propensión sino efecto. Los sentimientos como los trata Kant están inmersos en una metafísica muy mal armada. Leeremos, pues, a Kant en términos tácticos. Al decir "el genio italiano se ha destacado principalmente en la música, la escultura y la arquitectura" ¹³ leeremos que la estética nacional italiana se ha desplegado predominantemente en la táctica retórica (incluyendo al Derecho Romano, a la Opera, la música) e icónica. Luego compara la prosódica retórica francesa con la inglesa: "Las bromas finas, la comedia, la sátira regocijada, los escarceos amorosos y el estilo naturalmente fluido son allí (en Francia) originales. En Inglaterra, por lo contrario, pensamientos de contenido profundo, la tragedia, la poesía épica y, en general, pesado oro de ingenio, que bajo el martillo francés puede ser extendido en delgadas hojas de gran superficie" ¹⁴. Sobre la prosódica dramática, Kant piensa que "el español es serio, callado y veraz", el francés "es amable, cortés y complaciente", "el holandés es un carácter ordenado y diligente" etc. La proxémica dramática del inglés "es glacial siempre cuando uno comienza a

¹³ Emmanuel Kant. Observaciones Sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime. (Porrúa. México, 3 ed. 1981). Cap. IV.

¹⁴ Nótese la prosódica retórica kantiana en este párrafo.

tratarle, y se muestra indiferente con un extraño...". ¹⁵
Sus criterios para analizar cualquier nacionalidad se basan en compararlos con ingleses, alemanes, franceses, italianos y holandeses, o sea, el centro del mundo (eurocentrista, claro). Nunca salió de su pueblo, pero emite juicios sobre los japoneses, los hindúes, los africanos, los "salvajes de Norteamérica", los habitantes de Oriente etc. Su cuarto capítulo es, sin duda, un riguroso y divertido chismerio.

Caminando sobre suelos algo menos pantanosos, quizás si podamos afirmar que la estrategia estética de los japoneses hacia el extranjero es predominantemente icónica, la de los brasileños es retórica (por su música) y dramática (por su carnaval). Italia exporta predominantemente una icónica y una retórica en sus diseños. Los países de gran industria armamentista exportan su icónica, como los de fuerte influencia ideológica su retórica. La retórica cubana ha sido la táctica de exportación predominante en latinoamerica, y la icónico-dramática en Angola. Japón, Korea del sur y Taiwán despliegan su icónica con agresividad en el mercado, y la dramática norteamericana ha inundado el planeta, junto con su icónica y su retórica. El "imperialismo yanqui" no es su única dramática, que es una dramática de Estado, sino su "easy going", su "being cool", su "self made man", en síntesis, su "american way of life". Desde luego que la estrategia nacionalista norteamericana se despliega también en la icónica-retórica de su tecnología y en la

¹⁵Ibid.

retórica de sus valores. La carrera armamentista es una competencia icónico-dramática: icónica por las armas, dramática por la actitud beligerante que implican.

Un estudio más serio sobre las diferencias nacionales es el realizado por E.T. Hall sobre la diversidad cultural respecto a las relaciones con el espacio. A Hall precisamente se le debe el término de proxémica. En este contexto de análisis, sus investigaciones se refieren específicamente a la proxémica en la táctica dramática. El autor compara a los alemanes, japoneses, árabes, ingleses y franceses en términos de sus necesidades culturales de establecimiento de distancias. ¹⁶

A un país occidentalizado le interesan sus artistas por su potencial nacionalista, es decir, en cuanto a productores de significantes que produzcan un efecto de poder nacionalista. Los artistas son adorno para un país, como las pinturas y libros son adorno del hogar, pues representan el capital pecuniario e intelectual con que cuenta. Y los deportistas y científicos no lo son menos.

ESTETICA MEDICA

En una formación dada, se libra una lucha de legitimación para

¹⁶Edward T. Hall. La Dimensión Oculta. (Siglo XXI. México, 12 ed., 1988).

alterar y sustituir una sintaxis por otra; sobretodo, para establecer las jerarquías de los códigos. En una formación estética como la médica, se producen tácticas dramáticas, icónicas y retóricas que corresponden a sintaxis distintas en pugna por conseguir legitimidad y en consenso cuando esta sintaxis es compartida. Asimismo, la sintaxis médica, cualquiera que sea, requiere una especificidad que la separe de la no medicina. Un médico alópata jamás atendería a sus pacientes en una farmacia, como lo haría el homeópata. Esta prosódica icónica-dramática indicaría que lo que quiere es venderle los medicamentos. Se volvería un mero publicista de los laboratorios comerciales.

Hay una lucha generacional entre los médicos jóvenes que buscan la clientela de su generación, en base a una sintaxis y un código más contemporáneos. Utilizan una prosódica dramática de tipo camaraderil, amistoso, que sustituye a la paternalista de los médicos más conservadores.

Un fenómeno relativamente reciente en México (los últimos 10 o 15 años) es la proxémica icónica del aglutinamiento de consultorios en un centro para consulta privada. El Centro Médico Palmas o la Médica Sur funcionan prosódicamente como aliteración espacial indicando la membresía del médico a una jerarquía política del aparato. No cualquier médico tiene un consultorio ahí. Pertenecer es tener éxito.

La prosódica icónica de un consultorio parco y serio, la solemnidad

de la bata blanca contrastan con una prosódica más "alegre" y cercana a la cotidiania con posters modernos en las paredes, consultorios y batas policromáticos. En cuanto a la prosódica retórica, ésta pasa de lo autoritario a lo didáctico en la relación médico-paciente, y de la curación a la prevención. Varían las quinésicas entre instituciones hospitalarias cuyo mobiliario es ligero o pesado, donde a la paciente se le retiene relativamente mucho o poco tiempo. En hospitales norteamericanos, por ejemplo, una vez aceptado el paciente para su hospitalización, es inmediatamente puesto en una silla de ruedas, aunque pueda desplazarse solo perfectamente. Al ser dado de alta, es conducido en silla de ruedas hasta la puerta del hospital, ya estando plenamente restablecido. Esta quinésica dramática enfatiza la falta de independencia del paciente desde que entra hasta que sale del hospital.

Estamos hablando, reiteramos, de la medicina como formación estética, es decir, en tanto dispositivo para la producción de efectos emotivos. Que la medicina sea también una formación técnica en tanto producción de efectos industriales o científica como producción de efectos de verdad, una formación pecuniaria o ética es otra cuestión y no cancela que, desde el punto de vista de la estetología, pueda constituirse en su objeto. Desde la práctica médica se producen efectos emotivos a partir de significantes específicos. Hay una estrategia que el aparato médico despliega y que toca afectivamente a quienes participan en su entramado de

significantes. Las tácticas retóricas, dramáticas e icónicas de la formación médica son las que la caracterizan como tal. Y entre sus productos afectivos, están también el efecto de poder.

La prisa de un médico al atender a su paciente es una proxémica dramática larga, ya que implica una supuesta demanda que otros pacientes tienen sobre él. La prisa en otra institución de servicio como la bancaria, adquiere como significativo el sentido opuesto: es proxémica dramática corta en la que el empleado se apresta para servir mejor al cliente. Esta prisa es asimismo una quinésica dramática que indica la experiencia, y la demanda que hay sobre el médico.

La prosódica dramática de un médico en su relación con el paciente es variable según el estilo: si le interesa proyectar una objetivación de médico moderno y eficiente (muy conveniente en esta profesión), a la vez que seguro en sí mismo, humanitario, triunfador, manejará gestos pausados pero no lentos, tampoco rápidos pues daría a entender nerviosismo, con una proxémica dramática media, es decir, amistosa y lejana a la vez. Su quinésica dramática denotará estabilidad y agilidad a la vez para ser confiable y dinámico. Un punto de sutileza media entre el dinamismo y el estatismo, el divino medio. Su proxémica retórica pondrá a circular palabras esotéricas que establezcan la distancia entre médico y paciente, que podrá amenizar con una proxémica dramática en que signifique cómo se esfuerza para bajarse al nivel

del paciente con el fin de que éste entienda lo que quiere decirle. No consultará libros frente al paciente excepto para enseñarle algo, jamás la perifrasis dramática de buscar en el libro algo que no sabe frente al paciente. Será, desde luego, prescriptivo en su prosódica retórica.

Toda la icónica de su consultario reiterará su dramática y su retórica: una quinésica icónica estable, confiable, a la vez que con cierto dinamismo que no implique estancamiento. Una prosódica icónica de modernidad y comodidad en los muebles y los espacios (esta al tanto de las innovaciones en su campo, le interesa el bienestar del paciente), de factura cara y sólida (aludiendo a la factura de su quehacer profesional) y una proxémica larga, con una secretaria de por medio.

Podríamos analizar numerosos significantes y verificaríamos que su efecto de significado está determinado totalmente por el contexto. El significante icónico "flores", por ejemplo, es festivo en el rito nupcial y simbólico de la juventud y pureza de la novia. En el rito funerario, es homenaje, don, metáfora de lo efímero de la vida. En la formación médica, las flores significan próximo restablecimiento, recuperación de la frescura y salud de la flor que quien las recibe no tiene. En la empresarial, la flor significa felicitaciones. En la familiar, según el tipo de flor y la ocasión, puede significar "hogar dulce hogar" (cuando son del jardín y el ama de casa compone sus ramos), "feliz aniversario" cuando son

flores finas como la rosa o arreglos especiales, "te quiero" cuando el marido las compra en una ocasión cualquiera. En la formación burocrática, las flores significan formalidad de una ceremonia. En la deportiva o artística, triunfo. En la carcelaria y escolar las flores son raras, excepto quizás en el día de las madres, pues "madre sólo hay una", y un ritual de enorme carga ideológica puede atravesar, por un momento, la austeridad de una institución.

Es esta variación de efectos del significante según el contexto lo que impide realizar un modelo estrictamente formal y semiológico de las formas estéticas, razón por la cual procedemos en un enfoque más próximo al sociolingüístico.

Michel Foucault aporta gran información sobre la prosódica retórica de la formación médica ¹⁷. Pero la fobia generalizada contra el enemigo secreto de la enfermedad, ha producido enormes dividendos y caudales de lágrimas sobre tal retórica desde Doctor Kildare y Ben Casey hasta las actuales películas y telenovelas sobre el cancer y el sida.

LA ESTETICA DE LA ADIVINACION DE FORTUNA

La estrategia estética de producción de poder del médico sobre el

¹⁷Michel Foucault. El Nacimiento de la Clínica. (Siglo XXI. México, 9 ed. 1983).

paciente, es más semejante a la del adivinador de fortuna de lo que podría suponerse. Este puede compararse con el estudio que Edna Aphek y Yishai Tobin realizaron sobre las tácticas de los adivinadores de Israel ¹⁸. Para producir credibilidad y, por tanto, un efecto de poder sobre el cliente, el adivinador pone en práctica su estrategia de visibilidad a través de sus tres tácticas. Para la táctica icónica selecciona un vestuario y ambientación particular, según el estilo y el efecto que intenta producir. así "Y", que intenta producir un efecto de adivinador "clásico" recibe al cliente en un departamento donde reina el caos, desordenado, con periódicos viejos apilados y lleno de cucarachas. El adivinador "M" tipo "científico", recibe al cliente en un departamento tipo clínica, con sala de espera, secretaria y muebles modernos; se sienta tras un enorme escritorio y todo está impecable. Lamentablemente, no se registra el vestuario. La táctica retórica de cada cual es coherente con la icónica. El "científico" usa un lenguaje pulido y educado, a la vez que términos "técnicos", algunos tomados del inglés. El "clásico" mezcla términos en árabe, su lenguaje es coloquial muy simple, acorta palabras largas, con errores gramaticales comunes. Entre las tácticas dramáticas mencionadas en ambos casos, sólo se registra la ceremonia de la cita y de la relación con las manos (ambos adivinadores son lectores de la palma de la mano). La proxémica dramática del "científico" está en que hace citas por teléfono a través de su

¹⁸Edna Aphek e Yishai Tobin. "On Image Building and Establishing Credibility in the Language of Fortune Telling". (Eastern Anthropologist vol. 36,4. O/D 1983). pp. 287-308.

secretaria, advierte al cliente que de no presentarse o cancelar la cita, tendrá que pagar, y la secretaria llama con anticipación al cliente para recordarle la hora de la cita. El "clásico" es mucho más flexible e informal respecto a las citas; su proxémica dramática es más corta. En la proxémica icónica, el "científico" cubre las manos del cliente con un líquido negro e imprime las huellas de ambas manos en un papel blanco. Toma varias impresiones. El cliente se lava las manos con un jabón especial. El adivinador tiene formas impresas especiales para anotar los signos e informa al cliente de la posibilidad de entregarle una descripción detallada por escrito por una cuota adicional. La proxémica del "clásico" es la lectura directa de las manos, con ayuda de un clip común. Analiza hasta las protuberancias de la mano. No escribe nada.

Así como nos hemos aproximado a algunas formaciones estéticas, es desde luego posible analizar y profundizar más. De hecho, cada formación estética merecería un estudio más específico. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de un tipo de formación particular que hemos denominado Aparato Legitimador del Arte, y que vendría a ser, desde este punto de vista, un primer esbozo de la formación artística.

CAPITULO 8

EL APARATO LEGITIMADOR DEL ARTE

Para analizar los efectos del poder producidos por las formas denominadas artísticas, cabría antes que nada definir qué es lo que vamos a entender por el término "formas artísticas". Esta definición es mucho más fácil para la estetología de lo que podría suponerse o se ha supuesto en el campo de la Estética, ya que lo artístico es exclusivamente aquéllo que la institución del Aparato Legitimador del Arte (ALA) ha establecido. Este aparato es una institución desde luego social y política, en la medida en que se dirime a su interior una lucha constante por la legitimación y oficialización de sintaxis, del código y de las jerarquizaciones de lo artístico. Con Althusser, reconocemos que se trata de un aparato; contra Althusser negamos que sea exclusivamente ideológico o de Estado. Las categorizaciones no se ejercen desde arriba, pues aunque tal aparato es oficial, emerge desde abajo y se impone sobre el gremio. Este aparato no es ideológico puesto que no se sitúa en una superestructura respecto a la estructura económica como lo suponen los marxistas. El arte no refleja la realidad, ni la representa, sino la produce igual que cualquier práctica humana. El ALA (aparato legitimador del arte) está constituido por prácticas que despliegan capitales sociales, pecuniarios e intelectuales por medio de lenguajes particulares. Es una institución especificada por los objetos y sujetos que se constituyen desde su interior, institución que se engarza a la vez con otras como la escolar, la

familiar, la mercantil, la publicitaria, la institución del ocio programado, la religiosa. Desde el ALA emergen y se constituyen críticos y maestros de arte, artistas y coleccionistas, museógrafos y dueños de galerías, directores de teatro y de museos, investigadores, especuladores, decoradores, periodistas, burócratas, políticos de oficio, y todo tipo de aficionados, diletantes o expertos que se organizan alrededor de un concepto de significación variable y en debate denominado El Arte. Este conglomerado de gente se vincula al objeto arte de maneras diversas que no pueden reducirse a una práctica ideológica o a la producción de lo bello, sino a prácticas de orden político (puesto que implica luchas, estrategias, jerarquías e imposiciones) y económico (en sentido amplio como lo entiende Lyotard, es decir, canalización de flujos de energía, y en sentido estricto como lo entiende Marx, es decir, como trabajo). El arte es una práctica privilegiada para la producción de poderes.

El crítico, el artista, el museógrafo, el director de un museo, el marchand, el decorador etc., todos ejercen una práctica económica en función del arte. Se trata de una práctica profesional, una inversión y canalización de fuerza de trabajo a cambio de dinero. Al igual que el obrero, el artista o el crítico canalizan su energía o fuerza de trabajo en dispositivos particulares (el lenguaje escrito, el lenguaje de objetos visuales o artes plásticas, dancísticos, teatrales, musicales) para la obtención de un producto o energía cuajada que puede ser una puesta en escena,

un cuadro, una escultura, una danza o una pieza musical. Las diferencias entre los dispositivos como conformaciones particulares de energía generan diferencias en los productos. El dispositivo dancístico o el teatral es de un modo tal que la energía se va regulando a la vista del espectador, es energía-en-modulación presente, mientras que el dispositivo pictórico o escultórico presenta sólo las huellas o marcas en que fue canalizada la energía. Un cincelazo, modelado, una pincelada, una organización de formas tal y no otra, un proceso de exclusiones, quedan coaguladas de manera más o menos evidente en el objeto artístico. Puede haber energías ocultadas en el borrón u ocultamiento de estructuras que sostienen al cuadro ; sin embargo, tácitas, explícitas u ocultas, en huella o en presencia viva, las canalizaciones de energía obedecen a ciertas reglas de conformación condicionadas y/o determinadas por el ALA. Que el arte sea un objeto alrededor del cual se constituyen prácticas económicas en sentido estricto es evidente al constatar la cantidad de gente que trueca su energía en este campo por dinero. El artista, el crítico, el esteta, el historiador de arte, el marchand, el maestro de arte, el periodista etc. ejercen su práctica a cambio de valores pecuniarios, además de los intelectuales y sociales.

Por otra parte, quienes no obtienen directamente dinero por su ubicación en relación al objeto de arte, no por ello están al margen del aparato, puesto que éste no es exclusivamente económico en sentido estricto. El diletante que gusta ir a inauguraciones

de exposiciones, el coleccionista, el público de museos y galerías, de teatro y de danza, producen capital social y/o intelectual por su relación con el objeto-arte, que puede o no ser despues trocado por capital pecuniario. asistir a una inauguración, por ejemplo, en un aficionado, puede producir relaciones sociales con cierto tipo de gente, de cierto status, y por tanto permitir la acumulación de capital social que pudiere o no usarse con fines pecuniarios posteriormente. Asimismo, la información que el diletante adquiere de su asistencia a diversos eventos artisticos puede convertirse en un capital intelectual, un saber, un proceso de subjetivación y de individuación en que el diletante podria producir poderes y ganar puntos en los mecanismos de distinción social. El coleccionista, a diferencia del especulador, no compra arte para venderlo; sin embargo, su propiedad sobre esa energía coagulada en, por ejemplo, una pintura, y la ostentación a sí mismo o a sus invitados de esa apropiación de energía humana según la estrategia en su nivel energético, produce un efecto de poder cuando el capital pecuniario se trueca en táctica icónica por el nivel de perceptibilidad. La ostentación de poder, a su vez, puede producir un capital social en la medida en que tal individuo -al proyectar su imagen como propietario de un, digamos, Picasso-, automáticamente se incluye en una subclase social, la de los "propietarios de un Picasso", con sus jerarquias y sus diferencias según cuál Picasso (dibujo u óleo, pequeño o grande, pieza clave o secundaria en su desarrollo etc.) posea (además del conjunto de cuadros que constituyen tal colección, y su valor). La producción de poder del coleccionista

según el valor de los significantes de acuerdo al código que constituyen su colección, puede revertirse en capital intelectual vicario y capital social, así como pecuniario (la confianza que el status del coleccionista representado por su colección inspira a un empresario invitado para inciar con el tratos comerciales beneficiosos es un ejemplo de la transformación de capital intelectual vicario en capital pecuniario .

CONSTITUYENTES DEL ALA

Los constituyentes del ALA se distinguen por los modos de canalización de energía o por los dispositivos que utilizan para ello, y se reúnen por el objeto alrededor del cual, o en relación al cual, producen sus prácticas diferenciadas.

El Estudiante de Arte

El estudiante de arte forma parte del aparato en la medida en que, como sujeto es constituido por el Aparato y su práctica se conforma en función a las reglas del aparato. Su inserción empieza desde la subjetivación de sí mismo de acuerdo a un segmento de la ideología del arte (el artista triunfador, el incomprendido, el clandestino, el subversivo, el conformista, el genial etc.). Se ve a sí mismo en la imagen del artista que la ideología le ofrece según ciertas opciones, se siente atraído por el capital intelectual, social y/o pecuniario que desde tal dispositivo puede producirse. Así que

ingresa a una escuela de arte o asiste a cursos particulares con un artista. Se convierte en estudiante de arte. Se somete a las disciplinas de constitución del sujeto artístico impuestas por el maestro: disciplinas corporales o motoras (movimientos del cuerpo en su conjunto, de la mano, de la voz, etc. según sea el caso), disciplinas técnicas (destreza en el uso del pincel, de las cuerdas vocales, del teclado, o el instrumento de que se trate, de pies y manos, de entonación, pronunciación, del manejo del discurso etc.) y disciplinas de contenido o información (el estudiante debe conocer a ciertos autores, ciertos productos artísticos) para inscribirse en el código y la sintaxis que el aparato establece como legítimos. De este modo, el estudiante empieza a ser subjetivado desde el aparato de acuerdo a sus reglas, excluye sus exclusiones, incluye sus inclusiones, sus valores, su ideología o código de jerarquizaciones. El estudiante adquiere así un capital económico en sentido laxo, es decir, la facultad de canalizar su fuerza de trabajo -remunerada o no, en créditos o en salario a través de dispositivos particulares. Como esta facultad no es común en un sistema de división social del trabajo, ésta adquiere un valor económico o valor potencial de cambio. A esta facultad se le llama simple y llanamente destreza, una destreza que puede ofrecer al mercado en un momento dado a cambio de valores pecuniarios.

En el nivel energético, la preparación del estudiante produce efectos de poder en el sentido del ocio vicario vebleniano. En otras palabras, ser estudiante de arte como canalización de energía

por dispositivos valorados por el código socio-económico de jerarquías, produce efectos de poder que se capitalizan y se capitalizarán después. Ser estudiante de arte significa en nuestra sociedad en términos energéticos, que se posee un capital pecuniario que permite dedicarse a algo "tan poco útil", que es un lujo que sólo pueden darse quienes tienen más o menos resueltas sus necesidades primarias (necesidades de su clase o nivel social).

Quien se dedica a estudiar arte es aquel que tiene el potencial de apropiarse del producto de trabajo o pedazos de vida de quienes trabajan para satisfacer sus necesidades primarias como alimento, ropa, vivienda, diversiones o lo que su clase social entienda por necesidades. Por lo tanto, el estudiante de arte produce poder por el mero hecho de serlo gracias a la economía energética o apropiación de tiempo ajeno. Desde la estrategia de la visibilidad, el estudiante se hace-ver como lo que es, y para ello, para la ostentación de su status de ocio vicario y apropiación de tiempo ajeno, se viste, habla y actúa de manera particular y en lugares particulares, codificados. Produce su individuación como artista en potencia desde las tácticas: la icónica en su forma de vestir y adornar su casa (como el estudiante de antropología siempre portará objetos de manufactura indígena como signo de distinción), cierto tipo de ropa casual o estrafalaria según el rol que quiera interpretar. Tratará de vivir en ciertos barrios o colonias (la Roma, la Condesa, el Centro Histórico o Coyoacán según sus posi-

bilidades económicas), en cierto tipo de casa, antigua por ejemplo, si tiene la posibilidad de pagarla (Art Nouveau o Deco). Su táctica retórica irá incorporando y ostentando información especializada (la exposición de fulanito, la puesta de perenganito, el surrealismo, Marta Graham, el vorticismo, etc.). Se apasionará con debates sobre el arte, se sentirá personalmente interpelado cada vez que esa palabra sea invocada. Se ostentará ante sus amigos no-artistas, estudiantes de odontología o de ingeniería, como "el sensible", e intentará poner en práctica mecanismos de producción de capital intelectual para hacerse-ver como especial y diferente en este sentido. Desde la táctica gestual o dramática, el estudiante de arte irá aprendiendo a representar su rol de "sensible", "creativo", "original" con mayor o menor sùtileza según lo permita su inteligencia y madurez emocional. En síntesis, para lograr credibilidad en su rol de estudiante de arte y artista en el futuro, el sujeto se va conformando según la estrategia estética en el nivel energético como sujeto-artista, y en el de visibilidad como individuo-artista para producir los efectos de poder a los que aspira.

