



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA EXPERIENCIA DE LA BELLEZA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA
CRISTINA PÉREZ DÍAZ

ASESORA
DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO



Facultad de Filosofía
y Letras

MÉXICO, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradezco a los profesores que a lo largo de la carrera me marcaron profundamente, por la excelencia de sus cursos, así como por su disposición a mantener la continuidad el diálogo filosófico más allá de las aulas: Dra. Isabel Cabrera, Dra. María Antonia González Valerio, Dr. Crescenciano Grave, Dr. Ricardo Horneffer, Dra. Rebeca Maldonado y Dra. Zenia Yébenes. Agradezco también a Mariana Hernández la lectura atenta y la corrección de estilo de este trabajo. Así mismo, a Diego Ortiz, su lectura crítica y sus comentarios.

*A mis padres, por sembrar en mí la inquietud de la libertad.
A mi maestra y amiga Rebeca Maldonado.
Para los tres, mi gratitud infinita.*

Índice

Prefacio	1
Introducción	3
I. Antecedente del problema	9
1. El arte en el fin de la representación	9
1.1 La crisis del sentido del arte desde el sistema dialéctico de Hegel	10
2. Replanteamiento del concepto del arte ante la pérdida de sentido: más allá de Hegel	14
2.1 Necesidad de la recomposición de la sensibilidad de la obra	14
II. Lo bello es lo vivo	19
1. Lo bello es lo vivo en tanto que racionalidad libre no <i>arjeológica</i>	19
Apéndice sobre lo bello en tanto libre	27
2. Lo bello es lo vivo según la carne	30
III. La sensibilidad libre de sentido: el <i>ser de sensación</i>	36
1. El <i>ser de sensación</i>	39
2. Hacia la experiencia de la belleza: la deshumanización	47
IV. La experiencia de la belleza	53
1. El pensamiento mimético	55
1. 1 El juicio de gusto como forma reflexiva del pensamiento	55
1. 2 La cualidad del pensamiento que se juega en el juicio de gusto: Contemplación y <i>Dynamis</i>	58
1.3 La cualidad del pensamiento en la <i>experiencia de la belleza: mimesis</i>	63
1. 4 El sentimiento-placer de la <i>mimesis</i> : el vértigo	69
Conclusión	72

Prefacio

El hecho de que el arte no tenga hoy para nosotros un lugar claro, una función bien determinada, y más aún, el hecho de que aparezca cada vez más como vestigio, como accesorio, como una actividad que a pocos incumbe y que se alimenta de sí misma, encerrada en un círculo lejano, no debe llevarnos a aceptar la tesis de que esto tiene un fundamento objetivo, de que es así por necesidad, de que se trata de una sustancia que ha dejado de necesitar esa actividad suya. Así lo vio Hegel, anunciando el advenimiento de la ciencia como la actividad comprensiva de la época. Sin embargo, si esto fuera así, la filosofía sería ahora la actividad preeminente; sin embargo, cualquiera que mire al mundo en que vivimos acertará al ver que estamos muy lejos de ello. Es a todas luces evidente que la ciencia es la actividad dominante, la que marca definitivamente nuestra época, cierto, pero la ciencia que hoy domina nuestro mundo, nuestra actividad, no es precisamente lo que Hegel denominaba con esa palabra, que él comprendía como sinónimo de filosofía. Lo que hoy sucede, la actividad hoy predominante, no nos ocupa en este ensayo, ni tampoco la pregunta sobre el porqué de su dominio sobre toda otra actividad. No obstante, cabría preguntarse si el hecho de que el arte no ocupe un lugar privilegiado en las sociedades actuales, no se debe a una desespiritualización general del mundo, más que a una impotencia intrínseca al arte mismo para expresar adecuadamente la idea, pues así como el arte es una actividad relegada, también lo es la filosofía, también lo es la religión.

Tal parece que nuestra época, tan marcada por la velocidad y el movimiento, se caracteriza también por una especial pasividad: una pasividad espiritual. Pero el ánimo de la época es una generalización que no alcanza a abarcar todo lo que efectivamente sucede en ella. No sabemos si son verdaderamente imprescindibles estos quehaceres del espíritu y si tal vez llegue el día en que sean verdaderos vestigios para una sociedad completamente entregada al saber científico duro y a la tecnología. No podemos saberlo. Sin embargo, todavía hoy permanecen y tienen cierta importancia.

De ahí que siga siendo relevante, para nosotros, pensar en ellas, afirmarlas sin dar como un hecho su inactualidad.

Introducción

El problema de la actualidad del arte no se abre con la tesis que anuncia su carácter de pasado. Con dicha tesis, Hegel capturó un sentimiento predominante en su época, no lo inauguró. No obstante, el problema se prolonga en la filosofía, porque no sólo supo captarlo, sino que lo insertó dentro de la cadena necesaria de su Sistema, que pretende cerrarlo como algo ya sabido que puede así entrar dentro de una comprensión final. Pero, insertar el sentimiento vivo dentro de un Sistema no elimina el conflicto: como todo problema que se envía por escrito a la posteridad, lo implota. Si atendemos a la actividad artística que entró en crisis, podemos observar más que una decadencia un momento de apertura, el nacimiento de un cambio.

La crisis del arte surge desde su propio seno. Son los artistas quienes dan una pirueta reflexiva y comienzan a pensar y cuestionar su actividad, acercándose peligrosamente al terreno de la filosofía. Y es ésta la característica fundamental del giro en el arte: la autoconciencia extrema. “*Celui-là même qui veut écrire son rêve se doit d’être infiniment éveillé*”¹, dijo en su momento Paul Valéry. ¿Qué significa esta lucidez exacerbada? Según la comprensión de Hegel, a partir de la cual se abren las vetas filosóficas que aquí trabajamos, significa que se impone la necesidad espiritual de superar la representación sensible; pensando el arte desde su propia historia, dicha lucidez significa *libertad*. Esto en dos sentidos: 1. en cuanto a los objetos de su representación y los medios para representarlos; 2. en cuanto a la comprensión del sentido que tiene el arte en la experiencia espiritual, es decir, libertad en cuanto a la interpretación de su finalidad.

Tenemos, pues, un pie en la comprensión filosófica del problema, captado e implotado por

¹ En francés en el original. “Aquél que quiera escribir su sueño debe haber despertado infinitamente”, citado en María Zambrano, *Poesía y Filosofía*, p. 84.

Hegel, y otro pie en el camino histórico de las configuraciones artísticas. Más allá de la *arjeología*² hegeliana, observamos que el arte recorre el camino de secularización que siguió la modernidad. De ser representación de lo sagrado pasa a representar lo que el artista quiera o necesite. Ya desde el surgimiento del protestantismo en los países del norte de Europa, con su rechazo de la representación divina, y con más fuerza a partir del rompimiento con la Iglesia y el fin de la Monarquía que representó la Revolución Francesa, “los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakespeariana hasta un suceso momentáneo; cualquier cosa, en efecto, que les pasara por la imaginación o provocara su interés.”³ La vida vulgar y la naturaleza dejaron de ser objetos destinados a meros ejercicios de taller, y se tornaron dignos de ser representados para una demora en la contemplación. El artista sabe lo que hace y puede hacer cualquier cosa. Este saber abre dos caminos: la infinita exploración de la actividad y la instrumentalización de la misma. Dejando a un lado la cuestión del arte instrumental, lo manifiesto es que el arte se libera de sus antiguas relaciones (la Iglesia y el Estado). Pero esta libertad va de la mano de un proceso de destierro y desvinculación con la comunidad, que viene a poner en cuestión su finalidad y su actualidad.

El arte ya no sirve a su comunidad como lo hizo en otros tiempos. Pero este destierro ha sido su libertad y lo que detonó múltiples posibilidades en la configuración sensible, lo cual se manifiesta en la cantidad de movimientos que se siguieron unos a otros a partir del siglo XIX, cada uno abriendo nuevas vetas y perspectivas, tanto temáticas como formales. Sin embargo, esta libertad es problemática para la conciencia que se aboca a comprender el arte: no hay determinaciones, no hay límites. De ahí que surja con tanta fuerza la preocupación: ¿qué es el arte?, esta actividad sin sentido, sin finalidad y, sobre todo, desvinculada de la estructura social, que, no obstante, persiste.

² Hablo de *arjeología* y no de teleología, porque me parece que la comprensión de la finalidad en el sistema de Hegel queda mejor expresado con un término que indique el movimiento del Principio, y que distinga su concepción respecto de otras teleologías.

³ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, p. 481.