Como ya lo hemos dicho, desde la energética se conforma en tanto sujeto en términos de una canalización particular de su energía, como apropiador de ciertas energías ajenas en los bienes que consume, y como propietario de un capital intelectual y social estratificado y creciente (sus amigos artistas, su información artística, sus destrezas). En el proceso de individuación o el

orden de la visibilidad, el estudiante pone en práctica tácticas retóricas que ostenten su capital intelectual y social, tácticas icónicas que ostenten su capital pecuniario, intelectual y social (para vestirse de cierto modo hay que tener cierta información, cierto gusto, ciertos amigos, asistir a ciertos espacios, y desde luego, tener con que comprarlos o el tiempo para hacerlos, buscarlos, informarse), y tácticas gestuales o dramáticas a través de las cuales el individuo produce la credibilidad de su rol y por lo tanto el poder plausible de producirse desde esa circunstancia. Las tácticas dramáticas son tan difíciles de describir de manera sistemática como fáciles de percibir en casos como Salvador Dalí, el genio de la táctica dramática de la individuación artística, (o en su caricatura algo empobrecida en el dibujante mexicano Jose Luis Cuevas). Salvador Dalí era un maestro en la producción del personaje-artista. Se tomó libertades y realizó desplantes que de no haberlos legitimado como propias de un artista, hubiesen sido simplemente las de un loco. Muchos artistas venden, como prerequisite a la venta de su obra, a su personaje-artista.

El Maestro de Arte

El rol del maestro de arte es relativamente distinto al del estudiante. En tanto maestro, éste no canaliza sus energías en el aprendizaje del rol ni en las disciplinas del cuerpo y la mente, sino en la conformación de energías del estudiante de acuerdo a códigos y dispositivos particulares. Como en el análisis de

producción del sujeto realizados por Foucault respecto al orden carcelario, la escuela esta constituida por un conjunto de maestros cuya fuerza de trabajo se canaliza en la conformación, vigilancia, examen y castigo sobre el cuerpo, la mente y la emotividad del estudiante. Sanciones como el ridículo o el examen (estrategia de visibilidad al volverlo ser-visto), o la reprobación (nivel energético en el "gasto inútil" del tiempo de un estudiante que reprueba la materia y debe repetirla), la sumisión de la energía-tiempo del estudiante al maestro en la asistencia puntual a sus clases, de su atención (energética en que el maestro se apropia del tiempo de sus alumnos de modo que, digamos, dos horas tiempo del individuo maestro equivaldrían a 80 horas tiempo de la suma de un grupo de 40 alumnos). El maestro de arte, como cualquier otro maestro, se encargara de transmitir parte de la información que el ALA considera pertinente y a reproducir su ideología produciendo sujetos-artistas en sus alumnos. Este mecanismo, como vemos, es tanto ideológico como económico. Ideológico en tanto reproducción de reglas del juego, de patrones de comportamiento, de prácticas y disciplinas; económico en cuanto a que estamos hablando de dispositivos varios (discursivos, técnicos, punitivos, disciplinarios) que canalizan y conforman de manera particular la energía de los participantes, maestro y alumnos, para obtener productos particulares que vendrían a ser los sujetos y los poderes.

En el proceso de la economía del aprendizaje, el alumno colabora

con el maestro en la producción de sí como sujeto particularizado en la región de que se trate, en este caso, en el ALA. La subjetivación como nivel energético (dar tiempo-energía- pedazos de vida a ser significados por dispositivos significantes particulares, con-formados para producir poderes) y la individuación como nivel de la visibilidad (el alumno se apropia de prótesis significantes específicas que van desde la percepción de obras de la historia del arte, de la capacidad de ubicarlas formal o históricamente, hasta los procesos de objetivación en los que éste se hace-ver como dueño de alguna técnica al producir un objeto especializado teórica o artísticamente) para la producción de poder. En la práctica docente, el maestro ejerce el nivel de la visibilidad al hacerse-ver como dueño de una información inabarcable por el alumno, y por lo tanto, invulnerable al ser-visto, a pesar de que el alumno tenderá siempre a ponerlo a prueba. Los fracasos del alumno en este sentido incrementarán la dosis de secreto y por ende, de poder que el maestro como tal produce en sus alumnos. Asimismo, recurrirá ostentosamente a mecanismos a través de los cuales convierta al alumno en ser-visto al corregirlo, sancionarlo, examinarlo.

Desde el orden de la visibilidad, el maestro se individua como propietario de ciertos atributos u objetos de conocimiento (capital intelectual) y ejerce las tácticas adecuadas para producir en sus alumnos el efecto de poder necesario para impartir su cátedra y dirigir la conformación de energía de sus alumnos. Su táctica

dramática, cualquiera que sea su estilo (el maduro, el talentoso, el indiferente, el sabio, el juvenil, el estricto etc.) será puesta en la escena de clase. Su táctica retórica en el manejo del discurso deberá hacer-ver sus conocimientos y justificar su jerarquía. Su táctica icónica ostentará la propiedad de objetos como una forma de vestir y de rasgos físicos que pueden añadirle o restarle puntos en la escala de las jerarquías. Desde el orden de la visibilidad, el maestro de arte pretende establecer un sistema panóptico de contenidos o habilidades respecto al cual ve sin ser visto, vigila el rendimiento y los procesos de subjetivación de los estudiantes. ¹

El Critico de Arte

Existe cierta afinidad entre la práctica del maestro y la del crítico de arte, excepto que éste trabaja predominantemente con objetos, mientras que el maestro trabaja con sujetos. El crítico de arte parte de objetivaciones consideradas artísticas por el aparato al presentarse en espacios institucionales (galerías o museos, teatros o salas de concierto) y las evalúa, clasifica, significa, codifica. Cataloga la energía coagulada en un objeto y mide, de acuerdo a su código - que es un subcódigo en pugna por la hegemonía al interior del ALA-, para legitimar tanto a su subcódigo como al juicio que establece sobre el objeto. El crítico se instala en

¹El tema de la producción de poder por el maestro lo traté más ampliamente en "La Universidad a, ante, bajo, con, contra, de, desde, en...el Poder". (Re/encuentros UAM-X. Nov. 1989).

semejante rol por considerarse dueño de un capital intelectual -específicamente, conocimiento de numerosos objetos de arte en un campo particular, si se pudiese hablar de "conocimiento" en este caso- del que otros, incluyendo a los artistas, carecen. El crítico, por el sólo hecho de situarse en ese rol, inmediatamente produce efectos de poder en cuanto a que el mero significante lingüístico con que se denomina implica -por el orden de la visibilidad, de volver ser-visto a la práctica de un artista- y produce poder. Quien ejerce la crítica, ejerce ostentosamente la estrategia estética en el nivel de visibilidad como producción de poder. Por ello, el crítico se ve obligado a hacerse-ver constantemente por medio de prótesis de capital mental aplicadas más o menos indiscriminadamente en sus artículos, por ejemplo, prótesis como las constantes referencias a tal o cual estilo, tal o cual autor, para producir su individuación en tanto crítico y justificar su posición.

De este proceso, que es el de producción de autoría, la producción de sí mismo en tanto autor, nadie que se ojetive en el medio intelectual se escapa. Desde luego el autor de este texto no es una excepción. Lo que interesa, sin embargo, es conocer más de cerca esos mecanismos de producción de poder desde la forma: en el caso del crítico de arte, el estilo particular que utiliza, su táctica retórica en los textos, a la que se añade la dramática y algo de la icónica en sus presentaciones en público (mesas redondas, conferencias, etc.) El crítico que se presenta ante un público

desempeña un rol que debe producir un efecto de credibilidad antes y a la vez que un efecto de poder. Para lograrlo, debe hacer ostentación de su capital intelectual en la táctica retórica al citar numerosas referencias que, si son impensadas o desconocidas por su público, mejor. Su táctica dramática debe comunicar un distanciamiento respecto al tema que trata (distanciamiento que puede ser interpretado desde la indiferencia, la ironía, el desprecio o el aprecio desapasionado) para conferir "objetividad".

Desde la perspectiva económica, la práctica del crítico consiste en partir del código de valores establecido (a nivel dominante o dominado, pero establecido) en el ALA. Parte, pues, de un capital intelectual, de información acumulada de estilos, autores, fechas, épocas, lugares etc. que se han considerado pertinentes por el ALA. Desde ahí se apropia de la obra u objeto en cuestión; la ubica en uno o varios compartimentos o campos de su capital intelectual y empieza a producir un discurso producto de las interacciones y reacciones entre la obra en cuestión y las referencias que el crítico posee. El capital mental es energía coagulada en significantes intelectuales producidos por diversos autores (artistas, estetas, historiadores y críticos de la tradición). Los conceptos, como cualquier objeto, son productos de un trabajo y energía que se "solifica" en el concepto, la solución a un problema. Una denominación como "Minimal Art" o "Cubismo" es producto de un trabajo de ver, pensar, ubicar, comparar, definir

objetos diversos bajo un denominador comun. Tal denominación es una objetivación, energía cuajada, que el especialista acumula en su saber como capital mental. La mezcla de denominaciones con objetos no denominados o a denominarse es la labor del crítico. Este invertirá energía para categorizar a una serie de objetivaciones llamadas obras de arte, y lo hará de acuerdo al capital que posee y al código que comparte. La económica de la energía va, entonces, a producir un nuevo objeto, la crítica, por la interacción del capital acumulado (energía cuajada y apropiada) con el objeto examinado (energía cuajada y en proceso de apropiación) junto con interferencias tales (a veces determinantes en el juicio) como los efectos de poder logrados por el autor en el crítico a través de la interacción personal en la estrategia de individuación en que el artista se hace-ver por el crítico (a través de tácticas retóricas -como habla-, dramáticas -como se comporta-, e icónicas -de que se rodea, como se viste, que objetos posee física e intelectualmente-cual es su capital social, mental y pecuniario, etc.-), como un verdadero artista. De estas tácticas y esta individuación hablaremos más ampliamente al referirnos al artista.

Lo que aquí interesa es en qué condiciones y desde que mecanismos se produce un objeto tal como la crítica de arte, cuál es la economía política de su práctica. El crítico finalmente cuaja su propia energía o fuerza de trabajo en el objeto llamado crítica después de haberla hecho circular buscando en su banco mental de datos, y aplicando categorías de conceptualización al objeto en exámen. Este proceso no es tan racional como aparece puesto que,

como mencionamos antes, con frecuencia es determinante (o si no por lo menos condicionante) al juicio la individuación personal que el artista logró o no imponer en el crítico a través del hacerse-ver como artista en el orden de visibilidad. Si el artista logra un efecto de poder a su favor en el crítico por su obra y por su individualidad, éste tenderá a organizar benévolamente su capital intelectual para ubicar al artista de una forma que lo beneficie. Si no, si el artista en su persona y/o en su obra es sorprendido, es-visto de un modo no controlado por el en relación al crítico, entonces el juicio no será favorecedor. Es ésta la comezón que ataca al artista en su relación con el crítico. El distanciamiento del crítico que, sin dialogar, emite un juicio desde su máquina de escribir, se hace-ver a través de su artículo o su ponencia como relativamente intocable, invisible en lo estratégico a pesar de que, como los chistes de los alumnos a espaldas y a costa del maestro, el público o el lector pueda objetivar al crítico a su modo. Del crítico en el podio, como de cualquier otro conferencista, se exige en primera instancia una destreza en la táctica dramática. Si se lo ve nervioso o balbucenante, pedante o monótono, el sujeto pierde puntos. De hecho, en estos casos tiene mayor peso la táctica dramática que el aporte conceptual de su discurso. Y hay verdaderos virtuosos en la táctica dramática de producción de poder desde el podio. El texto, como la pieza dramática en algunos casos, es sólo un pretexto para un despliegue o desplante de poder desde tácticas retóricas y dramáticas.

La Economía Energética para la Producción de Poder del Crítico de Arte

La prensa o el podio desde el cual el crítico emite su discurso son siempre ventajas tácticas y estratégicas desde las cuales el crítico produce un poder respecto al lector o al público. Ambos son espacios jerarquizados y jerarquizantes, cargados de poder por su selectividad. Cualquiera puede leer una revista o asistir a una conferencia, pero no cualquiera publica o discurre en ellos; la sola diferencia numérica entre lectores respecto a escritores de una revista, o entre ponentes y público, establece esa jerarquía donde la rareza en este caso adquiere un valor jerárquico. Es el caso del tiempo del maestro respecto al de los alumnos. Estar en el podio establece por lo tanto, desde la energética, un poder por la equivalencia de la atención-tiempo-de-vida de un público respecto al del ponente. El crítico o el conferencista se apropia simbólicamente por esta estrategia de pedazos de vida o de la energía de su público. Regula pulsiones, controla energía. Objetivarse en tantas subjetividades es apropiarse de algún modo de ellas. En este proceso hay, además de la apropiación de energía, una focalización o concentración de los diversos flujos en torno al Sujeto que discurre. Este control, este flujo centrípeto de energía en dirección al productor de un discurso es un mecanismo de poder cuyo foco es el centro de ese flujo.

En este sentido puede entenderse también la producción de poder por la economía energética del maestro, o del artista. Es el valor de

cambio del tiempo entendido como energía o fuerza de trabajo donde el valor del tiempo-vida del crítico se equivaldrá a un número determinado y siempre mayor de su público a nivel individual, pues sería la suma de los tiempos de éste. Cabe considerar también que, desde la economía energética para la producción de poder, el crítico invirtió un tiempo determinado en preparar su discurso antes de hacerlo público. Ese tiempo se manifiesta por ostentación y por ocultamiento a la vez. Ostenta en sus referencias un tiempo trocado en capital mental; oculta el esfuerzo implicado en el borramiento de torpezas, ignorancias, contradicciones que formaron parte de la producción del texto antes de llegar a su estado concluso. Oculta que quizás el tiempo invertido en producir ese discurso rebasa con mucho al tiempo sumado de su público. Oculta y ostenta ese tiempo, pues es un tiempo especializado cualitativamente, invertido en una actividad relativamente rara y por lo tanto un tiempo jerárquicamente cotizado por el código laboral. Esta cotización del tiempo especializado es más simbólica que pecuniaria, puesto que el salario que se paga por publicar o por presentar ponencias es mínimo cuando no es nulo.

Desde el orden de la visibilidad, el crítico se objetiva como un individuo culto, torpe, inteligente, lambiscón, complejo o simplón, superficial o fino, ridículo o brillante, pedante, obtuso o elegante según el sujeto respecto al cual tal objetivación se realice, a veces a su favor, otras en su contra. El crítico lucha por un poder total donde imponga una objetivación irrefutable y

completamente bajo su control en todos los casos. Esto, además de imposible, no deja de ser su anhelo más ferviente. La crítica de arte es una práctica para la producción de poder, como se intentó demostrar. Un poder que nada tiene que ver con un partido político o una ideología determinada. Estos sólo cuentan como subcódigos a través de los cuales el crítico busca hegemonía, no digo que por interés exclusivamente personal, pero desde luego como herramientas en la guerra por la legitimación absoluta. Un crítico marxista se viste con la armadura teórica que le ofrece su ideología para arremeter con mayor o menor tolerancia en contra de quienes no lo sean. El marxismo es una enorme acumulación de capital mental, puesto que "ha resuelto" casi todos los problemas (desde el psicoanálisis a la utopía, la economía y el Estado, la revolución y el proletariado, la cultura y la historia, la religión, la burguesía, el origen de la familia y el arte, la naturaleza y la enajenación, la conciencia y el ser...) y está puesto a disposición de quien todavía quiera sumarse a sus filas. Un capital mental que ha sido aplastante en algunos casos bien conocidos, pero que resulta un buen ejemplo para explicar lo que aquí entendemos por subcódigo en pugna. El código de legitimación en función al cual se organiza un subcódigo no es monolítico ni fijo. Se compone de un entramado de subcódigos diversos constituidos a través de su tradición. Cada subcódigo pretende reorganizar y reevaluar sus componentes para establecer valores en un sentido quizás homólogo a la reorganización y pugna de los valores en el mercado. El subcódigo marxista, el inspiracionista, el underground, el posmo-

dernista, etc. pretenderían entonces instituir una perspectiva de jerarquización hacia atrás y hacia adelante en la tradición del volátil código legitimador.

Los Galeristas

Toda galería de arte es una boutique especializada en cuanto a sus mercancías. Vende obras de arte, y como tal, el proceso para poner en circulación sus mercancías requiere rituales particulares como las inauguraciones, el directorio clave, y tácticas que veremos con mayor detalle. El marchand debe hacer un esfuerzo para, como comerciante, distinguirse del gremio del comercio e incluirse en el ALA. En tanto capital social e intelectual, se cotiza más una boutique de arte que una de ropa por la plusvalía cultural que obtiene por su vinculación con el arte.

Entre estos esfuerzos de distinción se encuentra el ritual de la inauguración. La inauguración de una exposición es el orden estratégico de perceptibilidad en cuanto a sus tácticas icónicas (la ropa y peinados que se llevan a esos eventos, los mismos objetos en exposición, la ubicación de la galería en un lugar snob de la ciudad), dramáticas (la gestualidad puesta en escena para tales ocasiones, que podría categorizarse en un catálogo de poses significantes), y por último, las tácticas retóricas, en las que se tiene que producir el efecto del vestido del emperador a través del discurso. Existen verdaderas joyas en el acervo de tácticas retóricas alrededor del arte. El ritual de la inauguración

emparenta a la galería con el museo, codificandose así como minimuseo y diferenciandose de otras boutiques. Por otra parte, la presencia del productor de las mercancías en venta en la inauguración subraya el hecho de que las mercancías puestas ahí en circulación son productos exclusivos, tienen autor, firma; se distinguen así de productos en serie y anónimos. La presencia del artista en su inauguración es para exhibir entonces la calidad del tiempo puesto en venta a través de los dispositivos artísticos. No es el tiempo barato de un artesano clase baja, indígena y analfabeta. Es, por lo contrario, el tiempo caro de un individuo occidentalizado cuyo capital social es comparable al del cliente por su origen de clase. O casi. Así se opera ese mecanismo característico del arte que hemos llamado plusvalía cultural: la cantidad de tiempo se trueca, en el ALA, en calidad de tiempo. Cuanto más rico se vuelve un artista, más caro será su tiempo y tanto mayor será su licencia para cambiar menor cantidad de tiempo o fuerza de trabajo por mayor cantidad de dinero. Si el artista es ostentosamente de clase alta, la galería lo exhibe para justificar sus precios. Aquí, el capital social (origen de clase, posición social, potencial para el consumo de tiempos ajenos) el capital conceptual (información de arte acumulada, elementos de plusvalía cultural), y capital material (un cuerpo cotizable sexualmente, propiedades en bienes muebles, capacidad pecuniaria para un ocio prolongado) operan en la producción de poder de los significantes lanzados al mercado.

El catálogo, recurso típico de la exposición, manifiesta evidentemente la táctica retórica como medio de producción de un poder añadido a los objetos exhibidos. Estos objetos son en sí mismos elementos para la táctica icónica de quien los adquiera, y para funcionar como tales tienen que atenerse a ciertas reglas que están en debate al interior del ALA. Quien los compre deberá considerar a fortiori que, en cuanto parte de un capital mercantil-conceptual-social, tales objetos en tanto constituyentes de tácticas icónicas deberán ser capaces de producir el efecto de poder buscado. Ampliaremos más esta capacidad de producción al analizar específicamente a la obra de arte.

La galería utiliza su capital social (compuesto por artistas, críticos, periodistas, aficionados de estilo conveniente, es decir, con una prosódica icónica excéntrica, y una proxémica dramática larga respecto al "vulgo",) para revertirlo a través del orden estratégico de la perceptibilidad en el ritual o táctica dramática de la inauguración que, como toda puesta en escena, contiene elementos de otras tácticas (icónica en la utilería, vestuario, escenografía; retórica en los parlamentos) para producir su efecto de distinción y poder.

Después de la inauguración hay un tiempo casi muerto -oculto y secreto para el ALA-, de baja intensidad pero abierto y expuesto, sin otra selectividad que la del dinero. Es el tiempo profano de la galería, en el que el marchand debe buscar a sus clientes, circular

sus mercancías. El otro, el de la inauguración, fue un tiempo "sacro", ritual; un tiempo de gasto, no de utilidad evidente. El vino de honor, los catálogos, y las deshoras (horario fuera del normal de la galería) marcan esa dimensión supuestamente "sacra" del evento. Un gasto de libido, de opiniones, de dinero, de intensidades energéticas. Un evento en que el eros marque con su divino dedo una dimensión no utilitaria, aunque el ritual de inauguración sea mucho más utilitario que el potlatch ². En su papel de producción de la plusvalía cultural-cultural que marca la distinción entre arte-mercancía y arte-espíritu, la inauguración viene a ser la táctica dramática (como el catálogo la táctica-retórica) para la producción de un poder que se pegue a los objetos en honor de los cuales se realiza.

El Periodista

El reportero de cultura es un publicista que, a diferencia del crítico, no emite explícitamente juicios puesto que no es un experto. Igual hace un reportaje de escultura que de teatro, de la muerte de un cantante o de lo que mande el jefe de sección.

²Hay eventos muy semejantes al ritual de la inauguración pero, por hallarse fuera del AIA, no se han tomado en cuenta. Me refiero a la presentación de los nuevos modelos de una marca de automóviles o a los desfiles de presentación de la nueva moda. En ambos casos se realiza un ritual festivo, con los patrocinadores en un caso y los autores en otro. Los invitados son selectos, se brinda y se aplaude; se vende.

Que productos puestos a la venta en el mercado del arte merezcan artículos no pagados por el artista o por la galería puede parecer un hecho raro. ¿Que diseñador de lámparas no anhelaría un artículo en el periódico por haber llevado sus objetos a una tienda en la calle Victoria?