Sobre todo a partir del siglo XX, el arte se caracteriza por el hecho de que los artistas se cuestionan su propio quehacer, toman conciencia de su situación y manifiestan los cambios en la comprensión de su actividad: transforman el concepto. El acontecimiento esencial de este movimiento reflexivo, y lo que en especial aquí nos ocupa es lo siguiente: los artistas ponen en cuestión la categoría fundamental: lo bello. En efecto, la crisis del sentido del arte pone en cuestión justamente la posibilidad de la experiencia de lo bello, su actualidad. El espíritu de la época afirma la imposibilidad de la experiencia de la belleza y los artistas recomprenden entonces su actividad eliminando esta categoría. El arte ya no es bello. Pero, quitarle el carácter de belleza al arte es quitarle su esencia; por ello se volvió tan problemático a partir de entonces definirlo: ¿qué es el arte cuando ya no es bello? ¿Se trata de una mera técnica, depende del genio, depende de la recepción, lo marca el emplazamiento del objeto, etc.?

Sin embargo, nosotros podemos retrospectivamente devolver la pregunta: ¿es efectivamente inactual la experiencia de lo bello? Más aún, ¿es *ontológicamente* inactual, como parecería afirmarse? ¿No se ha tratado, más bien, de una determinada comprensión de un momento histórico, que tal vez ya esté lista para caducar? ¿No nos sigue siendo *necesaria* la experiencia de la belleza? Claro que no podemos pasarnos de largo la historia y la crisis del arte que ya ha sido efectuada. Si queremos pensar hoy la experiencia de lo bello como posible, debemos atender a los cambios que ha sufrido el concepto de belleza. ¿Qué es lo bello, ahora?

Hegel definía el arte como la actividad mediante la cual el Espíritu se da para sí mismo una imagen sensible. Y no parece que haya errado en su comprensión: efectivamente, podemos seguir afirmando que el arte ha sido el modo como el hombre ha plasmado el Espíritu en y para la sensibilidad. Pero, el hecho de que en el Sistema hegeliano el Espíritu vaya dejándose atrás a sí mismo, en su irrefrenable carrera de superación, implica que el arte queda necesariamente vacío cuando el Espíritu encuentra para sí una nueva y superior figura, ya no sensible: el pensamiento especulativo. Es esta comprensión la que predicaría la inactualidad ontológica del arte y de la

experiencia de la belleza, y quienes niegan el carácter bello del arte en pos del concepto le dan la razón. Por lo tanto, es esta tesis la que ponemos en cuestión. ¿Puede el Espíritu devenir inactual para sí mismo? ¿No son acaso perennes las expresiones espirituales? Si afirmamos esto último, no podemos comprender el arte como inserto dentro del desarrollo del concepto que lo habría dejado atrás como expresión superable, como sensibilidad insuficiente. No podemos, entonces, comprender lo bello como un movimiento mediante el cual lo real material se acerca cuanto le es posible a su expresión en el concepto.

Entonces, nos proponemos pensar la actualidad del arte como *experiencia de la belleza*. Pero, puesto que es justo esta categoría la que ha sido puesta en cuestión, debemos recomprenderla a la propia luz de los cambios sufridos. Se trata de pensarla como experiencia posible *hoy*, enfrentados con el arte que se hace *hoy*. ¿Por qué pensamos que sigue siendo actual la experiencia de la belleza, aun cuando se han dedicado muchos esfuerzos a derrumbar esa comprensión del arte? Se trata, en efecto, de un juicio basado en la experiencia. Si damos por sentado que efectivamente sigue habiendo algo tal, es porque la experiencia nos induce a considerar que, a pesar de todas las transformaciones, sigue habiendo una actividad que dona la experiencia de la belleza; experiencia, además, privativa, única. Tenemos la convicción de que sigue habiendo una experiencia similar a eso que la tradición ha comprendido como lo bello, si bien sabemos que no puede tratarse de lo mismo. El arte ha cambiado, las obras a las que nos enfrentamos son distintas a las que se enfrentaron pensadores anteriores. Pero nos parece que no hay una total discontinuidad.

Por lo mismo, al esforzarnos por pensar la experiencia actual de la belleza no podemos hacer de lado por completo toda la tradición conceptual anterior. Especialmente, nos parece que la categoría de *lo vivo* sigue funcionando como categoría hermana de lo bello. Es así como una categoría cara a la tradición filosófica nos puede dar una primera pista para salir del laberinto: pensar lo bello como lo vivo. Esta expresión debe ser aclarada. Mediante una primera definición: *lo bello es lo vivo*, buscamos actualizar la categoría. Podría, en efecto, ponerse en cuestión nuestra

insistencia en el carácter bello del arte. ¿Es *esa* su categoría esencial *todavía*? Si lo bello es lo vivo, si así logramos comprenderlo, entonces es imperecedero. Cuando Hegel decía que el arte es el modo como el Espíritu se presenta ante sí mismo en una figura sensible, no estaba lejos de esta comprensión de la belleza. El Espíritu es *lo vivo*. Nosotros, que no comprendemos el Espíritu como una sustancia que rebasa al hombre, entendemos que el arte es el modo como el hombre se ha presentado ante sí mismo mediante y para la sensibilidad. El hombre se ha presentado ante sí mismo como algo vivo y ha llamado a esa presentación *belleza*. No vemos ninguna razón convincente para afirmar que el hombre ya no necesita esta actividad que lo caracteriza: la transformación del objeto mediante la expresión sensible que rebasa la relación utilitaria.

Ahora bien, el concepto de belleza puede aplicarse en dos sentidos: con él puede designarse *al* objeto o puede designarse la experiencia que del objeto *se tiene*. Cuando se habla del objeto bello, se dice: un objeto es bello cuando es la presentación sensible del hombre ante sí mismo (y los caracteres que marcan el modo como gusta representarse son las notas históricas del objeto). Si el hombre sigue presentándose sensiblemente ante sí mismo, entonces siguen habiendo objetos bellos y *experiencia de ellos*. A esa experiencia la llamamos *experiencia de la belleza*.

Debemos recomprender esta experiencia, en tanto que el modo mismo de la configuración sensible ha cambiado. El arte que se ha liberado de sus antiguas relaciones y que ha cuestionado su concepto y finalidad ha tomado principalmente dos caminos: la valoración de la idea por sobre la configuración sensible y la exploración del material como sensibilidad expresiva. Este segundo camino es el que nos parece que sigue donando la experiencia de la belleza. Ahora bien, ¿puede la sensibilidad por sí misma ser bella? La respuesta a esta pregunta dependerá de nuestra capacidad para pensar el concepto transformado. ¿Cómo experimentamos esta sensibilidad para que sea bella? El modo de ser de esta experiencia será el modo de ser de nuestra actual experiencia de la belleza.

Nosotros afirmamos que sigue habiendo experiencia de la belleza aunque el arte no busque ser configuración de un objeto bello, en el sentido de que no busca configurar un objeto que cumpla

con ciertas notas distintivas que la tradición ha reconocido como características del objeto bello. Como para nosotros la belleza no radica en esas notas distintivas, ya que son históricas y tienen necesariamente que cambiar según cambia el hombre mismo, el hecho de que los objetos no se configuren como bellos en ese sentido no afecta la posibilidad de la experiencia de la belleza. Hablamos de belleza en sentido filosófico, esto es, no como las notas distintivas del gusto, que son contingentes, sino como un determinado modo de ser de una experiencia. Tenemos entonces que definir eso que designamos como *experiencia de la belleza*.

Para pensar esta relación entre el sujeto y el objeto bello, según la comprensión actual de la representación, la primera pregunta tiene que ser: ¿Qué es *lo bello*? A partir de la comprensión de este concepto, dedicaremos la segunda parte de nuestro trabajo a pensar el modo de ser de la sensibilidad que se presenta como bella y, por último, pensaremos el modo de ser de esta experiencia como tal.

No pretendemos aquí delimitar el terreno del arte, definirlo, pues comprendemos que bajo esa palabra se engloba una variedad de configuraciones diversas que no siempre pueden subsumirse bajo un mismo concepto. Lo que pretendemos es afirmar la actualidad de la experiencia de la belleza, que sigue siendo donada por ciertas configuraciones artísticas. Y no sólo afirmar su actualidad, sino pensar el modo de ser de la experiencia que así nombramos.

Resumen

El arte ya no es bello. Pero, quitarle el carácter de belleza al arte es quitarle su esencia: ¿qué es el arte cuando ya no es bello? ¿Se trata de una mera técnica, depende del genio, depende de la recepción, lo marca el emplazamiento del objeto, etc.? Nosotros devolvemos retrospectivamente la pregunta: ¿es efectivamente inactual la experiencia de lo bello? Más aún, ¿es *ontológicamente* inactual, como parecería afirmarse? ¿No se ha tratado, más bien, de una determinada comprensión de un momento histórico, que tal vez ya esté lista para caducar?

¿Qué es lo bello, ahora? El concepto de belleza puede aplicarse en dos sentidos: con él puede designarse *al* objeto o puede designarse la experiencia que del objeto *se tiene*. Cuando se habla del objeto bello, se dice: un objeto es bello cuando es la presentación sensible del hombre ante sí mismo. Si el hombre sigue presentándose sensiblemente ante sí mismo, entonces siguen habiendo objetos bellos y *experiencia de ellos*. A esa experiencia la llamamos *experiencia de la belleza*. La pregunta importante es: ¿cómo ha de darse la sensibilidad en y para una conciencia eminentemente reflexiva? Para responder a estas preguntas proponemos: 1. pensar lo bello como lo vivo; 2. pensar la sensibilidad en tanto que expresiva; 3. pensar la belleza como experiencia de esa sensibilidad. En el camino del pensamiento que ahora recorremos, nos unimos a tres autores que han heredado el problema de la actualidad de lo bello y han buscado diversas salidas, una de las cuales ha sido pensar el concepto de lo vivo como hermano de lo bello. Seleccionamos, así, a H-G. Gadamer, María Zambrano y Gilles Deleuze.

En el primer capítulo vemos que la belleza se relaciona con lo vivo en tanto que éste se comprende como: 1. racionalidad libre (lo que lleva en sí el principio de su movimiento, poniéndose su propio *telos*); 2. exceso, lo más que humano, *i. e.* el infierno. En el segundo capítulo mostramos cómo Deleuze interpreta la libertad del arte en términos de una deformación de la Figura, que permite lo que, según nuestro modo de ver, sería el acto supremo de la racionalidad: su

autoabandono, su devenir cero en la sensación. Esta comprensión de lo vivo que se presenta en la obra obliga a repensar la experiencia que de ella se hace. ¿Qué tipo de experiencia es ésta, en la que la vida anorgánica se nos presenta como bella? ¿Cómo actúa aquí el pensamiento y de qué determinado placer se trata? *Mimesis* y vértigo. Éstas son nuestras respuestas al placer de la deformación y el sin sentido de la sensibilidad. No renunciamos al pensamiento, no renunciamos a la materia.

Finalmente, afirmamos contra toda intención de salvar al arte por el conocimiento y su relación con la verdad y el discurso, que la importancia de la experiencia de la belleza para nuestra actual experiencia del mundo es la posibilidad de la diferencia vinculante que provee la sensibilidad libre del sentido: el advenimiento del mundo vertiginoso.

I. Antecedente del problema: La crisis del sentido del arte desde el sistema dialéctico de Hegel, y la recomposición que puede abrirse a partir de él.

1. El arte en el fin de la representación

En el sistema hegeliano, el arte recorre el camino del Espíritu hasta saberse inadecuado para un momento que exige la reflexividad del pensamiento. El arte, en la conciencia reflexiva del artista, llega a saberse, a ser consciente de su propia actividad y de su inadecuación a la exigencia de la época. Pero esto no ocurre sólo como un momento dentro de la narrativa de Hegel, sino que en ésta se capta una atmósfera que podemos observar atendiendo al arte mismo. Se da una fisura al interior de la conciencia artística. El siglo XVIII inaugura esta crisis del sentido de la obra de arte, que se intensifica en la conciencia romántica del XIX y se prolonga y agudiza en el arte de los tiempos posteriores. El artista sabe que el lugar que ocupa su actividad dentro del todo social no es evidente, su concepto no es claro.

Si queremos pensar el arte a partir de la crisis del sentido que se abre con toda intensidad en el siglo XIX, debemos alejarnos del concepto de arte como manifestación sensible de la Idea, pues es esa comprensión la que se cuestiona y pone en escena la pregunta acerca de la actualidad de lo bello. Sin embargo, para tratar el problema, debemos ver cómo Hegel lo plantea dentro de su Sistema, para pensar a partir de su culminación y del momento histórico que en él se capta, el nuevo camino que tomó la reflexión sobre el arte. La *Estética* de Hegel expone las determinaciones del arte

anteriores a esta crisis del sentido. El problema que nos ocupa sería –desde el Sistema– el resultado del desarrollo del Espíritu llegado al momento de la superación del arte en su forma romántica. Se trata de la superación de los modos sensible e intuitivo de la representación (arte y religión) en el pensamiento especulativo. Nos acercamos a Hegel inicialmente porque su afirmación de la caducidad del arte plantea de manera sintética la crisis a partir de la cual se abre para la filosofía el problema que nos interesa: la actualidad de la belleza.

1.1 La crisis del sentido del arte desde el sistema dialéctico de Hegel

El idealismo filosófico, que vendría a ser el desarrollo de la verdad del concepto especulativo, tiene su correlato en la conciencia irónica del artista. Esto quiere decir que la conciencia de aquel determinado momento se manifiesta: 1. en la filosofía del idealismo como autoconciencia verdadera; 2. en el arte como caducidad. El irónico es un yo que posee plena conciencia de que el objeto (la obra) es puesto por él. El artista otorga primacía al sentimiento subjetivo e intenta expresarlo en una exterioridad objetiva. Pero, en el momento culmen de la forma romántica, que es la conciencia irónica, el sujeto no encuentra sino expresiones vacuas. Se trata de un *sí mismo* que no alcanza objetividad, porque su conciencia está marcada por el saber de que todo es puesto por el yo.

Dice Hegel que con este yo “todas las cosas desaparecen en la libertad abstracta [el sujeto puede] aniquilar y negar todo en [él]. Lo que en [él] tiene validez, [puede]

también aniquilarlo; asimismo, todo lo que está en [él] es algo puesto por [él].”⁴ Es el yo parecido al héroe autónomo anterior al Estado, que se impone la ley a sí mismo sin sometimiento a ningún universal exterior. Pero el yo irónico posee una conciencia que no poseía el héroe autónomo y que es importante para comprender la crisis del sentido que experimenta: el yo irónico es consciente de su distanciamiento respecto del universal, que no está ya en la unidad plena con su interior como en el héroe autónomo, sino que es una exterioridad no objetiva, esto es, un otro aparente. Es decir, la realidad se presenta como una en la que el yo no puede reconocerse. Puesto que el yo produce todo, todo se le presenta como mera apariencia en la que él, el yo esencial, no puede encontrar su contenido. Cualquier exterior es inesencial. Ante la imposibilidad de reconocerse en una realidad objetiva, es el yo mismo quien termina por volverse vacío y sin sentido, ya que el modo de ser del sujeto es de tal modo que sólo encuentra contenido en relación con su exterioridad. La desdicha de esta conciencia consiste justamente en que de lo que se trataba era de la comprensión verdadera del objeto y el sujeto, esto es, del saber de la igualdad de ambos como verdaderos y no como vacíos. De manera que la verdad viene a ser una mueca vacía reflejada en el espejo, burlándose infinitamente de sí misma. La obra no es más que la expresión del yo, pero el yo no es más que la mueca vacía de sí misma (eco de risas).

Parecería, y es así como lo ve Hegel, que la ironía *mata* el arte, en tanto que presenta una realidad vacua, sin sentido, sin objetividad y, por tanto, carente de valor para la comunidad en tanto que se expresa solamente la miserable individualidad finita del artista-genio. El arte se vuelve completamente trivial con esta conciencia. Y Hegel ve en

⁴ G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, p. 89.

ella la manifestación concreta de la caducidad del arte.

No obstante, en este movimiento negativo la ironía se conduce a sí misma a su superación. Ella inicia la crisis, el choque que ha de traer lo nuevo. Ese yo de la libertad abstracta, que se hunde en la inobjetividad, dará paso a la conciencia de que el universal no es una exterioridad inesencial que busca imponerse, sino que es un sentido puesto por un *nosotros*. Y éste es el aspecto positivo de la negatividad irónica. *Nosotros*, quiere decir que el sentido no es objetivo como una objetividad abstracta, sino que es puesto por el pensamiento en relación con su objeto en plena coincidencia: el espíritu se piensa a sí mismo y *se regocija en ello*. Lo que se elimina es la comprensión del sujeto como individualidad y, por tanto, del artista como genio.

Lo que nosotros podemos afirmar desde la lectura de Hegel, es que a partir de esta conciencia el artista sabe su libertad para configurar sensiblemente la imagen del *nosotros*.⁵ Así se resignifica la finalidad, se restituye la función del arte, pero con una conciencia transformada y que se sabe libre en su actividad.

Sin embargo, antes de ganar esa conciencia de su libertad real, la conciencia del distanciamiento respecto de lo creado como puesto por el yo otorga libertad al arte primeramente en cuanto a su configuración. En la pérdida del universal abstracto, no se presentará ya la necesidad de someter la configuración a ningún concepto dado: ni formalmente ni en cuanto al contenido. Ésta es la libertad ganada por el romanticismo: es lo que Hegel llama “el devenir libre del sujeto y del material”, que marcaba el fin del arte

⁵ Al decir esto no queremos inclinarnos hacia la comprensión del arte como conocimiento. Hablamos de una transformación en la conciencia, de la que el artista también participa y que lo lleva a recomprender su actividad. Pero ello no quiere decir que la experiencia del arte sea la experiencia del sentido. Esta liberación del sentido es lo que desarrollaremos en los apartados III y IV.

en la trivialidad. En un primer momento, es una libertad transitiva o insuficiente, pues como ironía se dará cada vez más importancia al contenido (al sentimiento del artista) y menos a los modos de configuración, que podrían limitar la libre expresión del sentimiento y del pensamiento. De manera que el romanticismo no supera la figura del genio que se da una imagen de sí mismo, de su inesencial particularidad.