El reportero se manifiesta supuestamente neutral al informar al público lector que Perenganito inauguró o va a inaugurar una exposición. El reportero no dice si la obra es buena o mala, pero su supuesta neutralidad se desmorona por el sólo hecho que el reportero inserta su táctica retórica al respecto de tal y no de otra exposición. Su artículo produce un poder que se pega, por así decir, a su referente: la obra y el artista. ¿Qué sentido tiene para un periódico invertir tanto tiempo, espacio, papel, dinero, en publicitar mercancías que, a diferencia de inserciones pagadas, no le producen ni un quinto? ¿Para qué es ese gasto que no beneficia directamente más que al artista que quiere vender, al marchand que quiere obtener su porcentaje, y al reportero que recibe un sueldo por escribir? ¿Por qué todo periódico quiere tener gente que escriba sobre arte aunque el público de esta manifestación sea tan minoritaria? Respuesta: por el orden de la perceptibilidad. El periódico mismo no está al margen de la competencia por el poder. Es un medio de producción de poder. Particularmente, el periódico utiliza tácticas retóricas para manifestar un capital social y conceptual en la producción de poder. El periódico se prestigia en la medida en que más abarca. Se plantea como un órgano

representativo de los seres, los saberes y los teneres de la sociedad. Un reportaje sobre alguna exposición funciona en el periódico no por su contenido (pues la selección de tal o cual evento y no de otro es del todo arbitraria), sino por su forma. Hace-ver que el periódico informa también sobre arte, que su radio de comprensión abarca hasta ahí. Es casi una táctica dramática (como gesto de interesarse en una exposición) e icónica (un artículo así es parte de su imagen). Un periódico tiene que dar la imagen de que incluye lo más sobresaliente, y todo lo sobresaliente. ³

Hay un mecanismo propio de la plusvalía cultural que hemos mencionado en un capítulo anterior: el efecto de contagio. Cuando Goffman analiza el estigma ⁴, encuentra que hay un contagio de la persona que se asocia con quien posea un estigma. La hija de un alcohólico o de un ex-presidiario es contagiada por el estigma del padre. La amiga de un paralítico, la familia del niño con Síndrome de Down, o de cualquier individuo con un factor considerado estigmático por la sociedad, comparte en cierta medida el estigma;

³El 10 de noviembre de 1989, un periódico como el "Uno Más Uno" dedica casi el mismo espacio a la impresionante noticia del desplome del Muro de Berlín y a las opiniones rimbombantes que un pintor italiano bastante menor tiene sobre su propia obra y sobre sí mismo. Una táctica retórica para la producción de poder de la obra que expone en el Museo Tamayo y de sí mismo. El periódico no le cobra nada al artista por hacerle publicidad. Tampoco el entrevistador. Menos le cobra el artista al periodista por darle información con la cual producirá un artículo que trocará por dinero. Ni el artista le cobra al periódico por prestarle su imagen de modo que el diario se conecte con los canales aurales de El Arte y se nutra de su prestigio.

⁴Erving Goffman. Estigma, La Identidad Deteriorada. (Aморrrortu. Bs. As).

es contagiada. Este mecanismo de contagio funciona también a través de lo inverso del estigma: el prestigio ⁵. Este mecanismo de contagio caracteriza al capital social y se pone de manifiesto a través de tácticas retóricas (name dropping), dramáticas (actuar para hacer explícito ese capital) e icónicas (el apellido, en este caso, es un bien material, una imagen capitalizable). En este sentido, el periodismo saca partido del mecanismo de contagio de la plusvalía cultural, y por esta razón incluye siempre discursos cuyo objeto es el arte. Importa menos el contenido o nivel de análisis de los textos que éstos como significantes y focos contagiados de la plusvalía cultural. En suma, un periódico que incluya, con mayor o menor superficialidad, hechos considerados artísticos será un periódico cultural.

El Artista

Hemos dicho ya que el artista es un productor de sí como sujeto y de objetos en base a las reglas de producción establecidas por el ALA. El artista participa en y constituye al ALA de una manera semejante aunque no igual al de otros miembros del aparato. Su particularidad radica en que, en algunos casos excepcionales, es capaz de desviar, transformar y proponer alteraciones en las reglas de juego del aparato. Sin embargo, para lograrlo requiere del apoyo de diversos sectores del ALA, sean los críticos, los marchands, los coleccionistas, los historiadores, los periodistas, apoyo sin el

⁵Actualmente en México llevar un apellido De Gortari, y mejor aún, Salinas de Gortari, implica un contagio de prestigio, (como ser un López Portillo, o un Díaz Ordaz es un estigma).

cual no puede transformar nada. Este apoyo se produce desde las tácticas retóricas (producción de discursos sobre su obra), icónicas (exposición de sus obras en espacios cargantes o contagiantes de plusvalía cultural), y dramáticas (actitudes de aprobación de tales objetos por miembros del ALA contagiosos de prestigio). Este apoyo puede ser pre o postmortem.

El artista es entonces un efecto de individuación a través del cual una persona se produce a sí mismo como autor por medio de una práctica legitimada por el ALA. Una persona común "se convierte" en artista, o se produce como artista al ejercer una práctica de objetivación según ciertas reglas. Hay aquí un mecanismo de subjetivación donde la persona se hace a sí mismo según lo requiere el ALA, impone sobre sí ciertas disciplinas que canalizarán de cierto modo su energía, que conformaran su tiempo de cierta manera, a fin de reconocerse a sí mismo como artista. Ser artista es un ejercicio particular de la energía, una disposición calculada. Nada tiene que ver con una sensibilidad innata, la inspiración o el talento, la genialidad o la excepcionalidad que la táctica retórica del aparato les ha atribuido. No negamos con ello la existencia de aquello que pudiese llamarse sensibilidad, inspiración, talento o genialidad. Lo que negamos es que sea el talento el que produzca al artista, o la inspiración a la obra. El artista es un producto de un mecanismo social de subjetivación y de objetivación a la vez. La persona produce un artista en sí mismo en la medida en que produce arte para los otros. La objetivación de una obra de arte implica

casi por definición la subjetivación del productor como artista. Tanto esta objetivación, como la subjetivación, obedecen a ciertas reglas que pueden ser dominantes, en transición de dominio, o subordinadas en el ALA, no importa cual sea su posición política; pero siempre en función de reglas del aparato.

El talento, la genialidad o la sensibilidad no existen sin la objetivación. Es necesario el movimiento estratégico de la perceptibilidad para producir efectos de genialidad. La persona que es capaz de canalizar su energía para producir con mayor facilidad que otros el efecto de talento es lo que se considera una persona talentosa. Pero el talento no es intrínseco a la persona, no es un atributo ni una cualidad innata; es el efecto de una práctica de subjetivación-objetivación. Los supuestos genios potenciales que no han objetivado productos a través de los cuales se genere el efecto de genialidad simplemente no son genios. Si Beethoven no compone música, si se hubiese dedicado a fumar una pipa junto a la chimenea, ¿hubiese sido un genio? Evidentemente, la genialidad de Beethoven fue producto de un trabajo en función a ciertas reglas que obedeció y que transgredió.

La inspiración es un mecanismo analogo a lo que hemos analizado en el capítulo del poder como apropiación, como apresar, comer. La inspiración es conformación, a un primer nivel, de energía dispersa. Inspirar es inhalar, es apropiar, subjetivar. Es realizar un corte, y por lo tanto, una mayor definición, en la energía vital

amorfa. En la inspiración, el productor recorta una realidad posible demarcándola de sus condiciones de posibilidad; de este modo, se apropia de tal realidad en un proceso de objetivación cada vez más definido. Tal corte y demarcación serían objetos de una epistemología más que de una estetología, pero cabe mencionarlos por el papel que juega la noción de inspiración en la ideología de lo artístico. La subjetivación del artista como mecanismo de producción de poder es un proceso cuyo inicio planteamos en el análisis del estudiante de arte. Al revés de como se dice comúnmente, pensamos que el artista se hace, no nace.

La persona se produce a sí misma como sujeto-artista y como individuo-artista en la medida en que subjetiva y objetiva su energía según conformaciones particulares. Es el proceso según el cual la economía energética se convierte en economía semiótica; la energía se con-forma en significante que se con-vierte en efecto o producto significado. El movimiento estratégico de la energética funciona aquí como con-formación de tiempo-energía de una particular manera y no de otra. El artista es aquella persona que in-vierte su flujo energético en canales disciplinarios propios del ALA. Cualquier persona que realice este mecanismo, sea un aduanero o un ama de casa, se producira a sí mismo como artista. Es in-vertir energía en dispositivos característicos del aparato. Se subjetiva a sí mismo como artista al tiempo que se objetiva en obras de arte. Se produce como autor de tales obras. El otro lado de la hoja de papel saussureana es el orden de perceptibilidad a

través de la cual la energía solidificada, objetivada en obras, funciona como significantes del significado-arte o el significado-artista que se intenta producir. La obra produce al artista en idéntica medida en que el artista produce a la obra según la fórmula "hago arte, luego soy artista".

En el arte contemporáneo, especialmente a partir de Marcel Duchamp, se ha intentado re-vertir esta fórmula por "soy artista, luego lo que hago es arte". El urinal en el museo se vuelve arte porque un artista lo decide. Sin embargo ese intento fracasa, puesto que lo que define al urinal como arte no es que Duchamp sea artista sino que lo introduce al aparato legitimador del arte (museo, jurado seleccionador, discurso legitimador, historia del arte). El ALA es el rey midas que todo lo que toca se convierte en arte; no el artista. Duchamp se produjo a sí mismo como el iniciador del arte conceptual, el ready-made, el pop, en la medida en que a través de sus tácticas transformo las reglas de juego del aparato. Tales tácticas son, desde luego, objetivaciones; al producir objetos tales como un discurso legitimador del urinal ante los demás miembros del jurado (táctica retórica), un acto o gesto de mandar el urinal al museo (táctica dramática), e imponer al objeto urinal como obra en el espacio consagrador y contagiante del museo (táctica icónica), Duchamp se produce a sí mismo como sujeto y como individuo artista único. En otras palabras, la jugada estratégica de la perceptibilidad de Duchamp fue realizada en la producción de objetos varios (discursivos, gestuales y materiales), en la

objetivación de una obra de arte desde la cual y al mismo tiempo se produce Duchamp como artista conceptual.

La razón por la que hablamos de poder en este caso es que la estetización por el orden de perceptibilidad y sus tres tácticas produce un efecto de significación en tanto significante, y de valorización en tanto jerarquizante de una energía, vida o tiempo de una persona en relación a otras energías, vidas o tiempos. El poder específico que se produce en cuanto al artista es esa cotización de sus capitales y de su economía energética, por la estetización de su fuerza. Un Duchamp no objetivado, no estetizado por la perceptibilidad, no cotiza así su tiempo, no produce plusvalía cultural ni poder al interior del aparato.

Se desprende de lo anterior que la producción del poder en el artista es un efecto de la producción simultánea de dos objetivaciones: la que realiza la persona al producir una obra que funcione como arte al interior del aparato legitimador, y la consiguiente producción de autoría de esa obra, es decir, la individuación de sí mismo como artista. A esta doble objetivación de la estrategia estética en tanto perceptibilidad (hacerse-ver como artista, hacer-ver un elemento táctico u obra de arte), corresponde la subjetivación propia de la energética, donde se conforma energía-tiempo de un modo tal, o se constituye una subjetividad particular que posibilite las objetivaciones mencionadas. La estetización es la perceptibilización de energías con-formadas (como la tecnología es la estetización de la ciencia para el lego) de acuerdo a un

sistema de reglas o un código a través del cual significan esa energía según un orden jerarquizado. La significación que produce tal estetización es política. La energía se cotiza políticamente de acuerdo al orden de significantes en los que se halla constituida. La energía no conformada no es perceptible, y por lo tanto no significa.

El Espectador

El espectador es el sujeto más importante del ALA, ya que va implícito en todos los anteriores. Tanto el estudiante de arte, el maestro, el crítico, el marchand, el periodista, el coleccionista y el artista se constituyen en tanto espectadores al ejercer su práctica específica. El espectador es el sujeto por definición del aparato de legitimación artística.

Como una objetivación o coagulación en un dispositivo artístico de energía va a producir efectos energéticos en el espectador es una pregunta que Lyotard intento resolver ⁶. Su meta era demostrar la hipótesis de que "la fuerza de lo que es pintado no reside en su poder de remisión, en su seducción, su 'diferencia', en su estatuto de significante (o de significado), es decir, en su carencia, sino en lo que tiene de libido conmutable" ⁷. Por lo contrario, creemos

6Jean Francois Lyotard. "La Pintura como Dispositivo Libidinal". Dispositivos Pulsionales. (Fundamentos. Madrid, 1981). pp. 225-254.

7Ibid. p. 264.

que esa "libido conmutable" depende precisamente de su estatuto como significante; de otro modo, no produce ningún efecto ni puede conmutar ninguna libido. Creemos que un análisis de economía energética da sustancia al aspecto formal de una obra, pero no basta por sí mismo.

Una objetivación cinematográfica produce efectos diversos, como la identificación del espectador con algún personaje, efectos emotivos diversos como el miedo, la compasión, la admiración, la ternura, el desprecio etc. Una película produce efectos emotivos en el espectador que no podrían explicarse como cargas energéticas que van de la obra al espectador puesto que implicaría un vaciamiento progresivo de la obra, ya que se está usando una metáfora de la física sin plantear sus límites. Tratar de entender el fenómeno del consumo artístico, o la relación del espectador con la obra en términos de una economía energética sólo podría hacerse desde el nivel de la temporalidad: el espectador entrega tiempo a la obra ya sea en el modo-atención y/o en el modo-dinero. Hay, pues, un proceso de subjetivación o apropiación de la obra por el sujeto espectador; gasta energía a la vez que la acumula en la apropiación de la energía acumulada por la producción de la obra. Gasta energía-atención y acumula energía-objetivación para aumentar su capital mental en el caso del cine, o su capital pecuniario en el caso de comprar la pintura. Puede hablarse también, en el caso del cine, de un aumento del capital social en la medida en que, aunque los personajes sean ficticios, el espectador llega a conocer nuevos

individuos (su comportamiento, sus rostros, sus emociones, sus relaciones sociales).

El misterio de cómo un individuo (el líder carismático o la estrella del rock) puede generar tal flujo de energía sexual, monetaria, emocional... es sin duda digno de investigarse desde el punto de vista de la economía política de la energía. Este hecho podría iluminarnos, me parece, sobre el fenómeno de recepción artística. El ejemplo típico sería la Mona Lisa, objeto cargado o cargante de enorme energía social. La pregunta sería si Michael Jackson, el Santo Sepulcro, Elvis Presley, el Muro de los Lamentos, la Mona Lisa de Leonardo, La Piedad de Miguel Angel, la Santa Biblia... podrían considerarse como fenómenos del mismo orden, aunque de diversa cantidad, intensidad y cualidad energética.

Me parece que parte de la clave para comprender este fenómeno estaría en la estrategia de producción de poder. En tanto objetivaciones o desde el punto de vista del nivel estratégico de la perceptibilidad, estos fenómenos se caracterizarían por un enorme grado de intersubjetividad. En otras palabras, el discurso bíblico, por ejemplo, ha sido objeto para un número enorme de sujetos; ha sido subjetivado millones de millones de veces. Desde el nivel estratégico de la energética, este texto ha conformado millones de subjetividades; la inscripción de la biblia se ha hallado en un sinúmero de individuos de diversas épocas; los ha marcado por muchas generaciones. El poder de la Biblia, a diferencia de otros

textos, es el efecto de la economía energética en cuanto a la constitución de subjetividades. La cantidad y calidad de subjetividades marcadas por la Biblia, el capital social (creyentes marcados), mental (conceptos e ideas involucrados) y pecuniario (representado por catedrales dedicadas a la verdad de su discurso), el gasto de tiempo, de trabajo, de aprendizaje, de discursos dedicados a su nombre, provocados por ésta, toda esa energía vertida alrededor de la Biblia producen su efecto de poder. Asimismo, la continuada estrategia en su perceptibilidad a través de tácticas icónicas (pinturas que hacen-ver sus historias, arquitectura que hace-ver su grandeza), dramáticas (actos, eventos y rituales religiosos) y retóricas (sus discursos, comentarios, textos del texto) presentan y re-presentan al significante bíblico produciendo y reproduciendo su significado de poder. La energética estaría en ese efecto de contagio de energía que se pega al objeto desde el sujeto. Es como si el objeto se cargara de la energía que el sujeto invierte en ella del mismo modo en que la mercancía de Marx se carga de la fuerza de trabajo del obrero que la produjo. Ese paso de energía del sujeto al objeto es la que explicaría quizás el paso de energía de los fans de Michael Jackson a su ídolo, al punto en que ya no se sabe si lo que los fans adoran es a Jackson o a su propia energía depositada en él.

Marx nos dice que el fetichismo de las mercancías oculta las relaciones sociales que aparecen como relaciones entre objetos. ¿Podría decirse aquí que el fetichismo de la estrella de rock

oculta las relaciones sociales, la descarga de sujetos en un objeto-idolo, que aparece como carga de tales sujetos por el idolo? Algo así como Feuerbach y su concepto de la producción humana de la idea de Dios, sería la producción del idolo por las masas, y su olvido de que son ellas, por su descarga de energía, quienes han cargado a un objeto-idolo de energía produciendo su poder por el orden de la energética.

Que esa carga de energía sea "lo que tiene de libido conmutable" según Lyotard -en el caso particular de un idolo del rock o de un cuadro famoso-, objeto o vehículo de circulación libidinal según el nivel estratégico de la energética, no agota su economía política. Esa carga se modula también en función de la perceptibilidad sin la cual no puede focalizar o concentrar (en palabras de Lyotard, "conmutar") la libido. El idolo del rock se objetiva a través de tácticas (dramáticas en la gestualidad del cantante, retóricas en el modo de emitir su discurso, icónicas en el vestuario, iluminación, cirugía plástica en el caso particular de Jackson) y se vuelve obra, objeto, significante. Es el conjunto de tácticas, o la intensidad y especificidad de alguna de ellas (la icónica en el caso de la Mona Lisa), lo que conforma el significante desde la perceptibilidad que, junto a la energética establecen esa economía política que hemos llamado estética.

Lyotard pierde la dimensión semántica del dispositivo pictórico al negar su estatuto de significante; y con ello pierde su significado

politico. La Mona Lisa produce un significado político como significante en la táctica icónica ⁸. El mecanismo del contagio dispersa flujos, mecanismo que explicaría en última instancia la puesta en tácticas. De donde un objeto cargado es simultáneamente cargante de modo inverso a como el significante es simultáneamente significado, más no a la inversa. Por el mecanismo del contagio (de estigma, de prestigio) un objeto cargado de energía produce cargas, se descarga, es cargante (mecanismo que se da tanto en el terreno de lo sacro como en el de lo profano). Lo cargado como el cuadro, el idolo, el líder, el objeto del deseo, es cargante en el sentido de la termodinámica de cuerpos de una mayor temperatura energética respecto a los de menor temperatura. Esto en la relación de individuo-idolo e individuo-fanático. Y a la inversa ocurre sólo en dirección de la relación masas-fanáticas con el individuo-idolo cuando estas en su conjunto puedan superar la carga acumulada en el individuo-idolo.

Estas cargas y descargas, recapitulamos, se refieren al nivel estratégico de la economía energética que, junto con el nivel de la perceptibilidad, producen el poder. Toda economía estética presupone una economía energética en cuanto a lo que se formaliza o significa es un flujo energético. Asimismo, la economía energética implica una constitución, canalización o formalización

§(el Museo del Louvre se beneficia de ese significado; asimismo, el Louvre es otro significante en la táctica icónica, París se beneficia del significado producido por el Louvre, Francia se beneficia del significado producido por París, etc.)

para ser perceptible e inteligible; es decir, implica a la economía estética. En el análisis específico de la obra de arte, se puede decir entonces que estamos tratando con un dispositivo de economía energética canalizada, coagulada según conformaciones particulares; es energía estetizada por el orden de la visibilidad. Tal energía no fluye hacia el espectador vaciándose de la obra como sería el caso del flujo de un líquido de un recipiente a otro. El espectador se conecta en tanto sujeto con el objeto, y lo que circula de éste a aquél no es la energética sino la estética. La inscripción formal de la obra en el soporte, que es una inscripción energética también, se conecta a la energética del espectador conformándola. Tal conformación realizada por el sujeto-autor de la obra en cuanto a su propia energía se conecta a la energía del sujeto-espectador conformando-la y conformando-lo en tanto sujeto. Lo que se comunica y se pone en circulación es la forma, no la energía, aunque ésta vaya implícita en aquélla. Hay un flujo centrífugo de formas y una conexión centrípeta de energías hacia el hoyo negro del absoluto, continuidad de lo profano en lo sagrado.

El individuo que adquiere una mercancía para aumentar su capital pecuniario e instrumentar su táctica icónica, se apropia de una forma, de energía congelada en una cosa. Hemos dicho que desde el nivel de la economía energética, este individuo se apropia de un pedazo de vida o de energía de quien produjo esa mercancía. Pareciera que ha fluido energía del productor al consumidor de ese objeto. El productor fue, a su vez, justa o injustamente retribuido

por esa energía. Recibió dinero, es decir, tiempo o un fragmento de vida supuestamente de quien invirtió energía para ganarlo. La pregunta es: ¿se intercambi6 energía o se intercambi6 una forma o dispositivo?

Apropiaci6n Simb6lica

El proceso de solidificaci6n o conformaci6n de energa ¿es irreversible? La apropiaci6n de energa puesta en una obra no es una apropiaci6n material, sino simb6lica. El individuo que se apropia del trabajo de decenas de esclavos no aumenta materialmente su energa; de hacerlo, viviria la suma de vidas de las que se ha apropiado. Sin embargo, hay cierta apropiaci6n de energa: una apropiaci6n simb6lica. Y no se las apropia materialmente porque la energa no fluye, pero s se conecta a esa energa, se la anexa. Vivir en un lujo que ning6n individuo solo podria producir por s mismo, puesto que el l6mite de su vida o energa le impide conformarla, digamos, en construir la mansi6n que habita, pintar los cuadros que adornan su casa, cultivar los alimentos que ingiere, producir los conceptos que maneja, hacer la ropa que viste..., y sin embargo, disfrutar de esos bienes que contrastan con los de quien, en efecto, s6lo consume lo que puede producir, nos obliga a pensar que hay una apropiaci6n real y material de energa; pero esa apropiaci6n es solo conexi6n, no asimilaci6n material. El tope de esa apropiaci6n es la muerte, que en 6ltima instancia significa la irreversibilidad de esa energa. Esa era la idea azteca del poder de los dioses: s6lo ellos, los dioses, podian

nutrirse de energía viva para aumentar su vida. El sacrificio era darle de comer vida al sol para perpetuarlo. Sólo para los dioses la energía era reversible, transferible, asimilable. Sólo para Dios, la energía fluye.

De ahí que hay una dimensión simbólica en la apropiación de energía o en la estrategia y su nivel de economía energética. Los objetos son símbolos de la energía en ellos congelada; pero energía congelada ya no es energía en sentido material, sino simbólico, puesto que una vez formalizada no puede ser formalizable de nueva cuenta. La formalización o estetización de la energía es un gasto en el sentido de que ya no estaría ahí para invertirla en otra forma. Toda objetivación es volver finita, discreta en sentido matemático, una energía de modo que ya no fluye; se congela.

En la relación del sujeto-espectador con el objeto-obra lo que sucede desde el punto de vista de la economía energética sería entonces una apropiación simbólica de la energía conformada en la obra. Mientras el proceso de conformación de la obra no es de orden simbólico, puesto que efectivamente se deposita energía en su producción, el proceso de consumo de energía sí lo es. De lo contrario, sobre el planeta habitarían sólo algunos seres no mortales en la medida en que se nutrirían de la energía de los dominados para reproducir literalmente su vida. Por ello sólo se recurre a la inmortalidad simbólica de los poderosos, como los faraones cuya individualidad se inchó por las prótesis

significantes entre las cuales han sido las tácticas icónicas de las pirámides las que se conservan hasta hoy.

Toda objetivación es un gasto útil simbólicamente en el sentido en que es energía perceptible, convertible aunque no reversible. Hay también un gasto "inútil" de energía, donde no se produce una conformación o estetización de energía y por lo tanto no establece conexiones. El potlatch es gasto útil, pues es energía perceptiblemente gastada que puede ser subjetivada tanto por el grupo que lo realiza como por aquél en honor del cual se realiza. El potlatch es sin lugar a dudas un hecho estético, y evidentemente político; produce el poder de quien lo gasta.