El menosprecio de la forma en pos del contenido subjetivo conduce al arte romántico, por un lado, a un regreso a lo sublime, y por otro, al anhelo del concepto. Los dos movimientos serán problemáticos: el primero porque es irreconquistable para una conciencia cada vez más secularizada; el segundo, porque el concepto es propiamente patrimonio de la filosofía. En esa búsqueda de lo que le es inalcanzable, el arte de la crisis descuida justo su terreno cada vez más hasta dejar de ser bello. Y por ello surge a partir de éste la pregunta por la actualidad del arte, del arte bello.

...

Lo que aquí afirmamos no puede verlo Hegel, pero nosotros podemos afirmarlo a partir de su lectura. Para salir de esta conciencia desdichada tiene que comprenderse que la libertad ganada debe afirmar tanto la importancia de la forma como la del contenido en tanto que configuraciones de un objeto que no es mera expresión de la subjetividad particular del artista, sino un modo de expresar sensiblemente el *nosotros* pleno de objetividad (con el guiño irónico ya asimilado). Esto es, que sólo tiene relevancia la sensibilidad que traspasa el límite del individuo particular para donar una experiencia que

a todos incumba, aunque sea un juego, aunque no vincule a los hombres entre sí, ni sea presencia salvífica del sentido.

En breve, la ironía pone en crisis la idea de representación, haciendo manifiesta su vacuidad inherente. Pero, más allá de la conciencia irónica habría que afirmar que la falta de independencia del universal respecto del sujeto no elimina la objetividad, puesto que lo que siempre y necesariamente hay es una relación (*nosotros*) codependiente que se sostiene por sí misma y que no puede eliminar ninguno de sus componentes. No deja de haber representación, en tanto que hay la necesidad de poner y negar y volver a poner infinitamente el objeto. Y lo que hay que afirmar es que, además, esa representación puede seguir siendo sensible después de esta conciencia, como libre configuración del material.

Una cita de Kojève puede servirnos para alentar esta lectura:

La desaparición del Hombre al final de la Historia no es, pues, una catástrofe cósmica: el Mundo natural sigue siendo lo que es desde toda la eternidad. Y tampoco es una catástrofe biológica: el Hombre permanece en vida como animal que está en acuerdo con la Naturaleza o con el Ser dado. Lo que desaparece es el Hombre propiamente dicho, es decir, la acción negadora de lo dado y del Error o, en general, el Sujeto opuesto al Objeto. De hecho, el final del Tiempo humano o de la Historia, es decir, la aniquilación definitiva del hombre propiamente dicho o del Individuo libre e histórico, significa sencillamente la cesación de la Acción en el sentido fuerte del término. Lo que quiere decir prácticamente: la desaparición de la guerra y de las revoluciones sangrientas. Y además la desaparición de la Filosofía; porque cuando el Hombre mismo no cambia ya esencialmente, ya no hay razón para cambiar los principios (verdaderos) que están en la base de su conocimiento del Mundo y de sí. Pero todo el resto puede mantenerse indefinidamente; el arte, el amor,

el juego, etc., y, en definitiva, todo lo que hace al hombre feliz.⁶

Con más razón planteamos la actualidad del arte, en tanto que no nos situamos en el fin de la historia.

2. Replanteamiento del concepto del arte ante la pérdida de sentido: más allá de Hegel

Si el arte sigue siendo representación, en tanto que le está vedado el terreno especulativo y si la representación, sin embargo, ha entrado en crisis por un giro fundamental en la conciencia a partir de una época determinada, entonces, debemos esforzarnos por pensar el cambio que sufre el concepto de representación, eso que en el desarrollo de este trabajo llamaremos *sensibilidad*.

2.1 Necesidad de la recomposición de la sensibilidad de la obra

Según la interpretación que Jean-Luc Nancy hace de la filosofía de Hegel, el saber absoluto es la conciencia del sentido *no dado*. Esto es, que el sujeto se reconoce por completo en el objeto porque sabe que es un objeto trabajado espiritualmente. El sentido del objeto no es lo dado, sino lo puesto por el sujeto, que ahora tiene plena conciencia de

⁶ Alexandre Kojève, citado en Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, p. 16.

ello. Pero esa conciencia no lo hace permanecer en la irrealidad, como le ocurría a la conciencia irónica, pues lo que la conciencia del saber absoluto sabe es que no se trata nunca de un objeto puesto por un particular, sino que es la totalidad la que se ve expresada en el objeto-mundo en el que se reconoce este sujeto. De manera que el reconocimiento reflexivo no le devuelve su imagen como creador del objeto, sino su imagen como un colectivo espiritual interrelacionado. El objeto-mundo no devuelve al sujeto la imagen del *yo*, sino la del *nosotros*.⁷ De modo que el universal aparece aquí en plena coincidencia con el sujeto pensante, pero no a la manera del héroe autónomo, ni bajo la forma de la libertad abstracta del *yo* irónico, sino como la conciencia del individuo de su responsabilidad de poner el sentido y de no estar sometido a ningún sentido universal impuesto como permanente y de manera exterior. Esta conciencia la expresará la filosofía especulativa, pero en tanto concepto vivo nos atrevemos a decir que se trata de una libertad que va ganando el Espíritu para toda actividad suya. Es por ello que podemos pensar que el arte también gana esta apertura del sentido.

Como actividad espiritual, el arte no tiene un sentido dado, ninguna finalidad dada de antemano, y esto no es algo que sepa sólo el filósofo, sino que también el artista, como trabajador espiritual, toma conciencia de ello. Esta pérdida del sentido es lo que lo lanza hacia la reflexividad: el arte necesita ahora una justificación, y el artista mismo se dedicará a cuestionar y comprender su propia actividad.

Ante esta conciencia reflexiva del artista surge la pregunta: ¿cuál es el terreno posible del arte? El artista es reflexivo y no puede dejar de serlo, pues no puede salirse de su momento histórico, que exige ante todo reflexividad. ¿Cómo esta conciencia de no

⁷ También H-G. Gadamer rescata el concepto del nosotros en su idea del *sensus communis*.

estar sometido a ningún sentido dado resignifica su quehacer? El arte no puede comprenderse ya como representación de lo divino, ni como imitación de la naturaleza, ni como instrumento del Estado, pues se sabe a sí mismo en la conciencia del artista como actividad libre. Pero, tampoco puede ser la actividad del concepto, pues, aunque se sepa a sí mismo en la conciencia del artista, para ser arte necesita ser sensible, y el concepto, por definición, no lo es. Buscar el concepto llevaría al arte al terreno de la filosofía, y con ello le daría la razón a la tesis que anuncia su caducidad en manos del pensamiento especulativo. La vía del concepto está entonces descartada si el arte quiere seguir siendo arte. Lo que aquí quiere plantearse es que le queda el camino de la sensibilidad, que siempre le ha sido propio. La pregunta importante es: ¿cómo ha de darse la sensibilidad en y para una conciencia eminentemente reflexiva?

Hemos expuesto la comprensión del arte como representación que alcanza su caducidad: el arte como manifestación sensible de la Idea. Ahora debemos pensar qué pasa cuando cambia su concepto. Gana esta libertad en la crisis del sentido, cuando pierde su finalidad. Se ha quedado sin el sentido, ha permanecido como actividad⁸: el arte es configuración sensible, pero, ¿de qué? El arte es ahora configuración sensible de lo sensible mismo. Esto es asumir la pérdida del sentido. El arte puede presentar lo sensible en su sensibilidad. No obstante, se dirá, esto parece no significar nada, pues si lo sensible mismo sólo alcanza su verdad en el concepto, ¿qué puede presentar lo sensible por sí mismo?

⁸ Hablando de la experiencia en general, Bataille llama a esta libertad del sentido la “negatividad sin empleo”: “Si la acción (el ‘hacer’) es –como dice Hegel– la negatividad, se plantea entonces el problema de saber si la negatividad de quien no tiene ‘ya nada que hacer’ desaparece o bien subsiste en el estado de ‘negatividad sin empleo’.” (Georges Bataille, citado en Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 18.)

¿Qué es lo bello, ahora?

En el sistema hegeliano lo bello se da en lo vivo, ahí donde coinciden la sustancia y el sujeto, donde el concepto se da para sí explicitando el alma en un cuerpo armónico con la mirada profunda. Pero si el arte persiste, no podemos comprenderlo como inserto dentro del desarrollo del concepto que lo habría dejado atrás como expresión superable, como sensibilidad insuficiente. El arte se ha recomprendido a partir de la crisis que parecía afirmar su carácter de pasado. De manera que su constante actualidad refuta cualquier caducidad que quiera imponérsele desde un Sistema de pensamiento. Lo bello no puede ser ya, para nosotros, que lo real se acerque cuanto le sea posible a su expresión en el concepto, dejando atrás su manifestación sensible. Lo bello ha tirado esa escalera: no hay camino de ascenso.

Pero ello impone una tarea al pensamiento. ¿Qué es lo bello? ¿Cómo se comprende la presentación de la sensibilidad para que actualice el concepto? ¿Qué experiencia hacemos de esa sensibilidad? Esto es, ¿en qué consiste la experiencia de la belleza en tanto que sensibilidad libre del sentido?

Para responder a estas preguntas proponemos: 1. pensar lo bello como lo vivo; 2. pensar la sensibilidad en tanto que expresiva; 3. pensar la belleza como experiencia de esa sensibilidad. Autores herederos del problema de la actualidad de lo bello han buscado salidas a este atolladero. En el camino del pensamiento que ahora recorreremos, nos unimos a tres de ellos, para pensar el concepto de lo vivo como hermano de lo bello. Seleccionamos a H-G. Gadamer, María Zambrano y Gilles Deleuze, por ser autores cuya

obra en general está atravesada por el problema del arte: su actualidad, su relación con la filosofía y la verdad, la importancia de su estatuto ontológico como una experiencia fundamental para el acaecer del sentido en nuestro mundo contemporáneo. Dichos autores, además, son lectores de Hegel y responden de manera crítica a los problemas abiertos por su filosofía, que nosotros tomamos como antecedente de nuestro problema. Tal vez, se extrañará la presencia de Nietzsche, como un autor fundamental para pensar la relación entre arte y vida, y como una de las principales influencias de Zambrano y Deleuze. Sin embargo, nos parece que fueron los pensadores que le siguieron quienes, influenciados por el filósofo artista, intentaron recuperar para el arte un lugar privilegiado en el pensamiento pensándolo como experiencia específica.

Gadamer utiliza el concepto de lo vivo para pensar su concepto del arte como juego:

La libertad de movimientos de que se habla [en el juego] implica, además, que este movimiento ha de tener la forma de un automovimiento. El automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general. Esto ya lo describió Aristóteles, formulando con ello el pensamiento de todos los griegos. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento.⁹

Tomando distancia respecto de la filosofía hegeliana, lo vivo no se comprende aquí como una fuerza *arjeológica*, no se añade al movimiento un principio-fin necesario, sino una finalidad libre y arbitraria, que no por ello deja de ser actividad racional, pues la razón también puede comprenderse como libre de fines, más aún, es justo la fuerza que se

⁹ H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 67.

da a sí misma sus propios fines, y que también puede no ponérselos de manera conciente. La razón puede abstenerse de sí misma. De modo que lo vivo se comprende como el elemento libre en la racionalidad.

Por su parte, María Zambrano retoma la categoría de lo vivo para pensar la poesía. Desde su comprensión de la categoría, lo vivo es la carne: “La poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado.”¹⁰ Lo vivo se comprende como la materialidad, el cuerpo, la heterogeneidad. Y lo bello es lo vivo en tanto que expresión fiel de esa fuerza sobreabundante, en tanto que fijación de lo múltiple como múltiple.

Por otro lado, Deleuze piensa lo vivo como *la fuerza* que la obra libera en la sensibilidad. En trabajo conjunto con Félix Guattari, los autores trabajan el concepto del *ser de sensación*, permitiendo pensar con él eso que nosotros llamamos la sensibilidad libre del sentido, expresiva. Nos acercamos al pensamiento de Deleuze, por tanto, para ver la hermandad entre los conceptos de vida y belleza, así como para pensar el sentido de la liberación de la sensibilidad que se abre desde esta hermandad.

Por último, para pensar lo que nosotros denominamos *la experiencia de la belleza* recurrimos, sobre todo, al juicio reflexivo kantiano, pero nos mantenemos en diálogo con Aristóteles, Hegel, Heidegger, Zambrano y Deleuze. No obstante, pretendemos plantear una comprensión propia de la relación, que no está por completo en ninguno de estos interlocutores y que podemos pensar en conjunto.

¹⁰ María Zambrano, *Op. cit*, p. 47.

II. Lo bello es lo vivo

Para quien lleve a cabo una investigación “genealógica” del concepto de vida en nuestra cultura, una de las primeras y más instructivas observaciones es que éste no se define nunca como tal [...] Es decir, todo sucede como si, en nuestra cultura, la vida fuese aquello que no puede ser definido, pero que, precisamente por ello, tiene que ser incesantemente articulado y dividido.¹¹

Elegimos dos posibilidades para pensar, para buscar el concepto en su transformación, más allá de la caducidad hegeliana. Decimos: *lo bello es lo vivo*, y dos autores nos prestan su pensamiento para reflexionar en torno a estas categorías hermanadas. Gadamer: lo vivo en tanto que racionalidad libre no *arjeológica*; Zambrano: lo vivo según la carne.

II. Lo bello es lo vivo en tanto que racionalidad libre no *arjeológica*

¿Qué es lo vivo? La tradición filosófica, desde Platón y Aristóteles, nos ha heredado el concepto de lo vivo como aquello que tiene en sí mismo el principio de su movimiento y que puede mover a otros. Esto es, en la comprensión tradicional de las jerarquías ontológicas, que lo vivo por antonomasia es el alma. En una comprensión como la hegeliana (de base aristotélica), en la que la totalidad es Espíritu, lo vivo es todo lo orgánico, la naturaleza está también espiritualizada (potenciada). Así, lo vivo comienza su camino jerarquizante en el mundo vegetal, se eleva hacia el mundo animal y encuentra su culminación en el humano, en el cual, al distinguirse los géneros en especies y la especie en sexos, se supera la mera subjetividad de la planta que se consume a sí misma (la vida nutritiva en Aristóteles), así como la objetividad del animal que simplemente consume al otro. El espíritu emerge desde esa vitalidad inmediata. No es sólo, pues, lo que tiene en sí el principio del movimiento, sino que es aquello que hace emerger desde la inmediatez que se relaciona consigo misma (vegetal), la conciencia que llega a reconocerse en un otro. Y es esta

11 Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 25.

conciencia lo propiamente espiritual. La vida es, entonces, madre del espíritu: mediación del Principio que se busca a sí mismo hasta el reconocimiento conciente. Si el arte debe ser expresión de lo vivo es porque lo vivo es esa fuente material que llega a reconocerse en otro y a surgir propiamente como espíritu. El arte, en tanto que actividad del espíritu ya conciente, lo expresa en su materialidad: lo vivo que ha alcanzado la forma humana. Como uno de los primeros pasos del autoconocimiento, el Espíritu se representa a sí mismo en la materialidad que lo ha hecho surgir: se da una imagen ante sí mismo.

Pero ¿qué sucede si sacamos lo vivo de esta *arjeología*? Aún conservando la definición tradicional-griega de lo vivo, podemos decir esto: lo vivo juega. Es el sentido que da Gadamer al automovimiento: libertad de movimiento, movimiento que no está sujeto a fines. Dice Gadamer:

Lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines.¹²

Para Hegel lo vivo en el arte era la autorrepresentación que el Espíritu se daba de su materialidad viva; Gadamer, por su parte, circunscribe esta autorrepresentación al terreno de la racionalidad sólo humana. Pero, ¿no es el arte así caracterizado como juego un punto aun más elevado de autoconciencia, en el que la razón se burla de sí misma y evade su función instrumental? La razón, aquí, juega a tener fines. Y este poder de la razón de jugar consigo misma y determinar incluso su propia función es lo vivo en el juego del arte. No es, pues, solamente lo que se da una imagen de sí mismo, sino lo que en esa autorrepresentación logra burlarse a sí mismo. Pues jugar consiste en poner racionalmente, esto es, conscientemente, fines como si en realidad lo fueran, luego creérselos y ejecutarlos autorrepresentando sus propias leyes arbitrarias y exponiéndose a ellas. “El

12 H-G. Gadamer, *Op. cit.*, p. 67.

jugador experimenta el juego como una realidad que le supera”¹³, dice el autor. Esta libertad es sólo posible en el ámbito del juego, que es una totalidad cerrada, de leyes arbitrarias muy bien definidas, a diferencia del mundo de la cotidianidad, en el cual se experimenta siempre una apertura de las posibilidades que exige que la racionalidad instrumental actúe y resuelva (por eso no hay *astucia* de la razón en el juego, sino un *telos* intrínseco a una totalidad cerrada). De manera que el juego es lo libre. Y el arte, para Gadamer, va a tener el modo de ser del juego. El arte es, entonces, lo libre, lo vivo, libertad racional de autoengaño.