La apropiación de energía congelada en un objeto, por ejemplo, en el capital-material o el capital-mental, es apropiación simbólica. Toda estrategia en el nivel de la economía energética es del orden de lo simbólico al mismo tiempo que del orden material. La propiedad de una obra es en efecto, materialmente, propiedad de la energía puesta en su producción. Pero esa energía, convertida en cosa, fuerza estetizada, es poseída sólo simbólicamente por su propietario puesto que deja de ser energía en sentido material en el momento en que se objetiva y se simboliza.

El Orden de lo Semiótico

En este momento habría que insistir sobre la distinción entre la energía simbólica y la semiótica. Mientras que un dispositivo de energía con-formada (una objetivación) pertenece al orden de lo simbólico ⁹, este dispositivo pertenece asimismo al orden de lo semiótico en cuanto a que significa, es un significante que produce un significado.

Entendemos al orden de lo simbólico como re-presentación: la energía se re-presenta en el objeto que fue producido con ella. Lo que se re-presenta es la energía, pero no se la presenta. El objeto refiere a la energía que lo hizo posible; esa energía es su referente simbólico. En el orden de lo semiótico el objeto es significante en relación a un código según el cual adquiere un valor político. Produce, a su vez, significados por el proceso de significación en función a la sintaxis.

El Guernica es, desde el orden simbólico, energía formalizada u objetivada en la obra. Desde el orden semiótico, que pasa del significante al significado, se ubica de acuerdo a una sintaxis desde la que se produce su significación, y de acuerdo a un código de valores que jerarquizan al significante y potencian su

En cuanto a que, congelada, esa energía mantiene su referente de energía-viva como su condición de posibilidad (es decir, energía-muerta que para serlo tuvo necesariamente que haber sido energía-viva), simboliza energía.

significado. En el orden semiótico estamos en la estrategia de la economía estética según la cual se produce Picasso-autor del Guernica, se individúa el sujeto que la produce, se valorizan sus formas de acuerdo al lenguaje pictórico, se cotiza en el aparato. El Guernica como táctica predominantemente icónica aunque incluya la táctica dramática del gesto con que se pinta (trazos específicos), la actitud con la que se pinta y por lo que se pinta (el hecho de la masacre en Guernica), y la táctica retórica (del discurso o "relato" emotivo de lo ocurrido en Guernica), pertenece desde esta perspectiva al orden semiótico. No que el Guernica sea un signo, sino que es un significante que produce efectos. No es signo puesto que no incluye a su significado. La temática del Guernica no es su significado, por eso no lo incluye. El Guernica como objetivación produce efectos de significación que son exteriores a él aunque los condicione. Tales efectos sólo pertenecen al orden semiótico, en el que se incluye al objeto pero no se agota en él, puesto que participa también el sujeto.

El orden semiótico estaría constituido entonces por el objeto-Guernica y por el sujeto-espectador-del Guernica en el que se produce el efecto; de este modo, el objeto estaría funcionando como significante y el sujeto estaría produciendo el significado del objeto. El espectador es entonces la condición de posibilidad del significado de la obra, es el lugar de su efecto. La obra no tiene significado, insistimos; sólo puede generar un proceso de significación y de producción de significado en el sujeto que se la

apropia. Tal significado dependerá del código o marco referencial desde el cual se aproxime el espectador o sujeto a la obra o significante. El orden simbólico de la obra refiere a su origen, es causal, mientras que el orden semiótico es teleológico, produce un efecto, tiene un fin determinado. Así la obra tiene relación causal con el productor y teleológica con el espectador. La obra entonces, vista desde Marx, implica una relación social; es mediadora entre el productor de energía simbólica o autor y el productor de energía semiótica o espectador.

El consumo sería un proceso de producción de significación. El consumidor produce el significado de la obra desde el orden semiótico. La producción, por tanto, es desde el orden simbólico un consumo o gasto de energía. Cómo se unen estos dos órdenes, o cómo fluye la energética simbólica en relación a la semiótica, es el problema que intentamos resolver haciendo esta distinción. El contacto entre lo simbólico y lo semiótico es un mecanismo mediado, como hemos dicho, por objetos. Un mueble labrado es economía energética simbolizada. Refiere a una cantidad de tiempo-energía cuajada en él como su objetivación. Es el gasto "útil", estetizado, de esa energía. La propiedad de ese mueble refiere a la apropiación simbólica de esa energía por el propietario y produce efectos de significado por quien percibe el objeto en el contexto codificado en que se exhibe. La energía no fluye del productor-al propietario-al huésped, o del autor de un cuadro al espectador. Ni el huésped ni el espectador se nutren energéticamente de esa

energía objetivada. La energía se congela en el objeto y permanece ahí simbólicamente, como su origen o causa. Lo que circula, por así decirlo, es la forma, que de haber sido energía conformada en lo simbólico se vuelve en conformadora de energía en lo semiótico. Tanto el sujeto autor como el sujeto espectador son conformantes y conformados a través del objeto. El autor es conformante de su energía en la objetivación a la vez que conformado como autor; el espectador es conformante del significado y conformado por el significante en tanto sujeto.

El orden de lo simbólico es un orden de conformación. El orden de lo semiótico es un orden de decodificación o de significación; su efecto es energético, un efecto de poder. El efecto de una catedral como significante en el feligrés es un efecto energético. El sujeto se siente elevado y disminuido, enaltecido e intimidado. En el contexto de las construcciones humanas como su vivienda, la catedral significa, se diferencia, adquiere un valor. Los efectos energéticos que las formas operan en relación a los sujetos es conmutabilidad de energía. De qué energía puede hablarse en el caso del espectador en relación a una obra? Acaso la obra inyecta energía al espectador? O simplemente con-forma la energía propia de éste? Una obra que se convierte en capital pecuniario o capital mental es una acumulación simbólica de energía por la estrategia de la economía política de la energética.

Flujo de Formas y Conexión Energética

Al ser ostentada por las tácticas de la estrategia de la economía estética, la energía establece conexiones y tiene efectos de conformación y significación sobre la energía del sujeto receptor.

Toda forma implica una energía, puesto que, por definición, forma es energía con-formada. En la recepción o subjetivación de una forma, lo que el sujeto receptor pone en juego es su energía a ser conformada por el objeto que subjetiva, con-formandose a sí mismo en tanto sujeto. Habría entonces que preguntarse si el hecho de la percepción o subjetivación es una conexión, un traslado o una trans-formación de energía. En otras palabras, se trataría de volver inteligible ese proceso en cuanto a que, el objeto como energía formalizada, es un vehículo de conexiones entre la energía del autor u objetivador en primera instancia y el espectador o subjetivador. El autor es subjetivador puesto que, al objetivar, se subjetiva en tanto autor. También el espectador es objetivador puesto que es quien produce el significado a partir del significante-obra, a la vez que objetiva su energía en la recepción. En breve, se trata de saber si la energía pasa del autor al espectador por medio de la obra o si la obra conecta dos energías independientes.

La práctica de la enseñanza demuestra que el profesor no puede hacer pasar energía a su alumno; éste se conecta a las formas conceptuales producidas por el maestro para con-formar su energía. La música no fluye al oyente; es éste quien conecta su energía a las formas musicales y la con-forma por ellas. Por ello hemos dicho

más arriba que lo que circula es la forma, no la energía, excepto si consideramos que toda forma implica, contiene, energía. Pero esa energía es la que pone el autor o el receptor según el momento que se trate. El flujo de formas es posible puesto que, al ser objetivación, toda forma es social; por ello es compatible y compartible. De ahí que deba hablarse, algo paradójicamente quizás, de flujo de formas y conexión de energías. Es paradójico puesto que parecería evidente que algo "líquido" como la energía debiese fluir, mientras que lo "sólido" como la forma debiese conectarse. Sin embargo, por la naturaleza dual del fenómeno que analizamos, esa hoja de papel puede cortarse o doblarse mil veces y siempre tendrá un carácter doble, cuyo derecho y revés mantendrán flujo y rigidez, lo líquido y lo sólido, lo vivo y lo cuajado, aunque cambien de lado y de relación. Si en la forma hay flujo y en la energía conexión, si en el autor hay objetivación de la obra en el nivel simbólico y subjetivación como constitución de sí en tanto autor; si en el espectador hay subjetivación de la obra y de sí como espectador a la vez que objetivación del significado en el nivel semiótico, el corte puede llegar a ser infinitamente fino.

En el nivel de la energética es donde se actualizan las dimensiones simbólica y semiótica; por medio ellas, la energía se vuelve forma. No por ser del orden simbólico y de lo semiótico, estas dimensiones dejan de ser materiales; lo simbólico está en que la forma es una metáfora de la energía invertida en ella. Lo simbólico, insistimos, tiene una materialidad del mismo orden que

lo tiene el trabajo. Es simbólico en oposición al orden semiótico de la estrategia en el nivel de perceptibilidad, donde la forma no es tanto energía simbólica coagulada sino significante productor de efectos. Al igual que hay un proceso de producción en el nivel de la energética en tanto producción de objetivaciones a partir de una energía, o producción de formas, en la estrategia y su nivel de la perceptibilidad el proceso de producción es de significados por el significante. En ambos niveles, la producción es doble: en la energética se produce la obra por objetivación y se produce al autor por subjetivación (en el sentido en que el autor es con-formado y trans-formado por su obra); en la perceptibilidad esta duplicidad esta en la subjetivación (el espectador es con-formado como sujeto) y en la objetivación del significado.

Que la dimensión simbólica sea la de la producción de una obra, y la semiótica la de su recepción, parecería simplificar más este proceso. O que la dimensión simbólica sea lo que hemos llamado nivel de energética, y la semiótica el nivel de perceptibilidad o economía estética, volvería fútil tal complejidad terminológica. Bastaría con hablar de producción y de consumo a secas.

Sin embargo, el término de producción de una obra es demasiado burdo para hacer ver que hay también producción en el consumo: producción del significado y producción del sujeto espectador. El término consumo, a su vez, no permite explicar que hay consumo en la producción, el de la energía a través de la objetivación. Las

dimensiones nos permiten distinguir un elemento más en este proceso: el trueque de energía en forma, es decir, que la energía se solidifica en forma aunque sigue existiendo como energía a nivel simbólico, es y no es energía a la vez; y el trueque de forma en energía, por así decirlo, donde aquélla, la forma como significante, se vierte en el significado que produce. Tal significado es de carácter energético, político, para precisar mejor.

Por último, plantear este proceso en términos de estrategias permite destacar sobre la teleología y la causalidad implícitas. Por un lado, el proceso de producción de una obra parecería un acto meramente mecánico y neutral si no se lo contempla como un hecho social determinado por la división social de la economía política de la energía. La energía puesta en una obra es una energía social ubicada en un orden estratificado. Hay una cadena de apropiaciones energéticas que funciona como condición de posibilidad de esa energía. El arte se produce desde los excedentes de producción social. La apropiación de energías primarias (alimento, vivienda, vestido) que permiten la inversión de energía en el arte, va marcada como principio de posibilidad de la obra. La energía puesta a funcionar en la dimensión simbólica no se reduce a la energía del autor, puesto que lleva las marcas, o incluye a la energía de la que se ha apropiado para hacerse posible. El nivel causal de esa energía define a la estrategia en el nivel de la economía energética. Esta energía no es sólo la de quienes produjeron lo

necesario para la reproducción vital del artista a nivel inmediato, sino también la de quienes conformaron esa tradición del oficio según el cual el artista produce su obra. Se apropia no sólo de alimento para el cuerpo, sino de alimento para la mente, para su quehacer, apropiándose de la producción de quienes han ido constituyendo el lenguaje o disciplina que maneja.

Desde el orden de la perceptibilidad, podemos hablar de mecanismos que el término de consumo esquivo. El orden de la visibilidad, el hacerse-ver o ser-visto como estrategia de poder en los que el espectador se ve involucrado, no podrían explicitarse desde la noción aislada de "consumo". Hay también una contraparte al consumo, que es la consumación, y que mantiene con éste una relación que hemos visto anteriormente ¹⁰. El consumo no explica la relación que se establece entre el espectador y la obra puesto que no distingue entre el consumo de una manzana y el de un cuadro; entre el consumo que ejerce el propietario de una obra o el de un paseante casual. No explica que sucede en el nivel energético de la relación obra-espectador; más bien abre confusiones pues parecería que la obra se acaba o se vacía al ser consumida. Tampoco describe la finalidad o intencionalidad, si la hubiera, en esos actos de conexión entre el artista y el espectador.

Me parece que el concepto de estrategia en el orden de perceptibilidad sí puede profundizar un poco más en los problemas antes mencionados. Por una parte, el objeto o energía-conformada tiene un

¹⁰ Ver, EL CONSUMO DEL PODER en el Capítulo 4.

fin: significar poder. Al hacer perceptible la energía desde la que se con-formó, refiere a su origen causal por el orden de lo simbólico y, por el rodén de lo semiótico en las tácticas de la perceptibilidad, produce efectos. El espectador significa al objeto según el contexto en que esté ubicado. Como testigo o consumidor de una táctica en que se consuma quien se hace-ver, el espectador es el blanco de la estrategia ejercida por medio del objeto. Lo que ahí ocurre a nivel energético es la conexión entre el individuo que se hace-ver y el que efectúa el acto de percepción y significación de acuerdo al significante objetual que se le presenta. Esta conexión produce poder desde el que se hace-ver por las tácticas.

Pero todo poder, como efecto de un significante o como significado, requiere como condición de posibilidad no sólo al objeto o significante desde el que se produce sino al sujeto en el que se produce el efecto o quien produce tal significado. Que el sujeto que se objetive sea el mismo que subjetive al objeto (como en el caso del artista que se objetiva en la obra y es a la vez su primer espectador) poco importa para el mecanismo de la estrategia. El número de sujetos que actúen como testigos en este proceso sólo es de interés para el grado de intersubjetividad de estos eventos y la intensidad de las cargas energéticas que entren en juego; la fuerza del poder que se trate. De alta o baja intensidad, el mecanismo a este nivel es el mismo. El testigo, al producir y consumir el significado, consume al significante. Conecta la energía de su subjetividad a la del sujeto objetivado por medio del objeto. El

sujeto que se hace-ver se apropia de la energía del testigo y re-presenta una vez más su potencial de apropiación en una situación viva. Un anfitrión que hace-ver ante sus huéspedes o testigos la carga de su riqueza o suma de capitales (energía en la producción de sus muebles, de sus pinturas, en el cuidado de su jardín, en la construcción de su mansión, en el tipo de manjares que consume y que ofrece, capital material; el tipo y nivel de huéspedes que reúne, capital social; el conocimiento o gusto desplegado a través de su estilo de vida, capital mental) "sirve la mesa" para que los invitados se apropien de los significantes que él presenta y realicen el acto de significación que él espera. Al volverlos testigos de su riqueza, se los apropia simbólicamente: su energía se trueca en la objetivación de sí que él intenta producir. En la dimensión semiótica, los huéspedes significan los objetos significantes en efectos de significado que, por el código, son de carácter político. Los invitados realizan el acto de "descongelar" los objetos al significarlos en su sentido energético, no para apropiarse materialmente de este sentido, sino por referencia a quien los utiliza estratégicamente ¹¹. La carga energética

11 El nivel de perceptibilidad puesto en práctica por aquel magnate "A" a través de su fastuosa cena, producirá efectos de poder diversos. Pudiera ser el caso que en el sujeto B propietario de capitales escasos, se ubicase comparativamente con A y se supiera incapaz de pagar un despliegue de tácticas icónicas equivalente; su conexión con las formas producidas por A producirán efectos de significación de tipo "tu no puedes", "vales menos", efectos de poder menos cero, por así decirlo; A te come por X puntos (mansión, número de sirvientes, platillos servidos, cantidad y jerarquía de los invitados...). En B, con una suma de capitales pecuniarios y sociales más elevada que A, producirá un efecto inverso; B observará que sólo cuenta con 3 meseros, que su jardín es menor al suyo, que la jerarquía de los invitados es inferior a la de su

"descongelada" por la significación o la traducción de la forma en cierto tipo de energía es el mecanismo de producción de significado. así llegamos al funcionamiento energético de lo que hemos denominado hasta aquí "poder".

Abusando un poco de la credibilidad otorgada por el lector a nuestra hipótesis en cuanto a la identificación significado=poder, creemos poder justificar ya esta identidad de elementos de ordenes aparentemente inconmensurables: el de la semiótica y el de la política.

Vimos que en la producción de un objeto o proceso de objetivación se da lo que hemos denominado como dimensión simbólica en el sentido en el que tal objeto simboliza la energía puesta en él. El objeto ya no es fuerza de trabajo viva, sino congelada; pero a nivel causal no puede dejar de tener como referente aquella energía que lo hizo posible. Pero tal objeto tiene además una dimensión semiótica en cuanto a que significa en función a un código y

capital social...C puede tener una suma de capital pecuniario inferior, pero su capital intelectual es superior; se ríe del mal gusto de A. D se alegra que su amigo A haya triunfado, pues conoce las tribulaciones por las que pasó, no está en competencia con él, se siente parte de su triunfo pues lo aliento en momentos difíciles, lo quiere y lo respeta por lo que participa orgullosamente del poder producido por las tácticas de A como suyas. E, en cambio, que es un gran seductor, enfatiza sobre todo el capital sexual; E va acompañado de un flamante monumento a la femeneidad, mientras la esposa de A es una mujer sin encanto alguno. Para E el despliegue del nivel de perceptibilidad de A le significa pocos puntos por el marco referencial desde el que E produce poder. En suma, las tácticas para la producción de poder de A son significadas por diversos sujetos según el marco de referencia que apliquen. En algunos casos, A logra hacerse-ver; en otros, es-visto.

sintaxis determinados. Mientras la energía produce un efecto en la objetivación, a saber, el objeto que se produce por ella, este objeto produce a su vez un efecto en la subjetivación, a saber, su significado en tanto significante. Tal efecto se realiza al establecer relaciones distintivas con otros significantes del código y la sintaxis. Es lo que Saussure entendió como "valor". El proceso de valorización y de significación puede entenderse, en términos energéticos, como "descongelamiento" de una forma (energía cristalizada) en energía. Sin embargo, tal descongelamiento es sólo a nivel simbólico y visto desde la energética, puesto que el sujeto espectador de un obra no recibe materialmente la energía que el artista o productor puso en ella. Desde la estrategia en el nivel de la perceptibilidad o la economía estética no hay tal descongelamiento.

La energética de la significación consiste en un proceso de conexión, como lo dijimos antes, y no de flujo. El espectador se conecta al objeto por medio de la percepción, conecta su energía para ser con-formada por tal objeto. Es la energía del espectador la que entra en juego en la percepción, no la del objeto cuya energía causal se congeló. Mientras el productor con-formó su energía en un dispositivo al producir el objeto, el espectador es con-formado activamente o con-forma su energía al conectarla con el dispositivo. Es entonces cuando ocurre la significación, puesto que la forma a la que se conecta el espectador es parte de una sintaxis y un código social en relación a los cuales va a producir ciertos

efectos de significado y no otros. En tal conexión no sólo va en juego un paquete discreto de energía del sujeto sino toda su Weltanschauung. Por ello estamos hablando de una dimensión semiótica. Tal conexión producirá efectos diferentes según el grado de saturación (novedad o reiteración) que la forma en cuestión tenga respecto al contexto de percepción del espectador (hecho ya muy analizado por teorías de la comunicación).

Una forma no común pero asimilable por la situación del código y la sintaxis en el espectador puede provocar movimientos y reordenamiento de los elementos anteriores; por eso se habla de "conmover". Esto puede parecer como una carga de energía del objeto al sujeto; sin embargo, no es el objeto el que inyecta tal energía, sino que es el sujeto quien la pone a disposición al efectuar la conexión.

El efecto de poder que un significante produce (que es tal en función del sujeto perceptor al establecer una relación semiótica con el objeto) es energético por conexión, no por inyección. Es energético porque lo que se conecta al significante, además del código y la sintaxis, es energía; de otro modo, toda conexión sería imposible. Así como la condición de posibilidad de toda objetivación es la energía o fuerza de trabajo del productor, la condición de posibilidad de toda subjetivación o "recepción" de una obra u objeto es la energía del espectador. Por ello no podemos hablar de una economía energética en ambos casos. Asimismo, si la energía del productor puede canalizarse de modos diversos en el

proceso de objetivación, la del espectador puede movilizarse de diferentes maneras.

Ante la arquitectura monumental, el espectador puede ser enaltecido e intimidado o disminuido simultáneamente. La lógica de la no contradicción no opera en estos mecanismos. El efecto de poder de la catedral en el sujeto es producido por éste al entrar en relación con la forma-catedral. Así, el poder no es un ente material que existe por si mismo, sino un proceso energético en el sujeto. Tal proceso puede consistir, como lo hemos dicho, en intimidar, enaltecer, ahuyentar, ennoblecer, limitar, multiplicar al sujeto (se siente solo, se funde en la masa, no es nada, es todo, es muchos...). Es un mecanismo de interpelación al que el sujeto se somete y en función al cual se ubica y se individua. Armado del código a través del cual el sujeto define su posición en el mundo y en la sociedad como individuo, al establecer relación con una forma y significarla el sujeto se reubica, ya sea confirmando su ubicación previa o modificandola.

Un individuo produce un discurso. En quien lo escucha, tal discurso puede producir efectos como temor, cariño, enojo, admiración, compasión, respeto, odio...El sujeto oyente se conecta a la forma-discurso y entrega su energía que será conformada, de acuerdo a su condición, situación, código etc. generado movimientos particulares que entendemos como emociones. Será con-movido (no lo será, al permanecer intacto, in-diferente). Las emociones o

movimientos de energía en el sujeto oyente pueden ser de grados de intensidad y calidades variables; la cuestión es que algo sucede; cuando sucede, éste es el efecto de significación, el significado que la forma-discurso produce. Por ello no puede hablarse del significado como ente material o conceptual existente por sí mismo del mismo modo que, como dijimos antes, no puede hablarse del poder en sí. En el orden carcelario analizado por Foucault el poder se produce en todos los sujetos involucrados en él: tanto el preso como el carcelero, el abogado y el juez. Las formas jurídicas, vistas sólo como dispositivos discursivos, producen efectos de significación y de poder según el código desde el cual este ubicado el sujeto. Para el preso, por su contexto, tales formas producen efectos de significado diferentes que para el juez. En otras palabras, producen efectos de poder diferentes, movimientos de energía con intensidad y valores distintos ¹².

¹²El discurso que Lennie, el retrasado mental, le pedía reiteradamente a su amigo George sobre una granja que tendrían en el futuro, y donde él se ocuparía de criar a los conejos (en la novela "Of Mice and Men" de Steinbeck), producía, en tanto forma, efectos energéticos. Lennie se conectaba al discurso de George y bebía literalmente de él. La pobreza de capitales de ambos, su soledad, falta de hogar y de trabajo, de prótesis con los que reconocerse con dignidad y poder social, volvían a ese discurso utópico en un bastión de defensa contra la impotencia total. La forma-discurso producía para Lennie un poder imaginario, futuro, posible algún día, en relación al cual extraía algo de fuerza para continuar el presente. No teniendo nada, Lennie se imaginaba algún día al cuidado de los conejos; la imaginación entonces operaba convirtiéndolo virtualmente en cuidador de conejos. Su energía, conectada al discurso, era conformada dándole la sensación de dignidad del cuidador de conejos sin serlo, porque lo sería, podría serlo. Es el poder que Lennie producía a través del discurso de su amigo.