Podemos comprender el arte como juego y decir que lo que hace la obra es poner leyes arbitrarias, donar ciertas finalidades que tanto artistas como espectadores se creen para entrar en el juego y autorrepresentarse libremente, y que esta libertad sea lo vivo. Bien. Sin embargo, ¿por qué habría de seguir funcionando aquí la categoría de lo bello? ¿Por qué este juego libre de la racionalidad consigo misma habría de definir lo bello? ¿Es bello porque es racional?

Según Gadamer, al concepto de lo bello pertenece “el que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo.”¹⁴ La relación de lo bello con lo vivo viene dada por la libertad, marca última de la racionalidad. Lo bello es, entonces, lo vivo en tanto que racionalidad libre que se autorrepresenta. Pero, preguntamos, ¿ha mutado de este modo la comprensión del concepto? Unimos a la categoría de lo bello un hermano conceptual que llamamos lo vivo, pero comprendemos lo vivo como racionalidad libre, de manera que lo bello queda definido por esta racionalidad. ¿No estamos muy cerca de Hegel? Parecería que estamos muy cerca de su comprensión de lo bello y que sólo hemos quitado el principio *arjeológico*, circunscribiendo la racionalidad en una libertad propiamente humana.

En su intimidad con la tradición, y con Hegel, Gadamer añade otra determinación de lo bello, ligada a su racionalidad: lo bello es verdadero, y con ello se hace más profundo el significado

13 H-G. Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 153.

14 H-G. Gadamer, *La actualidad...*, p. 50.

de la definición: lo bello es un juego que autorrepresenta la racionalidad libre del hombre y, como tal autorrepresentación, es verdadero. Este es el punto en el que disentimos de la postura hermenéutica. Pero vayamos más despacio. Dice el autor:

La esencia de lo bello no estriba en su contraposición con la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, **es una suerte de garantía de que**, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, **la verdad no está en una lejanía inalcanzable**, sino que nos sale al encuentro. **La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.**¹⁵

Resaltamos aquí dos puntos: 1. la esencia de lo bello recae en ser verdadero; 2. lo bello es verdadero porque cierra el abismo entre lo ideal y lo real. Hay en el primer punto una pirueta difícil: el juego que es el arte trata de una libre autorrepresentación de la racionalidad humana; esta autorrepresentación en la que la razón se engaña concientemente es, sin embargo, verdadera. Parecería una paradoja: un engaño verdadero. No obstante, sabemos que nos encontramos ante una particular comprensión de la verdad y, más específicamente, de lo que es la verdad del arte. Heredero de Hegel y de la fenomenología heideggeriana, Gadamer comprende que la verdad del arte no recae en la referencia al objeto que presuntamente imitaría, sino que el arte es él mismo acontecimiento de la verdad.¹⁶ ¿Y qué más verdadero que lo que surge en el seno de una racionalidad libre y autorreferida?

En este juego, en el que el individuo se abandona a sí mismo a las leyes aceptadas voluntariamente, es donde se abre un espacio para su *transformación*. Esta última tiene una especificidad: según Gadamer, “la transformación lo es hacia lo verdadero.”¹⁷ Lo bello

¹⁵ *Ibid*, p. 52 . Las negritas son mías.

¹⁶ Dice Gadamer: “Es necesario tomar el concepto de la experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia. Y para esto podemos echar mano de las admirables lecciones de Hegel sobre estética.” (H-G. Gadamer, *Verdad...* , p. 139.)

¹⁷ *Ibid*, p. 156.

comprendido como juego es verdadero por ese carácter de autorrepresentación, en el que lo representado acontece en el momento mismo de la representación (el sentido que el autor da a la *mímesis*) y, como juego, incluye al espectador transformándolo. El sentido de verdad de la obra como transformación es, pues, doble: 1. la obra es verdadera porque coincide inmediatamente consigo misma, en tanto transformación de la cosa sin referencia a ningún real exterior (original), es decir, porque la obra es un *ergon*; 2. lo bello es verdadero porque, en tanto que juego, transforma al jugador. Es decir, el acontecimiento de la verdad transforma a quien lo experimenta, porque se trata de la experiencia efectiva de un modo de ser distinto del objeto y de un modo de ser distinto del *sí mismo*. Lo primero es la cosa con una finalidad intrínseca; lo segundo es la racionalidad que se abstiene de poner fines. Según este último sentido, y en palabras de Gadamer, “se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero.”¹⁸

En el segundo punto subrayado más arriba, Gadamer retoma el concepto de lo bello como relación entre la idea y el ideal. Dice el autor: “El concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.”¹⁹ Tenemos, entonces, que lo ideal accede a su realidad en la representación del juego que es la obra de arte. Lo real no es, entonces, el original imitado, sino lo que permanece como no transformado, esto es, lo que no ha accedido a su verdad (a su interpretación, a su conformación). De nuevo, la diferencia con Hegel es mínima: la obra es autorrepresentación, no de la Idea, sino de la libre racionalidad humana que juega consigo misma y expone su subjetividad a la transformación por y con un otro. Entonces, lo bello es verdadero porque es autorrepresentación de una comprensión transformadora. Y, en tanto que verdadero, cierra el abismo entre lo ideal y lo real, porque da a lo real una conformación con sentido, lo idealiza. Lo ideal accede a su realidad mediante la idealización de lo real: mediante la transformación.

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹ *Idem.*

Hay que tener en cuenta, además, la exigencia de claridad que impone Gadamer a la obra. La obra debe ser clara para nosotros, sin esa exigencia no hay experiencia del arte, pues la experiencia sólo se realiza en la comprensión de la misma. Mas cabe preguntarse hasta qué punto *comprendemos* las obras de arte y si este fenómeno de la comprensión no es más bien excepcional. ¿Cómo se comprende un cuadro de Miró? ¿Cómo se comprende una sinfonía, y, además, sería esa su experiencia fundamental? Sabemos que la hermenéutica tiene respuesta para estas preguntas, pero nosotros reiteramos el cuestionamiento. Al ver un cuadro de Miró, por ejemplo, ¿se gana una mayor comprensión del equilibrio, una mayor comprensión de la fragilidad? Y, en caso de que así fuera, ¿nos lleva esa comprensión inmediatamente a un salto antropocéntrico por el cual nos comprendemos mejor *a nosotros mismos*? ¿No ocurre más bien, que el pensamiento *experimenta la tensión misma* del leve equilibrio? Se trata de dos posibilidades, pero permanezcamos por ahora en la hermenéutica.

Dice Gadamer: “El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación.”²¹ Claro que Gadamer exige que la obra sea comprensible y tenga significado, puesto que trata de recuperar su verdad. De ahí el calificativo “mero”, para dejar a un lado la percepción no susceptible de verdad o falsedad, la percepción sin contenido. El problema se origina porque a Gadamer no le interesa pensar el arte verdaderamente como una actividad y experiencia privativa, muy distinta a las demás experiencias que conforman la vida humana. Le interesa rescatar el arte para rescatar una verdad no científica, otro ámbito de conocimiento. De ahí su preocupación por el contenido, la comprensibilidad y la verdad de la obra. Parece rondarlo un miedo parecido al platónico cuando condena a la poesía: un miedo moral, que consiste en pensar que la experiencia específica del arte es extensible al resto de la vida ética. Pero Gadamer hace el movimiento inverso al de Platón, en lugar de condenar al arte, le exige que sea verdadero, le exige todo, incluso redención. Su miedo moral se deja ver en las

²⁰ El estatuto de la obra de arte en Gadamer es cuantitativo, no cualitativo: la obra incrementa el ser de la cosa.

²¹ *Ibid*, p. 133.

siguientes líneas:

En mi opinión el propio Kierkegaard había demostrado ya que esta posición (la de la estética vivencial) es insostenible al reconocer las consecuencias destructivas del subjetivismo y al describir por primera vez la autoaniquilación de la inmediatez estética. Su teoría del estadio estético de la existencia está esbozada desde el punto de vista del moralista que ha descubierto lo insalvable e insostenible de una existencia reducida a la pura inmediatez y discontinuidad. Por eso su intento crítico reviste un significado tan fundamental, porque esta crítica de la conciencia estética revela las contradicciones internas de la existencia estética y obliga así a ésta a ir más allá de sí misma. Al reconocer que el estado estético de la existencia es en sí mismo insostenible se reconoce que también el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana.²²

¿No se espera demasiado del arte desde esta perspectiva, secularizada pero *cuasi* religiosa? Por un lado, se sigue comprendiendo lo bello según la definición tradicional, como racional y verdadero. Por otro lado, se le exige al arte que, en tanto que bello, cumpla estas exigencias. Y, aún más, puesto que ahora sí es verdadero y racional, por herencia hegeliana, entonces debe ser también conocimiento, autoconocimiento, reconocimiento²³, ocasión para la autopresentación del ser: por tanto, redención del individuo de su inmersión en el mundo del ser no develado: salvación.

Leamos el siguiente párrafo, que bien podría formar parte de las *Lecciones sobre la Estética*:

El pantheon del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el

²² *Ibid*, p. 137.

²³ Dice Gadamer: "El concepto de la imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el *sentido cognitivo* que existe en la imitación. [...] El sentido cognitivo de la mimesis es el reconocimiento [...] La alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido." (*Ibid*, pp. 157-158.)

contrario, **en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos**, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso **es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre** [...] La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética.²⁴

Según esto, debemos huir de la inmediatez: el arte debe seguir siendo vinculante, a pesar de que la crisis del sentido haya surgido justo por la *comprensión histórica* del rompimiento de ese vínculo y de la negación de esa finalidad.

Ahora bien, nosotros podemos preguntarnos si el arte efectivamente cierra ese presunto abismo entre lo real y lo ideal, o si, una vez desasidos de lo real como Idea, el arte no se presenta más bien como idealidad sensible que abre un abismo antes inexistente. Detrás de la reducción antropológica que efectúa Gadamer de la Idea hegeliana, resuena el ser oculto de Heidegger.²⁵ Y la tesis de que el arte es verdadero porque transforma, es decir, porque conduce el ser hacia su verdad, descansa sobre aquél. Esto es, descansa en la distinción ontológica. Pero si nosotros partimos desde otro horizonte y cuestionamos dicha diferencia *dada como supuesto*, podemos también entonces preguntar si el arte no es más bien esa actividad que *abre* la distinción. Es posible que el arte no salve ninguna diferencia, puesto que no haya tal; puede que el arte no sea una autorrepresentación que dona la verdad.

Redondeando: El problema con la categoría de lo vivo que recorre la tradición filosófica es que está intrínsecamente ligada: 1. con la racionalidad, ya sea cósmica, espiritual o meramente humana; 2. con la verdad y, por lo tanto; 3. con una idea de sentido revelado, de autorrepresentación del sentido del ser. Con estas tres determinaciones, se le exige al arte que cumpla, en una obra, la función de los dioses, magos, visionarios y filósofos todos. La obra de arte se convierte en una especie de piedra filosofal, que además reuniría a los hombres en una comunidad cada vez más

²⁴ *Ibid*, p. 138. Las negritas son mías.

²⁵ “En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído.” (*Ibid*, p. 157.)

imposible. La obra, podría decirse, viene a ser el Leviatán que alimenta, espiritualiza, al hombre del nihilismo.

Si queremos dar a la categoría de lo bello otro significado y para ello buscamos la categoría de lo vivo, tenemos entonces que transformar de igual modo esta última categoría²⁶: no sirve, pues, rescatar la idea de lo vivo y quitarle solamente el principio *arjeológico* que condenaba al arte a su desaparición y daba una finalidad determinada a la actividad espiritual; que no permitía que como libre juego de la racionalidad el ser se siguiera autorrepresentando de este modo sensible.

Apéndice sobre lo bello en tanto libre

Es de todos sabido que no sólo Gadamer ha caracterizado a lo bello por la libertad. Por el contrario, se trata de la determinación más importante de la comprensión moderna de la belleza. Kant pone en ella la diferencia entre un juicio que meramente expresa el placer sensible y el juicio que expresa el gusto bello propiamente.

Al juzgar la belleza libre (de acuerdo a la mera forma), el juicio de gusto es puro. No se presupone ningún concepto de ninguna finalidad a la cual la presentación sensible del objeto dado deba servir y la cual, por lo tanto, deba representarse en él. La libertad de la imaginación, que se divierte a sí misma en la contemplación de la figura, sería limitada bajo un concepto tal.²⁷

La libertad para Kant consiste, pues, en la ausencia de finalidad. En tanto que carece de finalidad, es un juicio también desinteresado. “Cuando la pregunta es si una cosa es bella, no queremos saber si algo depende o puede depender de la existencia de dicha cosa [...] sino cómo es

²⁶ Para ello ensayaremos la comprensión de lo vivo como caos.

²⁷ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, p. 66. La traducción es mía en todas las citas.

que la juzgamos por la sola observación (intuición o reflexión).”²⁸ Así mismo, el desinterés implica que el sujeto no se relaciona con el objeto por medio del deseo, de manera que la presencia o ausencia del objeto alteran el estado anímico del sujeto. Por lo tanto, lo que se produce en el sujeto en su relación con el objeto que juzga bello no puede ser encanto o emoción, pues estos estados anímicos permanecen vinculados a la materialidad o empiria del objeto. Por el contrario, el juicio de gusto en tanto libre se eleva por sobre la mera materialidad hacia la forma del juicio en la cual se capta la finalidad sin fin del objeto respecto de nuestras facultades cognitivas: la libre coincidencia.

Ahora bien, Kant presupone que la materialidad va ligada siempre con el interés. Da por hecho que la sensibilidad del objeto no puede gustar por sí misma, sino que inmediatamente liga al sujeto con el objeto de manera tal que quita a la relación el carácter de la libertad. En este punto nos distanciamos de Kant. Así como la razón, en esta particular experiencia, se abstiene de poner fines al objeto, así también la sensibilidad puede ligarse al objeto de otro modo que a través del deseo. Eso lo veremos más adelante, cuando expongamos nuestra comprensión del modo de operar de la sensibilidad en la experiencia de la belleza. Sin embargo, es importante notar desde ahora que el desinterés y la libertad de la experiencia han de sostenerse aún cuando se reivindique la suprema importancia del aspecto sensible en esta relación.

Otro punto importante de la afirmación kantiana de la libertad del gusto es su separación de éste respecto de la actividad conceptual. El juicio de gusto es libre porque no presupone conceptos: es independiente del concepto del bien, pues éste presupone un conocimiento del objeto y liga al sujeto con el objeto mediante el interés moral: “Para saber si algo es bueno debo siempre saber qué cosa el objeto debe ser, *i.e.* debo tener un concepto de él”²⁹; es independiente del concepto de perfección, ya que éste consiste en una finalidad determinada, que requeriría el conocimiento del objeto, conocimiento que el juicio de gusto no puede otorgar. Por lo tanto, el juicio de gusto libre no necesita ni puede relacionarse con una idea determinada de la finalidad intrínseca del objeto.

²⁸ *Ibid*, p. 38.

²⁹ *Ibid*, p. 41.

De manera que la libertad del juicio de gusto rompe también con la relación mimética entre la Idea y el ideal. Dice Kant:

El modelo más alto, el arquetipo del gusto, es una mera idea, la cual cada quien debe producir en sí mismo y de acuerdo con la cual debe juzgar todo objeto del gusto, todo ejemplo de juicio por el gusto, e incluso el gusto de todo otro. Idea significa propiamente un concepto racional, e ideal la representación de un ser individual considerado como adecuado a la idea.³⁰

Para el autor, el ideal es la presentación individual de una idea indeterminada de la razón. Esto es, la determinación de algo indeterminado, que por ello no se agota nunca en el particular. Ahora bien, según Kant, lo único que puede presentar una tal máxima indeterminada, esto es, la finalidad en general como idea subjetiva de la razón, es la figura humana, puesto que es el humano únicamente quien contiene en sí, en su concepto, su propia finalidad indeterminada. Entonces, el juicio de gusto no puede estar ligado con el ideal de belleza, pues este ideal presupondría un concepto de la razón del cual el juicio aparecería como una presentación particular. La comprensión kantiana de lo bello se aleja así de la idea del objeto bello como *mímesis* de la Idea. No es, pues, representación en un sentido ontológico, sino sólo como imitación formal de la naturaleza.

...

Ligar lo bello a lo vivo nos lleva a la libertad característica de la belleza. Y es esto lo que queremos conservar: *lo bello es lo libre*. Gadamer afirma la libertad de la obra como un modo distinto de operar la racionalidad, un modo no práctico. Kant afirma la libertad de la obra respecto del conocimiento, del deseo interesado, de la finalidad moral y de un determinado ideal de belleza. Sin embargo, nos parece que no basta con esto para comprender la mutación del concepto.

³⁰ *Ibid*, pp. 68-69.

2. Lo bello es lo vivo según *la carne*

Tanto Gadamer como Zambrano parten de Grecia para unir la categoría de lo vivo al concepto de lo bello. Sin embargo, aunque coinciden en el punto de partida, toman caminos muy distintos. La categoría de lo vivo que retoma Gadamer es la categoría del filósofo; la que toma Zambrano es la figura del poeta. De ahí que para el primero lo vivo sea el alma, mientras que para la segunda lo vivo sea el cuerpo. Pues el filósofo se ocupa de morir en el cuerpo, diría Platón, mientras que el poeta vive según *la carne*, diría Zambrano.