Ante una sinfonia maravillosa producida por el compositor y los intérpretes, el público conecta su energía a esa forma de modo tal que se produzcan movimientos en ella según sea el caso del marco de recepción (código, Weltanschauung o cultura musical, estado emotivo o como quiera llamarse). Los efectos de poder o de significación de ese energía pueden ser variadísimos. La música puede enojar (fallas de la interpretación, por ejemplo) enaltecer (el sentido de orden,) tranquilizar (la solución del conflicto en armonía), deprimir, exaltar etc. según el marco de recepción. Lo que interesa aquí destacar es que no se trata de efectos de formas sobre formas sino sobre ordenes de energía diversos.

La Obra de Arte

Lyotard ha iniciado un análisis económico, en sentido laxo, de la obra de arte en La Pintura como Dispositivo Libidinal. Aunque por una parte entiende que está planteando una economía política al diluir la región pictórica en una energética ¹³, por la otra niega la función de clase de la institución pictórica ¹⁴ con lo cual no queda claro a qué política se refiere su economía. Lyotard ve una horizontalización progresiva del capitalismo y de la pintura como energía que circula y se intercambia en metamorfosis continua. Pero olvida el código y la sintaxis que significan tales metamorfosis y que regula el intercambio tanto en el capitalismo como en el arte. Confunde el movimiento centrifugo de las formas y su multiplicación creciente con la disolución. El collage, el arte pobre, el ensamblaje, las vanguardias, no desafían las categorías de la historia del arte: las producen y las justifican. Las variantes formales y estilísticas nunca vistas como en este siglo en la región pictórica lejos de diluirla, la constituyen. Toda pintura, en tanto canalización y disciplinación de energía a través del dispositivo pictórico, es lo contrario a la licuefacción vista por Lyotard, puesto que se trata de una solidificación de energía en idéntico sentido a como Marx entiende a las mercancías: conge-

¹³Ibid. p. 228.

¹⁴Ibid. p. 229.

lamiento de energía, coagulación de fuerza de trabajo. No se ve por qué las mercancías pictóricas serían la excepción. La proliferación de estilos en la pintura equivale a la multiplicación creciente de mercancías en el capitalismo consumista. Esto no invalida que pintar sea "hacer conexiones de libido con el color, y conectar todo eso, la libido cromatizada, a un soporte " ¹⁵. Precisamente la formalización de libido en color sobre un soporte es la no licuefacción, puesto que es la solidificación de esa libido en la forma pintada.

La única licuefacción que detectamos es la que ocurre en Lyotard respecto al significado político en su análisis de la pintura. Se le dispersa el efecto de poder y de sentido en todo acto de pintar, hecho incomprensible cuando demuestra una agudeza de análisis en un producto de la táctica retórica como es el dispositivo narrativo que se produce desde la empresa Renault sobre el homicidio de Pierre Overney. Por qué la pintura, como táctica icónica, habría de ser tan diferente de la táctica retórica de la Renault? Quizás porque era evidente la intención y el significado político en términos convencionales del texto de la Renault; mientras que, como la mayoría de los estetas y críticos de arte, Lyotard es presa de la ideología del arte que expulsa la explicitación de lo político de su región y lo reduce, si acaso, a una mera cuestión de contenido o de tema en una obra. Persiste en la fobia de lo político respecto al arte, como si este se contaminara de algo

¹⁵Ibid. p. 232.

sucio que le es totalmente ajeno.

Pero el arte, como toda práctica social, es fatalmente un acto político; si estamos hablando de economía, como él lo plantea, estamos hablando necesariamente de economía política. Por eso, no es "simplemente energía que circula y que se intercambia..."¹⁶ sino que lo hace, al igual que la fuerza de trabajo, según ordenes que la jerarquizan y según procesos estratégicos en los que unas energías se apropian de otras para duplicarse, multiplicarse, en sus objetivaciones y en su producción de poder.

Lyotard se pregunta si no hubiese sido anacrónico que Marx hubiera utilizado un modelo semántico del capitalismo en vez del modelo energético. Pero Marx sí utilizó un modelo semántico. Sus análisis de la plusvalía, del valor de cambio y el valor de uso, del fetichismo de la mercancía etc. son análisis semánticos a la vez que económicos. Marx no sólo explica los procesos de producción de la plusvalía, sino los procesos de significación. Resemantiza la noción de ganancia por la de plusvalía como un tiempo de trabajo no remunerado. Explica al dinero también en términos semánticos como mercancía equivalente universal de todas las mercancías. No existe oposición entre lo económico y lo semántico excepto para quien aún crea en la oposición entre espíritu y materia, entre cuerpo y alma.

¹⁶Ibid. p. 230.

La escisión entre lo económico y lo semántico es un acto de ilusión óptica para ocultar lo político, pues éste es el sentido de la economía capitalista. Lo económico es semántico en términos políticos, es decir, la energía o fuerza se fragmenta y solidifica, según la ley del valor o código semántico, en formas o significantes a fin de producir efectos energéticos y significados de poder. El repudio de la teleología efectuado por los científicistas desde Galileo -que por repudiar a Aristóteles tiraron al bebé con el agua sucia- es mantenido hoy -a pesar del desprestigio y la derrota epistemológica del positivismo- por los negadores del sentido como Lyotard. Todo se les dispersa en energía; incluso resulta indistinguible la energía canalizada de los dispositivos canalizadores cuando afirma "El dispositivo es una organización de conexiones: hay energía que canaliza y que regula la llegada y el gasto de energía en la inscripción cromática" ¹⁷. No es la energía la que canaliza, sino la forma. La energía como tal es informe, y canalizada en dispositivos formalizados y formalizadores se transforma, se coagula en significantes. sólo puede hablarse de energía como canalizadora a la que ha sido ya transformada, solidificada, en aquello que ya no es flujo sino forma.

Podría decirse entonces que la energía puede ubicarse en dos estados: un estado líquido, potencial, que es el flujo del que habla Lyotard, y un estado sólido, por así decirlo, cuando ha sido

¹⁷Ibid. p. 234.

con-formada a través de un dispositivo y se manifiesta como objetivación. Intentaríamos afirmar entonces que la estrategia como energética se refiere a la energía en estado líquido, como flujo y subjetivación, mientras que en el orden de la perceptibilidad es el modo a través del cual esa energía se con-vierte a un estado sólido en la objetivación significativa. El conjunto de objetivaciones conforman un sistema o aparato que condiciona las posibilidades de objetivación posterior.

Toda obra de arte legitimada (perdonando la perogrullada, pues ya lo hemos dicho, para ser obra de arte debe ser legitimada por el ALA), con-forma a su vez reglas de con-formación o se comporta a su vez como dispositivo "que ordena la orientación de flujos energéticos en el campo de inscripción del lenguaje (en este caso, el pictórico), que determina por lo tanto la conexión de la libido con el lenguaje (pictórico) como superficie de inscripción" ¹⁸.

Lo que Jauss entiende como "desviación" de su "horizonte de expectativas" en la aparición de "lo nuevo" ¹⁹, no es más que una nueva conexión de objetivaciones al ALA. Si no existe conexión con alguna punta del sistema de reglas, la obra no entra al aparato y por lo tanto no llega a ser obra de arte. Más que una desviación, se trata de una zona de baja redundancia. Ni el aparato ni la obra

¹⁸Ibid. p. 237.

¹⁹Hans Robert Jauss. Pour une Esthétique de la Réception. (Gallimard. Paris, 1978).

se desvian, sino que ésta se conecta a aquél en una zona virgen, poco explorada. Insistimos en hablar de conexión y no de desviación porque debe haber un punto ya dado en el aparato desde el cual se den las condiciones de posibilidad de la obra nueva. Los pincelazos de Van Gogh se conectan al punto que dejó abierto el impresionismo y el puntillismo en cuanto a no ocultar la pincelada, así como a antecedentes romanticistas y expresionistas en la pintura (por ejemplo, las distorsiones de El Greco). El expresionismo alemán se conecta al énfasis emotivo y la arbitrariedad relativa del color en Van Gogh y Gauguin. Por otra parte, la obra de Cezanne se conecta a las búsquedas de fundamentos del impresionismo en cuanto a la luz, pero investigando el fundamento de la forma.

Sin embargo, tales conexiones no se realizan después de haber realizado la obra. El artista no produce primero una obra y busca después donde la conecta para legitimarla. Es la red de dispositivos pictóricos producidos la que genera como matriz de posibilidades las condiciones que permitirán nuevas soluciones y plantearán nuevos problemas según desde qué punto del sistema se inicie una obra. En otras palabras, cada objetivación está conectada desde el principio de su proceso de concepción y realización. La conexión es su condición de posibilidad.

Por otra parte, las conexiones de la obra de arte no se reducen al ALA y al haz de objetivaciones artísticas ya existentes, lo cual implicaría una autonomía absoluta. Existen conexiones entre

diferentes aparatos y subaparatos, cuya mezcla hace aparecer lo nuevo. El Pop Art está conectado a la inscripción de Duchamp en ALA, pero también al aparato publicitario de los medios masivos, al aparato de estrellas hollywoodenses, al aparato del supermercado, y a diversas inscripciones dentro del ALA como el ensamblaje, el fauvismo, el proceso de "degradación" del tema en la pintura iniciado desde el naturalismo etc. De hecho, la historia del arte intenta conocer las diversas conexiones de una obra con inscripciones establecidas ya en el ALA, y la historia social del arte busca conexiones con aparatos no artísticos, como serían los religiosos, los estatales, familiares, escolares etc.

MECANICA DEL ESPECTACULO

Un Concierto y sus Tácticas

El concierto es un acontecimiento social casi transparente para analizar la mecánica de las tácticas como estrategia para la producción de resultantes afectivas. El nivel energético está en el entrenamiento técnico y auditivo de los intérpretes, el director y el público, además del compositor. Hay un capital intelectual (el aprendizaje de la música en grados diversos). Hay capital material que posibilitó la inversión de ese tiempo en actividades no inmediatas a la reproducción vital, y el capital social que posibilita el privilegio de disfrutar de la música llamada culta. La táctica retórica es la que despliega el compositor en la

persuasión sonora hacia la producción de ciertos sentimientos por el público: melodías melosas o furiosas, ritmos lánguidos o alertas. El compositor realiza la inventio y la dispositio retórica; la orquesta está a cargo de la actio y el director de la elocuentia. La memoria está implícita en el capital intelectual de los participantes. El director se comunica por medio de una táctica dramática bien codificada, tanto, que dudamos si no fuese otra retórica en sí misma. La táctica dramática del público y de los músicos es cierta solemnidad: unos sudan, otros aplauden cuando deben hacerlo. La energías están rigidamente controladas, ninguna presión de más sobre la tecla o sobre el arco se perdona. La táctica dramática de aplaudir y de agradecer los aplausos. La táctica icónica del traje de etiqueta, del negro y blanco en los músicos y el director, además de la variedad icónica del vestuario entre las damas del público.

La proxémica se establece en la diferenciación del escenario y las butacas, y de las butacas más caras y las más baratas. El templete del director y el lugar del primer violín, del solista, son proxémica pues, además de razones funcionales y técnicas, significan jerarquías. Pero tales jerarquías son más claras en la proxémica dramática: los músicos entran primero al escenario y afinan sus instrumentos, después el primer violín, y por último el director junto con el solista, significando la igualdad de rango. La proxémica icónica está en ese traje de etiqueta que establece una distancia con actividades manuales o cotidianas de todo tipo,

y entre el uniforme de los músicos y la ropa variada del público.

La prosódica dramática está el tono solemne de los participantes. La prosódica retórica es el discurso musical que se presenta: puede hallarse aliteración como repetición de sonidos semejantes, anacoluto en la fractura súbita de un enunciado musical, elipsis en la supresión de elementos de la melodía que sin embargo la evocan al tema, la hipérbole de timbales o del piccolo, de lo meloso o rimbombante, la aposiopesis como en la sinfonía 94 en Sol Mayor "La Sorpresa" de Haydn donde, en el segundo movimiento, hay un timbalazo inesperado. Está también la perífrasis para evitar tabús musicales como el tritón o acordes de "mal gusto" según la sintaxis legitimada, y desde luego, la suspensión del conflicto hasta que se resuelve finalmente. La prosódica icónica indica la festividad del evento, el estilo y tono de ropa; ese traje de etiqueta en riguroso negro y camisa con corbata blanca de moño es prosódica icónica.

La quinésica dramática es, me parece, la que realiza el director ante la orquesta, el aplauso regulado del público y su estaticidad durante la interpretación que no permite moverse en absoluto. Quinésica icónica es la disposición de los instrumentos en la orquesta, la fijeza e individualidad de las butacas. La quinésica retórica más obvia es el movimiento interno de la música.

El Dispositivo Teatral

La economía energética de una puesta en escena contemporánea empieza desde la decisión del actor en convertirse en tal. Concebirse en exhibición, en un escenario, ante un público cautivo, es la autoimagen necesaria que todo actor tiene de sí mismo. Este exhibicionismo es común a todos los artistas, con la diferencia que las objetivaciones que el actor presenta son las de su voz, de su cuerpo, de su emotividad (independientemente de que sea verdadera o simulada pues ésta diferenciación es , como veremos, bastante poco pertinente). El cantante (de ópera o popular), la vedette, la bailarina y todo aquél que se monte en un escenario del aparato artístico, producen un proceso energético desde la estrategia en el orden de visibilidad. Al hacerse-ver, producen poder. El público está ahí para adorarlos cuando triunfan o ridiculizarlos cuando fracasan, pero ahí para generar un corriente energética que se focaliza en el artista de escena. Este deseo de focalizar en sí mismo energía es lo que lleva al individuo a decidirse por esta práctica. El público suprime su actividad energética expulsiva para canalizarla por las vías impuestas por la obra, con las modestas descargas simiescas del aplauso.

El individuo empieza a producir al sujeto-actor sometiéndose a un conjunto de disciplinas corporales, fonéticas, tonales, emocionales, etc., impuestas por el maestro y/o director. El actor es-visto por el maestro o director, se presta a imposiciones sobre su manera de hablar, de caminar, de gestualizar. El director es la mirada que después será la del público. La violencia que el

director o maestro ejerce sobre su subordinado es aguantada por el actor cuya revancha energética se realizará durante la función: trocará el ser-visto por el director en el hacerse-ver por el público. La absorción de su energía al ser-visto se convertirá en la absorción de la energía del público que le entregará su mirada, su atención, su tiempo, un pedazo de su vida. El placer de esta absorción de energía por parte del actor es lo que compensa el sacrificio, ya no sólo del ser-visto, vigilado, cuestionado, moldeado por el director, sino el fastidio de tener que repetir, noche tras noche, las mismas palabras, gestos, movimientos, fastidio que para muchos resultaría insoportable.

Los vasos comunicantes que fluyen unidireccionalmente del público a la escena son los que mantienen vivo al espectáculo. El placer generado por esta apropiación de energía ajena y viva, esta producción de poder, es lo que explica la proliferación de mesas redondas y conferencias por quienes carecen de una prueba presente de su poder, como es el caso de escritores e investigadores cuya energía se deposita en la letra impresa y donde la apropiación de energía nunca es empíricamente constatable por el autor. Imponer una objetivación de sí como talentoso, versátil, culto, inteligente, sensible y demás valores circulantes en el código del aparato legitimador del arte, de la literatura o del saber especializado es la producción de poder codiciada por los artistas e intelectuales. Se nutren de estas objetivaciones para producir su subjetividad y, por consiguiente, su poder.

En cuanto al orden de visibilidad en el proceso de individuación, el actor va acumulando significantes como curriculum, papeles estelares, tal o cual tipo de teatro en que se ha presentado con tal o cual director, tal o cual obra, tipos rigurosamente codificados por un código de valor que los jerarquiza y los ubica distintivamente. En el México contemporáneo, ser la actriz principal en la obra conmemorativa de algún evento de envergadura nacional realizado en el Palacio de Bellas Artes, y dirigida por el director más cargado simbólicamente de prestigio del momento, es un acto de individuación envidiable para quien compite en el llamado teatro culto. En la televisión mexicana, ser la estrella de telenovela entre las 9 y las 10 P.M., horario de mayor rating, en la que se ha hecho un gasto mayor en escenografías, vestuario, utilería y actores, es lo más codiciado por los emuladores de ese aparato.

En la práctica actoral existen diversos dispositivos jerarquizados al interior de los cuales puede ejercerse. Desde el capital de la cultura, el dispositivo teatral se jerarquiza más que el vodevil, la telenovela o el teatro comercial, aunque ocurra lo opuesto en sus efectos pecuniarios. Este proceso de cotización se establece por medio de mecanismos de distinción social analizados por Bourdieu ²⁰. El teatro "culto" es un ritual aburrido para la

²⁰Pierre Bourdieu. Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. (Routledge & Kegan Paul. London, 1984).

mayoría de la población de un ciudad como México, puesto que abunda en citas y autorreferencias cuyo sistema de significación es ajeno a este público. Este mecanismo de autorreferencialidad tiene una intencionalidad discriminativa (proxémica retórica) de tal modo que ofrece a su público la constatación de su diferencia respecto a las masas. Puede decirse que en esta distinción radica uno de los principales placeres que obtiene su público selecto, el de reconocerse como parte de una élite por el sólo hecho de asistir a un espectáculo de élite. Claro que no basta con la escasez de concurrentes para producir este efecto de selección y de poder. Se requiere de una acumulación de significantes particulares como la tradición, los grandes dramaturgos atesorados y reproducidos por el aparato legitimador del teatro culto y sus extensiones en el aparato escolar, sus antecedentes como práctica de la aristocracia y su prestigio en tanto detentadora del "buen gusto", ciertos rituales productores de solemnidad etc., para lograr la individuación jerarquizada del dispositivo y sus efectos de poder (capital intelectual y social).

El director de una obra teatral, por su parte, se objetiva ante los actores como quien posee el secreto de la obra, de cada personaje y de la integración de las partes en la totalidad de la obra. El director es, supuestamente, esa totalidad respecto a la cual todas las partes (vestuario, iluminación, coreografía, tramoya, escenografía, música, actuación etc.) se subordinan. El goce del director está en la producción de poder cuya objetivación queda

constatada por la sumisión de su equipo actoral y técnico (economía energética). Los ensayos son esa continuada atención puesta a sus opiniones y direcciones. Desde el punto de vista de la economía del poder, el ensayo o proceso para la puesta en escena es una canalización de energía de los actores en los formatos impuestos por el director. Este elige la pieza dramaturgica a realizarse, distribuye papeles, conforma las actuaciones, altera los gestos, tonos, movimientos, intencionalidad y emotividad de los actores.

El poder del director sobre los actores no es un patrimonio que él posee; es un acto que produce en cada momento del montaje de una obra. La materia prima con la que el director de teatro construye su poder es la energía física, intelectual, emotiva del actor; su tiempo y, sobre todo, la subjetivación de sí en tanto personaje y en tanto actor. Un maestro o director de teatro puede provocar en un actor una autoimagen u objetivación de sí como carente de talento o de sensibilidad, como mediocre o brillante. El actor está intensamente a merced del director en cuanto a su autoestima. La actuación es una de las prácticas profesionales más vulnerabilizantes en esa concesión descomunal por parte del actor al director en el orden de la visibilidad. El actor se exhibe para ser examinado, vigilado, disciplinado con una docilidad envidiada por el guardia de prisión, el psicoanalista o el cura.

La revancha, como hemos dicho, de esta sumisión es la función teatral. El nerviosismo del equipo teatral ante el estreno es el temor de que la mirada del director no coincida con la del público

mezclado con la excitación de ser por fin, en el caso del actor, quien imponga la objetivación, produzca poder, se haga-ver en sus propios términos (valga la redundancia). Si bien el actor captó la atención del director durante los ensayos, haciéndose-ver, ello era sólo relativo a su buena asimilación e interpretación de instrucciones respecto al personaje. Mientras que en la función el director está ausente como productor de poder en la escena (hay excepciones, claro, como en "La Clase Muerta" de Tadeusz Cantor u otras obras donde él presencia toda la obra desde el escenario), sigue presente cuajado en los marcajes que estableció. El actor va a producir a un personaje en escena y tal objetivación será juzgada por el público con la enorme ventaja, por parte del actor, de que el público ha invertido muchísimo menos energía que el actor en el conocimiento de la obra. Esta energía invertida es el capital intelectual y social desde el cual el actor produce poder respecto al público.

Como en la ostentación de ocio vicario (Veblen), el actor manifiesta un tiempo invertido en la construcción de un personaje, inversión quizás envidiada por un burócrata que se la pasa encerrado en su oficina, sin el potencial lúdico de jugar al teatro. Asimismo, el actor ostenta la "libertad" de desnudarse en escena, envidiable para exhibicionistas frustrados, la "capacidad de expresar emociones" que un buen número de los integrantes del público jamás se atrevería a hacer y, sobre todo, el placer de exhibirse. El público permanece en la obscuridad y la inmovilidad

mientras el actor se mueve bajo reflectores. El público está en silencio mientras el actor grita, llora, se ríe, habla, gime. Imponer la objetivación de sí al público durante más de una hora, dos, o tres, es el placer del actor, su producción de poder.

De ahí que quepa preguntarse por qué el público se presta a ese juego. Habíamos mencionado que hay un placer en el hacerse-ver como culto por parte del público, por medio del autorreconocimiento o de la ostentación ante los otros (hacerse-ver a sí o a los otros, producir un objetivación de sí), en el cual el dispositivo teatral como significante estético produce poder. Hay espacios teatrales codificados en este sentido, a través de los cuales el público se autocodifica, se incluye en la ideología de la cultura. Este dispositivo permite la acumulación de prótesis significantes para producir una individuación desde el Aparato Legitimador de el Arte. Al ser intelectual y social, este capital no deja de ser pecuniario, pues está en juego una fuerza de trabajo por el público. El espectador invierte tiempo, atención, energía, que canaliza en el dispositivo teatral según las reglas establecidas a su rol de espectador. De todos modos, hablamos de un proceso económico en cuanto conformación de energía viva, como la fuerza de trabajo en salario o en mercancías.

El público que asiste al teatro "culto" produce una imagen de sí como público "culto" por contagio simbólico. Además de ese efecto de poder y distinción respecto a los "no cultos" o las masas, este

público espera divertirse con la obra. Espera, como dice Barthes, ver el valor de su dinero en el sudor y las lágrimas producidas por el actor en el escenario. Aquí queda bien clara la economía del teatro: se da dinero, es decir, una energía invertida en ganarlo, a cambio de su transformación de esa energía en la equivalente de lágrimas, sudor y saliva. "doy mi dinero al teatro y, como devolución, exijo una pasión bien bien visible, casi computable; y si el actor llena bien la medida, si sabe hacer trabajar su cuerpo ante mí, sin trampas, si no puedo dudar del esfuerzo que realiza, entonces consideraré excelente al actor, le testimoniaré mi alegría por haber colocado el dinero en un talento que no lo dilapida, sino que me lo devuelve centuplicado bajo la forma de llantos y sudores verdaderos. La gran ventaja de la combustión es de orden económico: mi dinero de espectador tiene al fin un rendimiento controlable." ²¹

El público del teatro culto no es del todo masoquista. Soporta el hacerse-ver del actor-director y demás miembros del equipo teatral con un morbo de convertirlos en ser-vistos (el morbo del crítico de teatro no lambiscón). Si lo logra, disfruta el placer del chisme de mala leche (es decir, del convertir al otro en ser-visto) y si no, disfruta del placer de ver un gran despliegue de energía que él fue capaz de pagar. De este modo se actualizan en el dispositivo teatral, desde las butacas, los dos órdenes de la estrategia estética: la producción de poder por el orden de la visibilidad que

²¹Roland Barthes. Mitologías. (Siglo XXI. México, 1980). p. 110.

es hacerse-ver como "culto" y volver ser-visto al personaje o al actor (quien aunque imponga su objetivación en el hacerse-ver no deja de ser examinado por el público), y por el orden de la energética o la temporalidad en que el espectador se apropia de un pedazo de vida del actor, como el coleccionista del pintor, que se cotiza por su rareza. El actor suda para el espectador, memoriza para el espectador, entrena, se mueve, llora para el espectador. Esta energía es apropiada por el público a través del intercambio simbólico del boleto; el espectador pagó, dió dinero a cambio de esa energía. Ambos ordenes son económicos puesto que ambos manifiestan un proceso de apropiación de energía.

El teatro de vodevil merecería un análisis de la estrategia de producción de poder que podría ser de gran interés. Para hacerlo, sería necesario contar con instrumentos más finos que permitan enfocar los procesos de orden sexual que subyacen en el hacerse-ver de la mujer como hembra de un modo tal que el espectador masculino sienta que en realidad la convierte en ser-vista. De este modo, se produciría el íntimo placer de su poder. Pero este objeto de análisis está al margen de este capítulo, que se refiere exclusivamente a lo artístico legitimado.

Como contrapunto a la mecánica del espectáculo desde la que hemos examinado al teatro, valdría considerar una forma dramática no espectacular sino participativa, como es la fiesta, el ritual colectivo, prácticas que antecedieron al nacimiento del teatro como

espectáculo en Grecia. Me refiero a la fiesta agraria. "Se trata de rituales que tratan de promover, en cierto modo todavía mágicamente, la renovación de la vida toda tras la muerte invernal: lo hacen mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios, de aspecto vegetal, animal o humano, que triunfan y mueren y resucitan, desaparecen y vuelven a aparecerse o que son expulsados o capturados o se enfrentan en un "agon" o combate..."²².

Estos eventos permanecen aún en occidente a través del carnaval, e innumerables festividades entre culturas africanas e indígenas en América. La producción de poder en la acción ritual se invierte de lo estético en estésico. No se trata del poder estético de la individuación sino del poder otro donde el sujeto desaparece en un movimiento colectivo. Rodríguez Adrados investigó este proceso a través del cual el rito se convierte en teatro: "El comienzo de la acción ritual está hecha en el pueblo, aunque éste esté encabezado por sus jefes o sus sacerdotes o hechiceros. Es para él para quien se pide abundancia y felicidad, es él quien la pide y quien ejecuta actos de tipo mágico para asegurársela; es a él a quien se aparecen los dioses, quien se siente transformado en los compañeros míticos de éstos. Pero al final, desde la acción ritual se llega al Teatro, y en este el pueblo no es actor sino espectador. Espectador interesado, ciertamente, arrastrado por la fuerza de la mimesis que

²²Francisco Rodríguez Adrados. Fiesta, Comedia y Tragedia. (Alianza. Madrid, 1986). p. 15.

le lleva a identificarse con los que lloran o ríen en la orquesta; y espectador beneficiado por la representación en la medida en que ésta conserva aún un valor sacral. Pero espectador en definitiva: el Teatro lo ejecutan profesionales." ²³.

Entre el rito y el teatro, media el abismo que existe entre la estesia y la estética.

²³Ibid. pp. 550-551.

CAPITULO 9

EL AFUERA DE LA ESTETICA

La estética es el lugar donde el sujeto se traiciona en su objeto. Logra el poder cuando pierde soberanía.

Si poder es comer, como diría Canetti, y subjetivar una manera de comer, la objetivación corresponde a la defecación. En nuestra cultura, se defeca en público. Exposiciones, espectáculos, publicaciones, ostentación de bienes pecuniarios, sociales e intelectuales son festejados. La estética busca testigos para el espectáculo de sus excrementos. Todo se vuelve productivo como medio de producción de poderes, de individuos, de prótesis. El potlatch es productivo, como lo son el banquete de los 90 años de Fidel Velázquez, la destrucción de toneladas de cocaína y las monedas con la imagen del Papa. El despilfarro sirve, las pérdidas son ganancias, y la destrucción es útil.

Pero toda objetivación ostenta la subjetivación como su condición de posibilidad. Subjetivar-objetivar, comer-defecar, acumular-gastar son los polos dialécticos en toda producción de poder.

Esta traición del sujeto por su objeto en la búsqueda del poder es el proceso de individuación. Mientras busca el poder -que tiende a

ser absoluto en su movimiento centripeto- se planta como individuo, finito por definición, y lo pierde. Lo absoluto sólo está en la pérdida de sí y de su objeto: en la estesia.

Más allá o más acá de lo humano, la estesia es sensibilidad sin sujeto. En su sentido etimológico, oponemos estesia como aisthanestai pura, sensibilidad, a la estética como aisthe(sentir)-tes(sufijo que denota agente) o esteta. Hay esteta porque hay agente de la estética, pero no hay agente de la estesia. La relación estética es una facultad exclusivamente humana; la estesia es un estado quizás vegetal, animal, y raramente humano. Como sensibilidad sin sujeto, la producción del concepto de estesia por el discurso cancela su significado y su realidad, como se anula el Tao al pronunciar Tao y la prohibición de pronunciar el nombre sagrado del Dios hebreo.

Más allá del significante, de la cosa, del nombre, del poder terreno de la estética, está la estesia como su absoluta exterioridad, su límite. En la cancelación de significantes, donde ya no hay forma ni orden, se está donde Mefistófeles no pudo o no quiso acompañar al Fausto de Goethe. Si es el Eterno Femenino o la Shejinah cabalística, el infinito filosófico o el hoyo negro astronómico, está esa posibilidad de abrir el pliegue de la finitud al absoluto, a la nada.

Lo que se percibe en la relación estética es sólo una arruga, un

La estética es productiva y desarrolla la realidad; la estesia no. La estética es ostentación; la estesia, impotencia y entrega. Lo bello pertenece a lo estético pues obtiene su valor en relación a un código que es ideológico, a una estructura y relación de valores; lo sublime místico (que no el kantiano) es relativo a la estesia y carece de valor ya que no tiene equivalentes respecto a los cuales distinguirse. Lo bello es una domesticación de lo sublime por el hombre, de un fragmento de éste, es el dedo que quisiera tapar al sol. Eso mismo es la estética respecto a la estesia, el momento en el que el sujeto se niega a la entrega y procura el poder relativo que se establece en la individuación. Es en los rituales y festividades de masas en los que el hombre trata de aproximarse a la estesia, pues aunque éstos son realizados por los hombres mismos, los rituales rebasan a los hombres en su calidad de sujetos y de individuos, borrando la dualidad sujeto--objeto. El hombre aquí se entrega y se pierde en el movimiento del ritual y la fiesta.

La estesia es un movimiento de integración. El sujeto se integra al objeto y desaparece; como en el orgasmo, como en la muerte, en el éxtasis y la histeria de masas, hay una entrega a algo que lo rebasa. Es también indiferenciación de sentidos, facultades, emociones; un estado total.

En la estética, en cambio, se puede hablar de una diferenciación de sentidos, de los sentimientos, de las formas, estilos, individuos

doblez de la soberanía en que, como en la cueva de Platón, confundimos sombras por realidades. Confundimos el poder canibalístico de comernos la vida de los otros, que es la lógica de la estética, con el poder cabalístico de tensar al sujeto hasta perderlo, de ir más allá del límite, a la soberanía. Destrucción del significado por los peldaños significantes, destrucción del sujeto por la omnipresencia del Sujeto que no puede ser nunca objeto.

Por ello, el auténtico reverso de la estética no es el logos, como lo han propuesto los estetas desde Baumgarten, sino la estesia. El logos se imbrica en la estética, mientras la estesia la cancela. Entre la ciencia y la estética no hay más que una variación del código y sintaxis del logos, pero logos al fin. Ciencia y arte requieren una relación sujeto-objeto, un marco de valoración y criterios de producción de sus efectos de verdad, de poder, de reflexión o de afección.

En la estesia, el sujeto no construye; se pierde en aquéllo que no puede convertir en su objeto. Es el no discurso, la indescribibilidad, la entrega al todo que lo engloba y sobrepasa. En el estado de estesia, el hombre se vuelve como cualquier otra criatura. La estética es discurso, logos hecho perceptible, sensible. Al implicar al agente, implicamos subjetivación del objeto estético y su objetivación consecuente.

etc. Concebir una diferencia implica ya un trabajo y una objetivación producto de los cuales se establece tal noción de diferencia.

Toda objetivación es relativamente mezquina y ridícula. Este texto pretende arrancarle al todo-nada un algo diferenciado, un objeto teórico que se está produciendo en este momento.

ESTETICA Y LOGOS

La estesia no es una puesta en posibilidad epistemológica. Una y otra son inconmensurables. Para la posibilidad del conocimiento es necesaria la diferenciación sujeto-objeto, la diferenciación de objetos, la diferenciación de sujetos, la acumulación, la estructuración del código, la jerarquización, los valores e ideología que los sustenta, y el poder. La estesia, en cambio, es totalmente ajena a la acumulación y opuesta a la individuación. así se ve por qué el logos, que la Estética ha opuesto por definición a lo estético como lo racional a lo sensible, se trenza con ella. Se ha confundido una variante de código con una diferencia sustancial.

El aspecto perceptible del movimiento del logos es el discurso hecho sentimientos, sentidos, objeto para la percepción y la emoción. Estrictamente antropomórfico, el logos es un proceso o trabajo de individuación y de objetivación-subjetivación; proceso productivo o constructivo de la realidad humana, produce objetos

estéticos y objetos racionales. La estética es la condición de posibilidad del poder. El logos, el que le da sentido.

La razón es la forma-justificación de una intuición. En el trabajo científico, el agente subjetiva objetivaciones previas y propias de su campo. Se llena de información. Pero en ésta hay discontinuidades e inconmensurabilidades ya que el saber no es monolítico y homogéneo. Entre estas grietas de un saber a otro, de un objeto a otro, el sujeto se mueve tratando de construir puentes cuando su aprendizaje no es en gran medida pasivo, repetitivo. El sujeto pasivo simplemente yuxtapone bloques de objetivación al lado de otros, los acomoda como a los libros un bibliotecario. No hace el esfuerzo de percibir los roces y secretes entre unos bloques y otros. Los ve desde afuera, por decir, y los clasifica. El sujeto más creativo se apropia de sus objetos, se vuelve un poco ellos y desde su interior, por así decir, participa en la lucha, la contradicción, la atracción que ejercen los objetos entre sí. Desde esta interacción de los objetos, el sujeto de la ciencia percibe esas grietas y proyecta puentes, dinamita montañas, abre caminos con la intuición que la razón se ocupará más tarde y al mismo tiempo de cimentar, justificar, objetivar. La razón es, pues, una forma a través de la cual el sujeto construye para otros sujetos ese cuerpo de intuiciones de tal modo que sean comunicables.

La razón es el material, la técnica, la estructura, la fuerza de trabajo que revierte a la intersubjetividad la vaga idea del plan

en la intuición. Es la reversión de la subjetivación de los puentes y montañas colapsadas. El plan ambiguo, oscuro aún, se vuelve estructura a medida que transcurre el logos, la razón. Lo amorfo de la intuición, pero con una fe de dirección, adquiere forma, se hace perceptible para otros a través de su inserción y producción en un discurso reglamentado y social. Lo aún no convención o la ruptura de convenciones en una lógica social determinada, en un código o jerga especializada, se hace posible sólo utilizando una buena parte de las reglas del juego establecidas, quizás combinadas de otra manera. Estas reglas constituyen el logos, que en sentido general, engloba casi todas las prácticas de objetivación o producción social del conocimiento. Incluso el arte y prácticas cotidianas no especializadas están incluidas en el logos. De aquí se desprende que la oposición entre arte y conocimiento, entre estética y logos es, insistimos, ficticia. El arte es una forma de producción de conocimiento según una lógica particular (muchas, para mejor decir), y el logos una parte de la estética.

El sujeto "construye puentes o dinamita pirámides" según la dirección marcada por su intuición, sin un plan claro, y lleno de fe, rabia, pasión; eros. Aprehende algo que no conoce ni percibe bien, pero lo ama y lo defiende a toda costa con las armas que tiene. Lo defiende para sí y para los otros. Esas armas son la estética. Tiene que vestir a su intuición, darle forma, hacerla discurso, convertirla en realidad y transformar así un segmento del mundo, en la medida que sea, ya que el sujeto jamás podrá conocer

esa medida (Bach jamás imaginó el alcance social de su obra; y nadie puede saber qué hubiese sido del "mundo" no sólo musical sino humano en general si Bach no hubiera existido). Esas formas con las que el sujeto "viste" o constituye al ser para los otros es lo que llamamos estética.

Hay que diferenciar entre el sentido de la estética y su efecto. Se dijo que el logos le da su sentido a la estética. Pero ésta, además del sentido, tiene un significado. El sentido es estructural. El significado es político. Que lo político sea estructural no nos paraliza en la tautología. Cuando Levi Strauss distingue al formalismo del estructuralismo, distingue la estructura del contenido en los cuentos populares ¹. Mientras el contenido es permutable (que es lo que distingue a unos cuentos de otros), la estructura unifica a unos cuentos con otros. Pero esa permutabilidad no es arbitraria como pensaba Propp, sino que obedece a la lógica de la estructura, "a una constancia detrás de la diversidad", como lo expresa Levi-Strauss. En este caso, el significado es un efecto de la estructura, del sentido.

LO SUBLIME EN KANT

La distinción entre estética y estesia podría estar sugerida implícitamente por Kant en su distinción entre lo bello y lo

¹Claude Levi-Strauss. ANTROPOLOGIA ESTRUCTURAL. (Siglo XXI, México, 1983). Capítulo VIII.

sublime. La estética se refiere a lo bello, y por consiguiente a "la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento y lo sublime como la de un concepto semejante a la razón" ². El sentimiento de lo sublime, continúa Kant, nace del de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas.

Si definimos al sujeto como la puesta en posibilidad del tiempo respecto al cual se produce una historia personal, una memoria que apuntaría a la individualidad, un tiempo que agrupa objetos producto de estímulos y subjetivaciones los cuales configuran a un marco de referencia particular de lo real, y por tanto, a un proceso de individuación desde la perspectiva temporal (a diferencia de entender al hombre como objeto en el espacio, objeto en lo real), entonces la confrontación de este sujeto así definido con la ilimitación, (lo no-objeto puesto que no es limitado, finito, definible y por ello imposible de subjetivar para realizar una objetivación de éste) deviene en una relación del no objeto con un no sujeto, es decir, la desaparición del sujeto en una relación que

²Emmanuel Kant. CRITICA DEL JUICIO. (Porrúa, México, 3 ed. 1981). p. 237.

lo rebasa. Ante lo sublime el sujeto desaparece. Lo sublime es infinito, y el sujeto, como temporalidad, se suspende en un instante de eternidad. Desaparece ante la omnipotencia del ser, como en su confrontación con la muerte, un terremoto, la guerra, el momento del parto, el desierto o el clamor místico "desde lo estrecho..." de los Salmos.

Kant entiende al sentimiento de lo sublime como la exposición de un concepto semejante a la razón. Esto se explica por su posición racionalista. Pero la razón, como proceso de objetivaciones o producción de conceptos, es casi por definición un invernadero de lo finito, de la diferenciación, la individuación o distinción de un concepto respecto a otro. Es, en otras palabras, una fábrica de límites, incompatible con lo sublime. En sus Observaciones sobre el Sentimiento de Lo Bello y Lo Sublime, Kant llega a la trivialidad: la mujer es bella, el hombre sublime, los italianos y franceses tienden a lo bello, los alemanes, españoles e ingleses a lo sublime. Los negros no llegan ni a lo feo ni a lo ridículo. Texto verdaderamente desgastado por el tiempo. Su crítica del Juicio es, por otra parte, un testimonio fino de la ideología de su momento. Por ello Kant insiste en que lo sublime se refiere a ideas de la razón. Pero estas ideas son formas, quizás no presentadas a los sentidos corporales, pero en tanto conceptos presuponen una estructura respecto a la cual significan algo y no otra cosa. La idea de lo sublime la despierta el caos o el más salvaje e irregular desorden y destrucción -dice Kant- con tal de que se vea

grandeza y fuerza. "Por esto vemos que el concepto de lo sublime en la naturaleza no es, ni con mucho, tan importante y tan rico en deducciones como el de la belleza en la misma..."³. Aquí vemos como el concepto de lo sublime, el simple concepto, intimida al mismo Kant de alguna manera, pues amenaza su idea misma de la razón. Por ello jerarquiza y lo sitúa por debajo de lo bello. Así rebajado, lo sublime tendrá que someterse. Con todo, Kant llegó mucho más lejos que la mayoría de los teóricos de la estética, que se quedaron en la seguridad doméstica de los muros conformados por el arte y lo bello.

Kant define a lo sublime como lo "absolutamente grande". "Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña... ..Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime...Por tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu..."⁴. Si lo sublime no es un objeto, y en eso estamos de acuerdo, sino una disposición del sujeto al no ser ya sujeto, hablamos por ello de aisthesis, de percepción sin agente, de aisthanesthai sin el sufijo -tes, no hay aisthetes, sujeto de percepción, sólo aisthesis, o estesia. Lo sublime parece un calificativo de un objeto, como puede ser feo o bello o ridículo. La palabra describe a un objeto y se substancializa. En aisthesis o estesia no hay objeto ni sujeto. Aisthesis es la anulación de ambos, la negación de esa distancia

³Ibid. p. 238.

⁴Ibid. p. 241.

necesaria en una relación cognoscitiva en la que el sujeto, al separarse del objeto o al separar al objeto de sí mismo como sujeto, lo objetiva y produce conocimiento. Establece sus límites y así lo produce como objeto. Límites que lo diferencian del sujeto que lo produjo y de otros objetos ya realizados.

Pero Kant no puede desprenderse del racionalismo ni por el embrujo de su intuición del estado de aisthesis. Por eso explica a esa disposición del espíritu como "una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante".

"Toda apreciación de magnitudes de los objetos de la naturaleza es, en último término, estética (es decir, subjetiva y no objetivamente determinada)." Kant distingue el juicio estético del de entendimiento o razón en un juicio puro sobre lo sublime. Pero no se puede hablar de juicio en la aisthesis, puesto que al desaparecer sujeto y objeto, no puede darse la posibilidad de emitir juicio alguno. ¿Juicio de quién, sobre qué?. Aisthesis y la facultad de juzgar o razonar son incompatibles, inconmensurables. Sin embargo, sí se puede hablar de juicio en la estética, pues se entiende a ésta como la relación entre sujeto y objeto desde una situación o momento estético. La estética, implicando necesariamente a un agente o sujeto, requiere de una distancia que la aisthesis cancela. Es la distancia de la objetivación y producción de la realidad, distancia o separación objeto-sujeto. Si el sujeto se establece como sujeto lógico, produce objetos lógicos.

Si lo hace como sujeto estético, su objeto será estético no en sí, sino para el sujeto o sujetos en relaciones transubjetivas. Lo que hace que un objeto sea estético o no, no son sus cualidades, sino la situación en la cual se establece la relación entre éste y el sujeto. Y esa situación es iniciativa del sujeto, determinada por éste y condicionada por aquél.

Kant distingue la "comprehensio aesthetica" de la "comprehensio lógica": la primera como intuición de la imaginación de, por ejemplo, el diámetro terrestre que no logra aprehender, mientras que la lógica capta en un concepto de número. Ambas son formas de conocimiento de distinta índole, y como conocimiento exigen distancia entre objeto-sujeto.

Nosotros distinguimos la estética de la estesia implicando por la primera a la relación sujeto-objeto y por la segunda a la cancelación de tal relación y de sus partes. Asimismo, distinguimos a lo sublime en Kant que se refiere a la facultad de la razón para concordar con las ideas de ésta, de la aisthesis donde no hay ideas, ni razón, ni objeto ni sujeto. Simplemente una totalidad indefinida que funde al algo, lo finito y determinado en la nada del todo.

Lo sublime de Longino se refiere a lo que llamaríamos hoy un enaltecimiento de la actitud romanticista sobre la clasicista. Su distinción se asemeja algo a la kantiana en cuanto a la fuerza y

poder de lo sublime sobre lo bello. Pero no es la estesia. Como en lo sublime kantiano, el de Longino es estético. Lo bello y lo sublime son categorías de lo estético, como pueden serlo lo insignificante y lo feo. "Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar. Pues que algo sea convincente en la mayoría de los casos depende de nosotros. Esas cosas, en cambio, confiriendo (al lenguaje) un poder y una fuerza invencibles, se imponen totalmente al oyente...y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud..."⁵.

A pesar de que Longino menciona al éxtasis, lo cual podría sugerir el estado de estesia, vemos sin embargo que habla de incrementar al máximo los efectos de poder a través de la táctica retórica. Describe con una claridad sorprendente lo que aquí nos ha dado tanto trabajo explicar, es decir, los efectos de subjetivación ("se imponen totalmente al oyente") en el testigo de un desplante de individuación ("la fuerza del orador en toda su plenitud") por el nivel de la perceptibilidad ("pone a la vista"). Precisamente por tratarse de estrategias, de individuación y de sujeto-objeto es por lo que no podemos hablar de una situación de estesia en este caso, y desde luego, sí de una situación estética en todo el sentido de la palabra.

A Longino le interesa hacer un aporte "que pueda ser útil a lo

⁵Longino. DE LO SUBLIME. (Aguilar. Buenos Aires. 1980). p. 40.

hombres dedicados a la vida política" ⁶. Por ello, la categoría de lo sublime es un estilo en el orden de perceptibilidad, la táctica retórica en particular, y una categoría estética a todas luces.

SUBJETIVAR Y DESTRUIR

De la producción de significantes como producción de poder podría inferirse que es en la objetivación, y no en la subjetivación, donde el hombre se siente poderoso. Tanto mayor poder cuanto más numerosos los objetos que produce o posee, y cuanto más valiosos de acuerdo al código sean esos objetos. Pero este mecanismo es ilusorio y oculta la más primitiva y elemental forma del poder que está en la inhalación, no en la exhalación. Al sentirnos orgullosos, poderosos, henchimos el pecho, llenamos nuestros pulmones de aire, nos inflamamos. Al sentirnos humillados, exhalamos. "Exhaló su último suspiro" se dice; murió, perdió todo su poder. El cuerpo se arquea, se baja la cabeza. Inhalar es subjetivar; exhalar, objetivar. En lo digestivo estos ritmos corresponden al comer y defecar. Nos exhibimos comiendo en banquetes y restaurantes. Nos ocultamos para defecar. "Todo lo que se come es objeto de poder" escribe Elias Canetti. "Hay grupos humanos que en un tal comedor máximo ven a su cacique. Su apetito siempre ha sido saciado les parece una garantía de que ellos mismos nunca padeceran hambre mucho tiempo. Ponen la confianza en su panza repleta, como si la hubiese llenado también por todos ellos. La relación entre

⁶Ibid. p. 38.

digestión y poder se manifiesta aquí a plena luz." 7. Así explica al potlach. Si comer es también destruir la vida animal y vegetal, en el potlach se destruye simbólicamente hasta lo que no es comestible. Un poder que rebasa la digestión, pero que parte de ésta y la amplía. El poder de la naturaleza es su poder de destrucción; y el de la muerte, la digestión que hace la tierra de nuestros cuerpos. Del poder nazi evocamos con mayor terror sus hornos crematorios.

Para los aztecas, el banquete ritual del sacrificio es un ejercicio de poder. El sol, dios más poderoso, exige alimento para reproducir el poder de vida del pueblo azteca. Sólo los poderosos comen el cuerpo del sacrificado; y el más poderoso de todos, el sol, su corazón, significante de poder y vida del sacrificado.

Pero el hombre civilizado ha creado formas más sutiles de digestión en la apropiación y consumo de bienes que obedece a una lógica compleja de significaciones. Ya no es la inmediatez del alimento, sino la mediación de sus signos. La escenografía de un poder familiar exhibe la capacidad de "alimentación" significante no sólo al interior del estómago sino sobre el cuerpo (vestuario), alrededor del cuerpo (en la casa, su decoración, el automóvil) y de su extensión por los sentidos (de la vista, por ejemplo, en los desplantes del cuerpo por el barrio) de cada uno de sus miembros. Es el lujo del alimento no devorado en su inmediatez por la

7Eliás Canetti. MASA Y PODER. (Alianza, Madrid, 1983). p. 216.

abundancia del mismo.

En el poder intelectual este mecanismo de digestión-poder es también bastante obvio. El creador se jacta de su producción: las exposiciones, publicaciones, espectáculos, interpretaciones, en suma, la objetivaciones que ha realizado. Pero la objetivación, como defecación, debiese apenarlo puesto que está proscrito por nuestro código de valores. Y siempre hay un grado de vergüenza en toda objetivación, aunque las consideradas artísticas o intelectuales estén aceptadas y consagradas por este código. Freud lo supo muy bien al reconocer la analidad del carácter artístico. Pero así como el comelón exhibe lo que ha comido en su panza y lo que va a comer en su mesa, el intelectual exhibe lo que ha comido en sus citas, sus marcos de referencia, sus temas en la medida en que todo significativo connota o refiere a su código. Toda objetivación denota un campo de subjetivaciones que son su condición de posibilidad. La única forma en la que el intelectual puede producir el efecto de poder que anhela es a través del significativo-panza de su saber, pues la subjetivación, como la digestión, se realiza en las entrañas ocultas, en los intestinos de la conciencia. En secreto hasta para el mismo sujeto.

Por ello en la escritura se realiza una inversión puritana del potlach: aparentemente construye destruyendo conceptos anteriores en una dialéctica negativa o subvierte "horizontes de expectativa" creando normas nuevas (Jauss) pero en realidad siempre construye

más y más realidad en la medida en que produce significantes. Pero éstos no conviven pacíficamente entre sí, no se acumulan y yuxtaponen sin más. No que el campo de lo real sea tan limitado como los lugares en la cámara de senadores, y que haya que competir por ellos, pero entre las diversas capas de la realidad, como en las aguas del mar, suben y bajan corrientes de la conciencia. Potlach puritano pues más que destruir construye, más que asimilar, defeca. La civilización es, pues, una monstruosa pirámide de mierda (monstruosa no por su calidad, sino por su cantidad). Que sea mierda, objetivación, no tiene nada de aterrador; impresiona su volumen. El potlach verdadero fue el incendio de la biblioteca de Alejandría, el del monasterio de Humberto Eco en El Nombre de la Rosa. No la quema Nazi de libros de autores judíos; ése tuvo el supuesto objetivo de "purificar" la mente alemana.

El intelectual ostenta pues su digestión o subjetivación por medio de la inferencia que se puede extraer de ella por la objetivación. No tiene otra posibilidad. Es así como funciona la equivalencia estética-poder en el trabajo intelectual. Objetiva formas, produce una estética, una red de signos a través de los cuales signifique indirectamente y por referencia su poder de digestión-apropiación-subjetivación.

Lo indirecto de la relación que mantiene la objetivación respecto a la subjetivación no resuelve problemas epistemológicos dignos de tomarse en cuenta. Por ejemplo, sin caer en psicologismos, cómo se

realiza ese proceso de subjetivación, primero en relación al objeto subjetivado, y luego en relación a la traducción objetivada de esta subjetivación en la objetivación. La hermenéutica, la semántica, la estética de la recepción pretenden resolver esta cuestión; pero lo que sucede es que saltan del supuesto objeto a subjetivar directamente al objeto objetivado, Se brincan la subjetivación, quizás porque sea verdaderamente impenetrable por el conocimiento. De cualquier modo, que ésta sea incognoscible no interfiere en el proceso, pero sí requiere consciencia de que ésto puede estar sucediendo. No mencionar la mediación de subjetivación entre objeto y objetivación no basta para anular su existencia. Y lo que esta subjetivación pone en cuestión es el concepto mismo de objetividad, aún si la definimos como simple intersubjetividad. La noción tan puesta hoy en crisis de sujeto nos guiña diabólicamente y divinamente en esta especie de hoyo negro epistemológico. Será la lógica de los signos la que puede prevalecer y reproducirse a sí misma, pero ¿a través de que? Y este ser atravesado por tal lógica ¿es tan fiel, tan mecánico como la lingüística lo supone? ¿No juega insospechadamente trucos en la traducción que le confiamos? Quizás todo sea un espejismo en el código, generada por el chismerío de unos signos con otros, de unos objetos con otros, pero que el sujeto desprecia replegándose sobre sí mismo y distorsiona, como un demonio, para ser traicionado a su vez por la lógica que los signos se imponen a sí mismos?

Y en esa supuesta creación de nuevos significantes como mera

combinatoria de lo dado, combinatoria que da saltos cualitativos por sí misma para producir significados nuevos (?realmente nuevos?)?no puede adivinarse al sujeto con su demonio provocando malinterpretaciones entre objetos y objetivaciones, haciendo travesuras, y generando así la proliferación de significantes? La objetivación como travesura del demonio; de otro modo, todo sería tautológico. Pero si "hay que hacer pedazos lo que permite el juego consolador de los reconocimientos" ⁸, eso es posible por el espacio interminable de los malentendidos provocados por el dáimon del sujeto. Entendemos a través del malentendido, para provocar otros. Esa discontinuidad entre objeto y su objetivación, entre el objeto y su subjetivación, discontinuidad insalvable, es la del malentendido, el de la interpretación, de tal modo que creyendo interpretar la realidad, la producimos. Simulacro del poder, lo cual no impide que la simulación del poder no sea poderosa. Si suponemos, con Canetti, que comer es poder, un efecto de la subjetivación a través de la objetivación, entonces el grado más intenso de poder es la subjetivación pura, sin productividad de objetos: la aisthesis. Subjetividad que en su negación de toda reificación, se niega a sí misma como sujeto. Disuelve al sujeto en lo sublime, (que no es el sublime kantiano).

Por ello, poder es destrucción. De ahí la reiteradísima escena televisiva, ya ritualística, de la destrucción de automóviles en

■ Michel Foucault. MICROFISICA DEL PODER. (La Piqueta, Madrid, 1980). p. 20.

pantalla. Es la versión minitransistorizada del poder a la que el televidente puede tener acceso. Cuando se entiende al poder como producción, se cae en el espejismo de confundir el supuesto reflejo elaborado por la impotencia de la objetivación con la fuerza viva del demonio que trampea esas imágenes. Es la vieja metáfora de la cueva de Platón que confunde a la sombra con el ser, al significante con el significado.

Si la estética o la forma es el significante del poder, ese poder no "habita" en el significante, pues al ser su efecto es irremediablemente ajeno a él. Es otro que el significante. Habita en el significado, no como contenido o referente, sino como connotación contrastante de la impotencia del significante mismo.

En lenguaje simple y llano; el poderoso no es el que produce mucho, sino el que destruye más. La lógica del potlach sigue vigente, así como la de la carrera armamentista. Las armas significan más poder en tanto signifiquen más destrucción. Obvio. Lo sabe el que devora cultura y no la ostenta, pues el mostrarla merma el poder adquirido⁹. Lo sabe Bataille cuando ve la ambigüedad y la contradicción del potlach: la de necesitar testigos de la dilapidación y por lo tanto ser una dilapidación productiva pues genera rango y prestigio. "Hace así caer en la contradicción, no solamente a él mismo (el derrochador) , sino a la entera existencia

⁹ Este era el orgullo y la lógica del personaje de Baltasar de El Péndulo de Foucault de Umberto Eco.

del hombre, que entra de esta forma en una ambigüedad en la que permanece: coloca el valor, el prestigio y la verdad de la vida en la negación del empleo servil de los bienes, pero al instante hace de esta negación un empleo servil." ¹⁰. Y es que esa contradicción del potlach es la misma de la objetivación como alimentación que exhibe sus excrementos. "El verdadero lujo (o poder, diríamos aquí) y el potlach profundo de nuestro tiempo se encuentran en el miserable, es decir, en el que se arroja al suelo y se margina. El lujo auténtico exige un completo desprecio de las riquezas, la adusta indiferencia de quien rehusa al trabajo y hace de su vida, de una parte, un esplendor infinitamente ruinoso y, de otra parte, un insulto callado a la mentira laboriosa de los ricos." ¹¹. Por ello intimidan las bandas urbanas en conjunto, y los teporochos en lo individual. Intimida el loco, el tragafuegos, pues realizan un potlach sin testigos, la destrucción del lujo máximo en sí mismos: su vida.

Vistos desde aquí, el poder del intelectual, del rico, son caricaturas del poder. El intelectual supone superar al rico pues destruye tiempo productivo utilizable en la acumulación de capital pecuniario en su quehacer. Pero lo invierte muy económicamente también en la acumulación de un capital de prestigio. Artistas, intelectuales, tan orgullosos de nuestra superioridad sobre el

¹⁰ Georges Bataille. LA PARTE MALDITA. (Icaria, Barcelona, 1987). p. 109.

¹¹ Ibid. p. 112.

político de profesión o el hombre de negocios, no somos sino un poco más ingenuos en nuestra pretensión de poder. El currículum impreso en el catálogo de una exposición es patética muestra de quien quiere exhibirlo todo: su persona, sus recuerdos, su obra, sus ideas, sus juegos en la obscenidad del significante vacío de la estética social.

El producir objetivaciones es querer aludir a la subjetivación; sólo la subjetivación pura es poder. Su perversión en objetivación es perversión de su poder, así como la única forma que encuentra el sujeto de manifestar ese poder.

En su contradicción como objeto del conocimiento que aquí se construye, la estesia queda a manera de invocación de la inmanencia animal, mineral del hombre, puesto que desde luego no de su producción. La producción va al futuro, la invocación al pasado; es un llamado a la implosión de su fuerza de sujeto. A su muerte sublime.

Al contrario de lo que pensaba Nietzsche en "El Nacimiento de la Tragedia", no hay conciliación posible entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Todo arte es apolíneo, así sea la automutilación de Stellark. Como lenguaje, como sumisión a un código de signos, aún en su subversión parcial, hay un orden, la luminosidad del significante y la presencia necesaria de testigos. La estética será siempre apolínea, como la ciencia, las bellas artes, la retórica,

la filosofía, el trabajo, el Estado. La estesia, por otra parte, está emparentada con Dionisos. En las bacanales el individuo se pierde entre el vino y la orgía, cerrojos por donde el hombre puede vislumbrar esa su otredad de lo humano. Fue Semele, madre de Dionisos, la única que osó desafiar a Zeus y pedirle que le mostrara su verdadero rostro. Cuando Zeus lo hizo, Semele cayó fulminada. Zeus, el poderoso del Olimpo, censurado por el puritanismo platónico, es la lujuria, y también la justicia,. Por ello pudo ser padre tanto de Apolo como de Dionisos. Zeus, el gran maestro del disfraz, matriz del significante.

ESTETICA Y ESTESIA

La relación entre el significado y el poder no es nueva. De hecho, subyace en todas las prácticas rituales y religiosas. Para quien realiza un sacrificio o un ritual, éste es un acto de producción de un significado a la vez que de un poder: el poder sobre la deidad a la que el ritual interpela para lograr los fines deseados (el perdón, una buena cosecha, la purificación...). Asimismo, el poder y lo formal han estado íntimamente relacionados en la concepción y explicación que se ha dado a la realidad y al mundo. El Génesis empieza con la palabra formar. El poder de Dios, o Dios como instancia suprema del poder, se inicia al formar. Barah en hebreo es crear y formar a la vez ¹². En el Génesis, como en el lenguaje,

¹²quizás sea de interés para los cabalistas el hecho que en la primera palabra de la Biblia vaya implícita la segunda, bet-resh-alef-shin-yod-tav y bet-resh-alef, "en el principio formó", y que

encontramos siempre en las diversas etapas del camino de la experiencia mística con una reducción progresiva de las estructuras ontológicas formales del mundo empirico y con el correspondiente desarrollo de las estructuras místicas que acompañan a la disolución de formas del mundo natural en los diferentes niveles o estadios del conocimiento. Casi todos los místicos que hemos conocido describen estas estructuras más o menos como configuraciones de luces o sonidos, los cuales se reducen por su parte también a lo amorfo en el curso de un desarrollo progresivo" ¹³

."La experiencia del místico es, por su naturaleza,...totalmente diferente, indeterminada e inarticulada. Lo vago, lo omnitendente de ella contrastan con el nitido contorno de la experiencia profética. Y es precisamnte este elemento de indeterminación, de ausencia de capacidad expresiva el que constituye la más grande dificultad de la experiencia mística. No se deja traducir sencilla y exhaustivamente en imágenes y nociones de clara determinación, y muy frecuentemente se resiste incluso a todo esfuerzo posterior por dotarle de un contenido positivo. Por más que muchos místicos han emprendido ese esfuerzo de <<traducción>> y han intentado dar forma y figura a su experiencia, siempre queda en el fondo de lo que el místico tiene que decir aquella experiencia informe, tanto si tratamos de interpretarla como unio mystica o como <<simple>> communio con la Divinidad..." ¹⁴.

¹³Gershom Scholem. LA CABALA Y SU SIMBOLISMO. (Siglo XXI, Madrid, 2 ed. 1979). p. 8.

¹⁴Ibid. pp. 10-11.

Además de lo que respecta a la forma, en la estesia hay un trastocamiento del sentido o significado. "El carácter informe de la experiencia original puede llevar incluso a la disolución de toda forma en el plano de la interpretación..." ¹⁵. Scholem nos habla de esa capacidad infinita de interpretabilidad que es inherente a la experiencia mística amorfa en la que se rebasa el marco de sentido establecido. "Lo que ocurre en el encuentro místico con los escritos sagrados de su tradición es, en resúmen, lo siguiente: la refundición del texto sagrado y el descubrimiento de nuevas dimensiones en él. Con otras palabras: el texto sagrado pierde su forma propia y adopta a través de los ojos del místico una forma nueva. Inmediatamente se nos plantea aquí el problema del sentido como problema central..." ¹⁶.

Forma, significado, poder, son componentes trastocados en la estesia. La experiencia mística requiere un guía, un significante para evitar la locura o la muerte como en la alegoría del "Pardés" de Rabi Akiba. La multivocidad de sentido está inmediatamente junto a la ausencia de sentido. Forma y significación constituyen un entramado en el que la primera determina y produce a la segunda. Pero la estesia cabalística no se refiere sólo a la significación y a lo amorfo; hay también una energética. Desde luego que si estamos hablando de la fuerza creadora de Dios, hablamos del poder

¹⁵Ibid. p. 11.

¹⁶Ibid. p. 12.

o energía absolutos. El Sefer haTemuna, "puede significar tanto <<Libro de la Forma>>, en el sentido de la forma de los caracteres hebreos, como <<Libro de la Imagen>>, en el sentido de la imagen de Dios. Ya que las letras, que son aspectos de la fuerza creadora de Dios, forman al mismo tiempo la imagen mística de la divinidad, como aparece en el mundo de las sefirot". ¹⁷

Cada letra en su figura específica representa una concentración de energía divina. Para conocer a Dios en la experiencia estética, el místico se anula como sujeto al cancelar toda objetivación. No produce nada, no percibe nada, no significa nada. Ubicado en lo amorfo, se niega a sí mismo como objeto o sujeto de sí, como individuo, para acceder, en la cancelación de su propia finitud, a lo infinito.

Cabría preguntarnos entonces si las relaciones entre forma, significado, poder, en el terreno de lo sagrado tienen algo en común con las relaciones que éstos tienen en el poder profano de la estética que hemos analizado hasta aquí. En otras palabras, si los mecanismos de poder social e individual mantienen alguna relación, así sea de inversión, proyección, reflejo etc. con el poder sagrado. Habría además que definir con mayor claridad cual es ese terreno del poder sagrado, ya que muchos dispositivos de producción de poder religioso son, en todo sentido, profanos. El vestuario, la escenografía, la utilería y la retórica eclesiástica no producen un poder sagrado, sino profano en el sentido en que distinguen

¹⁷Ibid. p. 85.

socialmente a una clase social -el clero- del resto. Su mecanismo de distinción es el mismo que funciona en las dinámicas de diferenciación al interior de la sociedad en su conjunto.

Por ello denominamos sagrado estrictamente a aquéllo que se refiere a la estesia en contraposición a la estética; a aquéllo en lo que la relación sujeto-objeto desaparece. Lo que está más allá del significado, de la forma, de lo individuado, es decir, a la experiencia mística. La traducción de esa experiencia para su inteligibilidad ya no es estética. Por ello Scholem distingue al místico del profeta; quizás el profeta empezó como místico, pero en el momento en que traduce su experiencia como un mensaje divino, en el momento que significa tal vivencia, se vuelve profeta y produce un poder profano. La persuasión a actuar de cierto modo, la transmisión de un mensaje, son actos políticos que operan sobre la realidad social para darle un movimiento o conformación particular. El profeta ya es un esteta; pone en juego estrategias y tácticas para producir su poder, particularmente, la táctica retórica.

El místico en cambio, no practica estrategias. Trasciende el tiempo y la forma. No requiere testigos. No va a demostrar ni representar nada. Sus capitales y tácticas resultan inútiles, nulas, en la situación de estesia. La requisición de testigos es una característica del poder profano. El sujeto que pretende producir ese poder, recurre a todo tipo de tácticas. El profeta debe hacer perceptible un capital intelectual (como el conocimiento sólido de las Sagradas Escrituras) superior al lego; así como un capital

social en cuanto a sus seguidores y un capital material que va desde la vitalidad manifiesta en su apariencia física. El profeta pone en práctica con maestría un conjunto de tácticas dramáticas (la seriedad, la gestualidad de seguridad, bondad, convicción etc.), retóricas (la forma en que transmite su mensaje), e icónicas (desde la escenografía que escoge para predicar, su atavio y cualquier elemento visual del que se valga). Moisés fue místico en el monte Sinai, y profeta al bajar de él con sus tablas, su gesto, sus palabras. Al ser un líder político, producía un poder profano. El poder otro, el de la estesia, lo canceló a él como individuo y sujeto, pues lo contrario hubiese implicado que Dios fue su objeto. Moisés se individuó al bajar del monte, fue objeto para los hebreos, se manifestó en formas plenamente sociales, a través de significantes.

Mefistófeles le describe a Fausto la vivencia estésica como ese punto en que desaparecen las formas. Fausto estaría en la nada al buscar a lo eterno femenino en la experiencia mística. La ambición de poder de Fausto culmina en el poder absoluto de la estesia donde Mefistófeles lo abandona, puesto que ahí no puede haber testigos.

El poder otro no es subjetivo puesto que el sujeto desaparece en él, y por lo tanto no puede ser objetivo puesto que toda intersubjetividad es en este punto imposible. Por ello sólo podemos referirnos a él como otro, y lo significamos como poder porque no hay significantes propios de éste, pues es lo no-significante, por

lo que tomamos prestado aquello de aquí, lo profano, que más se le parezca. Energía, fuerza, poder, luz, calor, fuego, son las metáforas que emparentadas en las ciencias de la Física, lo están también en esta metafísica. Pero estas metáforas o conceptos operan también en las relaciones sociales cotidianas a través de lo que hemos llamado la economía política de la energía. La imagen del Dios en el Génesis es la de un mago que crea o con-forma de la nada; le ordena un comportamiento a la naturaleza, entendiendo "ordenar" en ambos sentidos: como imponer una orden e imponer un orden. Para la mirada profana que es la nuestra, ese Dios opera de la misma manera que el hombre: con-forma su energía en significantes, sean éstos las palabras o las cosas. Dios dice y hace. Al manifestarse en el mundo, y tener testigos -como es la intersubjetividad del texto bíblico que describe la creación, así haya sido hecho simultáneamente a la creación o posteriormente en el Monte Sinai- Dios se vuelve profano, por ende Sujeto y Objeto por antonomasia.

Lo religioso es un aparato social, un dispositivo de canalización particular de energías. El que este aparato pueda apuntar a su cancelación estésica no niega que en primera y última instancia el aparato religioso sea un dispositivo social, dispositivo que se distingue de otros por sus formas como estos se distinguen entre sí, más no en su dinámica energética.

Si la estesia tiene que ver lo sagrado, algo quizás pudiese haber en relación al erotismo. El erotismo es, para Bataille, la ruptura

de la individualidad y la fusión con otro. Hay una desaparición del sujeto y del objeto en el acto erótico "Toda actuación erotica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante en el juego...La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada." ¹⁸. Es en el erotismo, una situación de enorme violencia, donde nos aproximamos a la estesia. "Lo que esta en juego en el erotismo es siempre una disolución de la formas constituidas. Lo repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos." ¹⁹. Esas formas son los significantes, elementos discretos, discontinuos; los elementos desplegados en las tácticas para producir la individuación en el proceso que hemos examinado previamente. Desaparecer en el otro se asemeja a desaparecer en El Otro del místico; de cualquier modo, el sujeto queda fulminado para abrirse a la estesia. "El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual." ²⁰.

Si la estética es una estrategia de vida, de reproducción de la especie y de producción del poder individual y colectivo, la

¹⁸ Georges Bataille. EL EROTISMO. (Tusquets Editores. Barcelona, 3 ed. 1982). p. 31.

¹⁹ Ibid. p. 32.

²⁰ Ibid. p. 39.

estesia se emparenta a la muerte. El "muero porque no muero" de Santa Teresa, o el "para vivir la vida divina es preciso morir" del P. Tesson (citado por G. Bataille), además de numerosas afirmaciones semejantes de místicos, apuntan hacia el punto fatal o fulminante de la estesia. La muerte como el estado extremo de la vida, no como su fin o consecuencia de un proceso lineal. La muerte como el Otro de la vida, la impotencia como el poder Otro a la banalidad de éste, la estesia como cancelación de la percepción, de la estética de las formas y la apertura a un hoyo de energía que, al no estar conformado, puede ser ilimitado.

El ansia de estesia se lanza hacia la guerra, la fiesta, la pornografía o el misticismo. Es el ansia de pérdida de individualidad que hoy esta socialmente regulada y domesticada por el cine, el deporte de espectáculo, la televisión y las discoteques, dispositivos programados para producir un simulacro bien controlado de pérdida de individualidad; simulacro porque es fácil "perder" así lo que casi no se tiene. De hecho, los mecanismos de producción y control de individualidad en la sociedad metropolitana contemporánea son pasmosamente eficientes. La moda, como táctica icónica de individuación, propone al consumidor significantes de distinción que son al mismo tiempo de inscripción social. La producción de individualidad por significantes dados comercialmente es una individualidad también comercial. Ser distinto porque se es Fiorucci es la trampa evidente de la moda. Brinda la comodidad de una individualidad no individual, puesto que

se inscribe por definición en una categoría social ya hecha por la marca. Simulacros de pérdida de individualidad, puesto que ya no hay individualidad que perder. A nuestro sistema de banalización progresiva no se le ha escapado ni la estesia, proporcionando a sus súbditos su versión trivializada de ese mecanismo de expulsión energética para la reproducción de sí mismo; pero como simulacro.

La estesia es la experiencia del extremo más intenso de energía soportable o insoportable para el individuo. Una intensidad tal que revienta todo recipiente formal. Y si lo individual es finitud, discontinuidad (Bataille), forma, elemento discreto, tal intensidad anula al individuo como cancela toda forma.

Tanto los místicos como los políticos han estado interesados en el poder. Pero en poderes distintos. El poder social del político, y el poder Otro del místico. Con frecuencia, ambos poderes se han confundido. El religioso que no sucumbe a la tentación -como lo ha dicho cuidadosamente Bataille- parece estar más bien conformado por el poder social, o en búsqueda de éste que del poder Otro. Juana de Arco, a su vez, con una misión política en apariencia, ha sido tocada por la estesia; si su poder surgió de una impotencia propia de la estesia, o si su arrogancia estética inventó a la estesia como coartada es algo que no conoceremos jamás.

Si la estética es una relación, estrategia que implica a un sujeto y a un objeto, o a dos sujetos mediados por objetos, de la estesia

puede decirse que parte de la relación hasta que se cancela, puesto que no puede haber relación cuando no hay ni sujeto ni objeto de la misma. El estado de estesia se inicia, en el caso del místico, con una relación entre éste y un texto (el cabalista), entre éste y una imagen (Sta Teresa) entre éste y sí mismo, o entre éste y el objeto erótico. Pero la estesia es la desaparición del sujeto en el objeto con el cual inició la relación. La relación es condición de posibilidad de la estrategia estética. Sin el sujeto productor de la estrategia, y sin testigos -así sea el propio productor su testigo- no hay estética; el "esse" y el "percipi" en términos de Berkeley.

Pero la estesia, entendida en términos de la cábala luriánica, es una contracción sobre sí, la implosión del tzimtzum; con el poder éste sólo tiene en común su tendencia centripeta. Quizás por esto hemos confundido el poder éste con poder Otro, y la estética con la estesia.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Abagnano, Nicolás. Diccionario de Filosofía. (Fondo de Cultura Económica, México, 6 reimpr. 1987).

Abrahams, Roger D. "Black Talking on the Streets" Bauman, R. y Sherzer J. Explorations in the Ethnography of Speaking, p.240-262

Acha, Juan. El Arte y Su Distribución. (UNAM, México, 1984).

-----El Consumo Artístico y sus Efectos. (Trillas, México, 1988).

Adorno, Theodor W., Francastel Pierre et al. El Arte en la Sociedad Industrial. (Rodolfo Alonso, Bs. As., 1873).

Adorno, T.W., Bell Daniel et al. Industria Cultural y Sociedad de Masas. (Monte Avila, Caracas, 1974).

Adorno T.W., Dahmer, H. et al. Teoría Crítica del Sujeto. (Siglo XXI, México, 1986).

Adorno T.W. Teoría Estética. (Taurus, Madrid, 1980).

Althusser, Louis. "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado" en Posiciones. (Grijalvo, México 1977).

Ansart, Pierre. Ideología, Conflictos y Poder. (Premia Editora, México 1983).

Aphek, Edna y Tobin, Yishai. "On Image Building and Establishing Credibility in the Language of Fortune Telling" (Eastern Anthropologist, Vol 36,4 O/D 1983, pp. 287-308).

Aristóteles. La Poética. (Editores Mexicanos Unidos, México, 2 ed. 1989).

Bailey, F.G. The Tactical Use of Passion. (Cornell University Press, N.Y. 1983).

Barthes, Roland. El Grado Cero de la Escritura. (Siglo XXI, México, 8 ed. 1986).

-----El Grano de la Voz. (Siglo XXI, México, 2 ed. 1985).

-----Elementos de Semiología. (Alberto Corazón, Madrid, 1971).

-----Investigaciones Retóricas I. La Antigua Retórica Ayudamemoria. (Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1974)

- Mitologías. (Siglo XXI, México, 1980).
- Bataille, Georges. El Erotismo. (Tusquets, Barcelona, 3 ed. 1982).
- El Ojo Pineal (Pre-Textos, Barcelona, 1979).
-----La Parte Maldita. (Icaria, Barcelona, 1987).
-----Las Lágrimas de Eros. (Tusquets, Barcelona, 1981).
- "The Psychological Structure of Fascism" (New German Critique #16, Winter 1979, University of Wisconsin-Milwaukee, pp. 64-87).
- Baudrillard, Jean. A la Sombra de las Mayorías Silenciosas. (Kairos. Barcelona, 1978).
- Crítica de la Economía Política del Signo. (Siglo XXI, México, 4 ed. 1982).
- Cultura y Simulacro. (Kairos. Barcelona, 1973).
- El Sistema de los Objetos. (Siglo XXI, México, 6 ed. 1981).
- Olvidar a Foucault. (Pre-Textos, Valencia, 1978).
- Bauman, Richard & Sherzer, Joel. Explorations in the Ethnography of Speaking. (Cambridge University Press, N.Y. 1974).
- Baumgarten, Alexander G. Reflexiones Filosóficas Acerca de la Poesía. (Aguilar, Bs. As., 4 ed. 1975).
- Bayer, Raymond. Historia de la Estética. (Fondo de Cultura Económica, México DF, 1984).
- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John. Estética. (Catedra, Madrid, 1988).
- Bellour, Raymond. El Libro de los Otros. (Anagrama, Barcelona, 1973).
- Benveniste, Emile. Lingüística General I. (Siglo XXI, México, 14 ed. 1988).
- Lingüística General II. (Siglo XXI, México, 8 ed. 1987).
- Bernstein B. "Elaborated and Restricted Codes: their Social Origins and some Consequences" en Gumperz y Hymes The Ethnography of Communication, (publicación especial de American Anthropologist 66,

6, parte2, 1964, pp. 55-67.)

Bettetini, Gianfranco. Producción Significante y Puesta en Escena. (Gustavo Gili, Barcelona, 1977).

Bierstedt, Robert. "An Analysis of Social Power". (American Sociological Review, Vol 15, 1950, pp. 730-738).

Birdwhistell, Ray L.. "A Kinesic-Linguistic Exercise: The Cigarette Scene". en Gumperz, John J. & Hymes, Dell (ed.) Directions in Sociolinguistics. (Holt, Rinehart and Winston, Inc. USA 1972) pp. 381-404.

----- Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. (Washington D.C. Department of State, Foreign Service Institute, 1952).

Blanchot, Maurice. Michel Foucault Tal y Como Yo lo Imagino. (Pre-Textos, Valencia, 1988).

Bloch, Ernst, Lukacs, Georg et al. Aesthetics and Politics. (Lowe and Brydone Printers, London, 1977).

Bloch, M. (ed.) Political language and oratory in traditional society. (Academic Press, N.Y. 1975).

Bloomfield, L. "Literate and Illiterate Speech"., (American Speech, 1927 2: 432-9)

Bonfante, G. "Semantics, Language", Encyclopedia of Psychology, (P.L. Harriman, N.Y., 1946).

Bourdieu, Pierre. Cosas Dichas. (Gedisa, Bs. As. 1988).

----- Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste. (Routledge & Kegan Paul, London, 1984).

Brenkman, John. "Introduction to Bataille" (New German Critique #16, Winter 1979, University of Wisconsin-Milwaukee pp. 59-63).

Brohm, Jean-Marie. Sociología Política del Deporte. (Fondo de cultura Económica, México, 1982).

Brown, Roger y Gilman, Albert. "The Pronouns of Power and Solidarity" Fishman, Joshua. (comp.) Readings in the Sociology of Language, (Mouton, Holanda, 1970. pp. 252-275).

Buber, Martin. I and Thou. (Charles Scribner's Sons, NY 2 ed. 1958).

Buck-Morss, Susan. Origen de la Dialéctica Negativa. (Siglo XXI, México, 1981).

Burger, Peter. "Avant-garde and Contemporary Aesthetics". (New German Critique # 22, Winter 1981, University of Wisconsin-Milwaukee).

Canetti, Elias. Masa y Poder I y II. (Alianza, Madrid, 1983).

Carreño, Manuel Antonio. Manual de Urbanidad y Buenas Maneras. (Editora Nacional, México, 1979).

Caruso, Paolo. Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan. (Anagrama, Barcelona, 1969).

Couzens Hoy, David. Foucault. (Nueva Visión, Bs. As. 1988).

Croce, Benedetto. Breviario de Estética. (Espasa-Calpe, Madrid, 7ed. 1967).

Dahl, Robert A. "The Concept of Power", en Sidney S. Ulmer ed. Introductory Readings in Political Behavior. (Chicago, 1961).

Davidson, Donald. "El Mito de lo Subjetivo" Lourdes Valdivia y Enrique Villanueva (comp.). Filosofía. (UNAM, México, 1987).

Deleuze, Gilles. Foucault. (Paidós, México, 1987).

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. El Anti-Edipo. (Paidós, Barcelona, 1985).

----- Política Y Psicoanálisis. (Terra Nova, México, 1980).

----- Rizoma. (Pre-Textos, Valencia, 1977).

Díaz de la Serna, Ignacio. "Poder y Paideia". (Estudios #15, ITAM, México, invierno 1988).

Dreyfus, Hubert L. y Rabinow, Paul. Michel Foucault: Más Allá del Estructuralismo y la Hermenéutica. (UNAM, IIS, México, 1988)

Dundes Alan, Leach W, Jerry y Ozkok Bora "The Strategy of Turkish Boys Verbal Dueling Rhymes" en Gumperz, John J. y Hymes, Dell. Directions in Sociolinguistics, (Holt Rinehart and Winston, Inc. USA 1972, p. 130-60).

Duvignaud, Jean. El Sacrificio Inútil. (Fondo de Cultura Económica, México, 1979).

----- Sociología del Teatro. (Fondo de Cultura Económica, México, 2 ed. 1981).

- Eco, Umberto, Dorfler, Gillo et al. Psicología del Vestir. (Lumen, Barcelona, 1976).
- Eliade, Mircea. Imágenes y Símbolos. (Taurus, Madrid, 2 ed. 1974).
- Ervin Tripp, Susan. "On Sociolinguistic Rules: Alteration and Co-occurrence" Gumperz J. y Hymes D. (comp.) Directions in Sociolinguistics. (Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A. 1972, p. 218-233).
- Faye, Jean Pierre. La Crítica del Lenguaje y su Economía (Alberto Corazón Ed. Madrid, 1973)
- Fishman, Joshua A. (ed.). Readings in the Sociology of Language. (Mouton Ed. 2 ed., The Hague, 1970).
- Foucault, Michel. El Nacimiento de la Clínica. (Siglo XXI, México, 9 ed. 1983).
- "El Ojo del Poder" en J. Bentham, El Panóptico. (La Piqueta, Madrid, 1976).
- El Orden del Discurso. (Ediciones Populares UNAM, México).
- "El Poder Ha Muerto" (El Gallo Ilustrado 1156 Semanario de El Día, México, 19 de Agosto de 1984).
- Espacios del Poder. (La Piqueta, Madrid, 1981).
- Esto No es una Pipa. (Anagrama, Barcelona, 1981).
- Historia de la Sexualidad I (Siglo XXI, México, 3ed. 1978).
- Historia de la Sexualidad II (Siglo XXI, México, 1986).
- Historia de la Sexualidad III (Siglo XXI, México, 1987).
- La Arqueología del Saber (Siglo XXI, México, 6 ed. 1979).
- La Verdad y las Formas Jurídicas. (Gedisa, México, 1983).
- Las Palabras Y las Cosas. (Siglo XXI, México, 14 ed. 1984)

- Microfísica del Poder. (La Piqueta, Madrid, 1980).
- "No al Sexo del Rey" Morey, Miguel (ed.) Sexo, Poder Verdad, Conversaciones con Michel Foucault. (Materiales, Barcelona, 1978).
- Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, Colins, Gordon (ed.) (Pantheon Books, NY, 1980).
- ?Qué es un Autor?. (Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlax. México, 1985).
- Vigilar y Castigar. (Siglo XXI, México, 8 ed. 1983).
- "Vigilar y Fornicar" (Nexos 81, año VII, Vol 7; México, Septiembre de 1984, pp. 39-45).
- Frake, Charles O.. "How to Ask for a Drink in Subanun" (The American Anthropologist 66 (6, pt.2), 1964)
- Garvin, Paul L. y Lastra de Suarez, Yolanda. (comp.) Antología de Estudios de Etnolingüística y Sociolingüística. (UNAM, México, 2 ed. 1984).
- Geertz, Clifford. "Linguistic Etiquette" . Fishman, Joshua (comp. .).Readings in the Sociology of Language, Mouton, Holanda, 1970 . pp. 282-295.)
- Gibson, James. The Perception of the Visual World, (Houghton Mifflin, Boston, 1950)
- Goded, Jaime.(comp.) Antología sobre la Comunicación Humana. (UNAM, México, 1976).
- Goffman, Erving. Estigma, La Identidad Deteriorada. (Aморrortu, Bs. As.)
- La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana. (Aморrortu, Bs. As. 1981).
- Graffam Walker, Anne. "Linguistic Manipulation, Power, and the Legal Setting". en Kedar, Leah. Power Through Discourse. (Ablex Publishing Corporation, N.J., 1987). p. 57-80.
- Guiraud, Pierre. La Semántica. (Fondo de Cultura Económica, México 1960).
- La Semiología. (Fondo de Cultura Económica, México 10 ed. 1983).
- Gumperz, John, J. Y Hymes, Dell. Directions in Sociolinguistics:

The Ethnography of Communication. (Holt, Rinehart and Winston, Inc, USA, 1972).

Hall, Edward T. El Lenguaje Silencioso. (Alianza, Madrid, 1989).
----- La Dimensión Oculta. (Siglo XXI, México, 12 ed. 1988).

----- Más Allá de la Cultura. (Gustavo Gili, Barcelona, 1978)

Hegel, G.W.F. Introducción a la Estética. (Península, Barcelona, 3 ed. 1979).

----- De lo Bello y sus Formas. (Espasa-Calpe, Bs. As., 1946).

Hernández Prado, José, Gutiérrez López, Roberto et al. "La Otra Cara del Poder" (Sociológica, UAM-A, México, 1988).

Hobbes, Thomas. Leviathan. (M. Oakeshott, ed. Oxford, 1946).
Hohendahl, Peter U. "Beyond Reception Aesthetics" (New German Critique #28, Winter 1983. University of Wisconsin-Milwaukee).
----- "Introduction to Reception Aesthetics" (New German Critique #10, Winter 1977, University of Wisconsin-Milwaukee).
Infiesta, J.M. Artistas o Filisteos. (Thor, Barcelona, 1976).
Irvine, Judith T. "Strategies of Status Manipulation in the Wolof Greeting", Bauman R. y Sherzer J. Explorations in the Ethnography of Speaking, (Cambridge University Press, N.Y., 1974)

Jakobson, Roman y Waugh, Linda R. La Forma Sonora de la Lengua. (Fondo de Cultura Económica, México, 1987).

Jauss, Hans Robert. Pour une Esthétique de la Réception. (Gallimard, Paris, 1978).

Kant, Emanuel. Observaciones Sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime y Crítica del Juicio. (Porrúa, México 3ed.. 1981).
----- Crítica de la Razón Pura. (Losada, Bs. As., 1961).

'Kedar, Leah (ed.) Power Through Discourse. (Ablex Publishing Corporation, N.J. 1987).

Kremer, Lya. "The Role of the Elementary School Principal -as Perceived by Israeli Principals-. An Attempt at Role Analysis". (International Review of Education # 29, 1983). p. 37-46

Labov, W. "Hypercorrection by Lower Middle Class as a Factor of Linguistic Change en Bright W. Sociolinguistics, (La Haya, Mouton, 1966, pp. 84-102)

- Leach, Edmund. Cultura y Comunicación. (Siglo XXI, Madrid, 1978).
- Levi-Strauss, Claude. Antropología Estructural. (Siglo XXI, México, 1983).
- El Pensamiento Salvaje. (Fondo de Cultura Económica, México, 5 reimpr. 1984).
- Llovet, Jordi. Por Una Estética Egoísta. (Anagrama, Barcelona, 1978).
- Longino. De Lo Sublime. (Aguilar, Bs. As. 2 ed. 1980).
- Lukacs, Georg. Estética I (Grijalvo, Barcelona, 3 ed. 1974).
-----Estética II (Grijalvo, Barcelona, 1965).
- Lyons, John. Semantics. Volume I. (Cambridge University Press, 2 ed. Cambridge, 1978).
- Lytard, Jean-Francois. Dispositivos Pulsionales. (Fundamentos, Madrid, 1981).
- Malinowski, Bronislaw. Argonauts of the Western Pacific. (E.P. Dutton & Co., Inc. USA, 1961).
- Maltese, Corrado. Semiología del Mensaje Objetual. (Alberto Corazon, Madrid, 1972).
- Mandoki, Katya. "La Universidad a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, para, por, según, sin, so sobre, tras, El Poder". (Re/encuentros. Noviembre 1989, editada por la UAM).
- Maritain, Jacques. La Poesía y el Arte. (Emece, Bs. As., 1955).
- Marx, Karl. Capital. A Critique Of Political Economy. (Random House, NY, 1906).
- Mauss, Marcel. The Gift. (Macmillan Publishing Co., Inc. 1954).
- Merriam, Charles, E. "Political Power" en H.D. Laswell. C.E. Merriam and T.V. Smith, A Study of Power. (Glencoe, Ill. 1950).
- Mills, C. Wright. La Elite del Poder. (Fondo de Cultura Económica, México, 9 reimpr. 1987).
- Miller, Peter. Power and Domination. (Routledge & Kegan Paul, London, 1987).
- Moles, Abraham. Teoría de los Objetos. (Gustavo Gili, Bsrcelona, 1974)
- Montagu, Ashley y Matson, Floyd. El Contacto Humano. (Paidós, Bs. As., 1983).

- Mounin, Georges. Claves Para la Semántica. (Anagrama, Barcelona).
- Nedoshivin, G. A. "Fundamentos de la Estetica Marxista-Leninista" en Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y Marxismo (ERA, México, 4 ed., 1980).
- Ocana, Lucila, Marcos, Patricio et al. La Herencia de Foucault: Pensar en la Diferencia. (El Caballito, UNAM, México 1987).
- Ogden, C. K. y Richards, I. A. The Meaning of Meaning. (K. Paul, Trench and Trubner and Co., N.Y., 1938).
- Patai, Raphael. The Arab Mind. (Charles Scribner's sons, N.Y. 1976)
- Packard, Vance. Las Formas Ocultas de la Propaganda. (Editorial Sudamericana, Bs. As. 12 ed. 1975).
- Palmer, F.R. Semantics, a New Outline. (Cambridge University Press, Cambridge, 1976).
- Partridge, P.H. "Some Notes on the Concept of Power". (Political Studies, Vol. 11, 1963, pp. 107-125).
- Pecheux, Michel. Remontémos de Foucault a Spinoza. (Ediciones Populares, Fac. Filosofía y Letras UNAM, México).
- Platón. Diálogos. (Porrúa, México 19 ed., 1981).
- Poniato, Alicia y Rodríguez, Lourdes. Mirando el Poder. (Plaza y Valdés-UAM-X, México, 1987).
- Portilla, Miguel León y Garibay, Angel María. Visión de los Vencidos. (UNAM, México, 1972)
- Reszler, Andre. La Estética Anarquista. (Fondo de Cultura Económica, México, 1974).
- Rodríguez Adrados, Francisco. Fiesta, Comedia y Tragedia. (Alianza, Madrid, 1983).
- Rohner, Ronald P. y Rohner Evelyn C. "The Kwakiutl of British Columbia" (Holt Rinehart and Winston Inc. 1970, p.. 95-105)
- Rossi, Ino, Buettner-Janusch, John and Coppenhaver, Dorian . Anthropology Full Circle. (Praeger Publishers, NY, 1977).
- Rubert de Ventós, Xavier. La Estética y sus Herejías. (Anagrama, Barcelona, 2 ed. 1980).
- Russell, Bertrand. Power. (London 1938).

- Sahlins, Marshall. Cultura y Razón Práctica. (Gedisa, Barcelona, 1988).
- Islas de Historia. (Gedisa, Barcelona, 1988).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte. (UNAM, México, 1972).
- Las Ideas Estéticas de Marx. (Era, México, 11 ed. 1982).
- Saussure, Ferdinand de. Curso de Lingüística General.
- Schiller, J. C. F. La Educación Estética del Hombre. (Espasa Calpe, Madrid).
- Scholem, Gershom. La Cábala y su Simbolismo. (Siglo XXI, Madrid 2 ed. 1979).
- Shuy, Roger W. "Conversational Power in FBI Covert Tape Recordings". en Leah Kedar. Power Through Discourse. (Ablex Publishing Corporation, N.J. 1987) p. 43-56
- Spinoza, Baruj. Ética. (Fondo de Cultura Económica, 3 reimpr., México, 1985)
- Stollmann, Rainer. "Fascist Politics as a Total Work of Art". (New German Critique #14, Spring 1978, University of Wisconsin-Milwaukee).
- Taylor, Charles. "Foucault sobre la Libertad y la Verdad" en Couzens Hoy, David. Foucault. (Ediciones Nueva Visión, Bs.As. 1988 pp. 81-118)
- Trager, L. T. & Hall, Edward T. The Analysis of Culture. (Washington D.C., American Council of Learned Societies, 1953).
- Trager, L. T. & Hall, Edward T. "The Culture and Communication: A Model and an Analysis". (Exploration, vol. 3.. pp. 157-249. 1954).
- Trager L. T.. "Paralanguage; A First Aproximation". (Studies on Linguistics, vol. 13 pp. 1-13).
- Trias, Eugenio. Filosofía y Carnaval. (Anagrama, Barcelona, 1984).
- Meditación Sobre el Poder. (Anagrama, Barcelona, 1977).
- Ullmann, Stephen. Semántica, Introducción a la Ciencia del Significado. (Aguilar, Madrid, 2 ed.).
- Varenne, Herve. "Analytic Ambiguities in the Communication of Familial Power". en Leah Kedar. Power through Discourse. (Ablex Publishing Corporation, USA. 1987). p 129-151

Veblen, Thorstein. Teoría de la Clase Ociosa. (Fondo de Cultura Económica, México, 2 ed. 1974).

Weber, Max. Economía y Sociedad I y II. (Fondo de Cultura Económica, México, 2 reimpr., 1974).

----- From Max Weber; Essays in Sociology. (H.H. Gerth & C. Wright Mills (ed.). London, 1948).

----- La Etica Protestante Y el Espiritu del Capitalismo. (Premia, México 4 ed. 1981).

----- Sociología de la Religión. (Colofón, México.)
Wolin, Richard. "From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin". (New German Critique #22, Winter 1981).