Para pensar el concepto de lo vivo que aquí se presenta tomemos tres puntos:

1. *Vivir es delirar*.³¹ Tenemos aquí una primera determinación. Lo vivo es la fuerza que se desvía de la razón. Y esta fuerza es la pasión, esto es, la actividad del cuerpo. El cuerpo padece y éste es el principio de su movimiento. Lo vivo es entonces actividad en la materia, anclaje en ella. Lo vivo es la carne, que delira. Con ello se afirma que el movimiento no pertenece sólo al alma, sino que el cuerpo tiene también el suyo: la pasión.

2. *El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído*.³² El poeta es quien posee en exceso. Este delirio que es vivir es la fuente de lo bello, porque de su exceso viene la creación del artista. El arte surge por exceso y es también éste su material, por eso es lo vivo: por el desborde, por la saturación. La obra tiene, pues, su origen en el vivo exceso del artista. Pero no habría que tener miedo de cargar el exceso hacia la subjetividad, pues el poeta es siempre caritativo: dona su exceso, lo objetiva, lo regala, lo comparte.

3. *El poeta es fiel a lo que ya tiene. No se encuentra en déficit como el filósofo, sino, en exceso, cargado, con una carga, es cierto, que no comprende. Por eso, la tiene que expresar, por eso tiene que hablar “sin saber lo que dice”, según le reprochan. Y su gloria está en no saberlo, porque, con ello, se revela que es muy superior a un entendimiento humano la palabra que de su*

31 María Zambrano, *Op. Cit*, p. 35.

32 *Ibid*, p. 34.

*boca sale; con ello nos muestra que es más que humano, lo que en su cuerpo habita.*³³ Lo vivo que excede al artista, que lo colma y lo vierte hacia una expresión es, entonces, más que humano.

Tenemos, pues, tres determinaciones esenciales: lo vivo es un exceso no racional que trasciende la subjetividad del artista y lo humano en general, y que obliga al poeta, por sobrecarga, a donar en una obra (materialidad) su pasión delirante. Este exceso en el arte se da como heterogeneidad exacerbada. El arte no renuncia a nada, sino que quiere cada cosa en su particularidad. En este sentido, el arte es hacedor de *fantasmas*³⁴: crea los fantasmas de las cosas percederas. Y el artista realiza este trabajo viviendo según la carne, no renunciando a ella:

El poeta no quiere aniquilar nada, nada, sobre todo, de las cosas que el hombre no ha hecho [...] El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña.³⁵

El artista es esencialmente conservador. Conserva transformando, humaniza la fugacidad insoportable del tiempo. Pero, ¿qué es esto de *vivir según la carne*? El artista posee en exceso porque se aferra a cada partícula de la materia fugitiva y cambiante. La realidad ante sus ojos aparece en dimensiones multiplicadas: en vez de sólo formas definidas, el artista ve colores, tonos, matices, combinaciones, equilibrios, pesos, ritmos, disonancias, luces, gestos, etc.; todo sucede en una simultaneidad que unifica y que hay que escindir para captar lo más posible la heterogeneidad. El trabajo del artista es perseguir la escisión que permite la riqueza en el detalle. Vivir según la carne es enclavarse en la riqueza de la materialidad, captar lo que las cosas son en su cambio, no lo que permanece, sino sus múltiples formas cambiantes, las delicadas construcciones que se arman en los lapsos de tiempo que dura el equilibrio, y luego otra transformación. El trabajo del arte es seguir

³³ *Ibid*, p. 41.

³⁴ Retomaremos este concepto en la sección dedicada a pensar la experiencia de la belleza (apartado IV), pero quitándole la función de *conservar* la materia en la idea (que es al fin y al cabo la salvación).

³⁵ *Ibid*, p. 62.

la velocidad infinita de la realidad. *Vivir según la carne, es vertiginoso.*³⁶

Tenemos, entonces: lo vivo según la carne es un exceso que posee al artista y que lo obliga a perseguir vertiginosamente la realidad material que se escapa, para darle una forma que sea donación viva al resto de los hombres.

Sin embargo, a diferencia de la hermenéutica, este doble carácter de posesión y donación que tiene la obra no nos lleva inmediatamente a comprenderla como verdadera. Dice Zambrano: “Mentira, lo que se dice mentira, solamente la poesía. Sólo ella finge, da lo que no hay, finge lo que no es; transforma y destruye. Porque, ¿cómo va a ser posible que el engaño exista en la razón, si la razón no hace sino ajustarse al ser?”³⁷ No es verdadera porque no es racional, sino que es “más que humana”, le llega por gracia al creador que busca y busca el modo de sensibilizarlo todo:

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás.³⁸

Según esto, la mentira conservaría lo heterogéneo, mientras que la verdad lo eliminaría en la unidad del concepto. Lo vivo es el exceso que sólo puede permanecer en la mentira. Pero, ¿cómo podemos llegar de esta comprensión de lo vivo a lo bello? Si lo vivo no es racional, ¿cómo ha de ser bello? En líneas anteriores citábamos lo siguiente: “El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la

36 Aquí sólo adelantamos el concepto. En el apartado IV lo dilucidaremos como el sentimiento-placer característico de la misma.

37 *Ibid*, p. 30. Para Gadamer, sin embargo, la razón sí puede engañarse a sí misma, y de hecho es lo que hace cuando juega. Y es este engaño lo que permite que acontezca la verdad, que el ser se muestre en una nueva interpretación.

38 *Ibid*, p. 22.

ensimisma, la hace dejar de ser extraña.”³⁹ Es decir, que esta vida excesiva del artista no permanece en un mero andar a tientas, sino que se convierte en trabajo de espiritualización de eso vivo mismo que lo posee. El trabajo del artista es dar forma propia a “la carne”, a la materia no espiritualizada. Nuevamente, Hegel sin su *arjeología*. Lo vivo es bello, aquí, en tanto que espiritualizado. Vivir según la carne es aferrarse a ella, penetrarla, *pero para redimirla*.

Esta comprensión del arte es, no sólo cercana a Hegel, sino también *antigua*: busca el origen, el momento del parto en el espíritu, su necesidad humana. Está todavía muy distante de un arte que ha efectuado ya varios giros que lo han acercado a la filosofía, justo a esa actividad de la que se separó en el origen. Aunque según Zambrano, este carácter excesivo y más que humano del arte no desaparece con el giro reflexivo, como pudiera pensarse. Dice la autora: “Y tan íntima es su convivencia [la del poeta] con las fuerzas divinas que engendran el delirio, que ha llegado con Baudelaire a convertir la ‘inspiración’ en trabajo. Lo cual no es, en modo alguno, negar la inspiración, sino entregarse a ella enteramente, entregarse a ella heroicamente con todas las facultades despiertas.”⁴⁰ No obstante, con esta concepción de lo vivo tan ligado a lo sagrado no salimos de Grecia, de la Grecia dionisiaca, ni de la nostalgia romántica por el paraíso helénico perdido. Aquí, el poeta moderno es el héroe trágico que se entrega con los ojos abiertos a su destino, y el arte sigue siendo inspiración:

La poesía ha estado siempre abierta a las cosas, arrojada entre ellas, arrojada hasta la perdición, hasta el olvido de sí, del poeta. Mas por este olvido de sí, más próxima siempre a estar abierta hacia ese último fondo o raíz de la existencia [...] Y el milagro de la poesía surge en plenitud cuando en sus instantes de gracia ha encontrado las cosas, las cosas en su peculiaridad y en su virginidad, sobre este fondo último; las cosas renacidas desde su raíz. Ya el hombre, la existencia humana, su angustia, su problematicidad, quedan entonces anuladas. La poesía anula el problema de la existencia humana, allí donde se manifiesta. Ya el hombre es sólo voz que canta y manifiesta el ser de las cosas y de todo. El hombre que no se lanzó a ser sí mismo, el hombre perdido, el poeta, lo tiene todo en su

³⁹ *Ibid*, p. 62.

⁴⁰ *Ibid*, p. 44.

diversidad y en su unidad, en su finitud y en su infinitud. La posesión le colma; rebosa de tesoros quien no se ahincó en afirmar su vaciedad, quien por amor, no supo cerrarse a nada. El amor le hizo salir de sí, sin poder ya jamás recogerse; perdió su existencia y ganó la total aparición, la gloria de la presencia amada.⁴¹

Vemos, pues, que a final de cuentas Zambrano sí comprende el arte como verdadero. Una verdad que no es buscada, sino encontrada, dada en gracia. La experiencia del arte es aquí una mística de la carne. El artista aferrado a la materia encuentra lo infinito. Padeciendo la materia trae a la presencia el no ser. Lo bello es, finalmente, la humanización del vivo exceso carnal.

Podríamos hablar también de una nueva especie de religión del arte. Se pretende que lo bello venga a colmar el espacio vacío de los dioses. Aquí también, la carne es redimida. El arte salva. Esa poesía que era el infierno, termina siendo el paraíso recobrado en la tierra.

Tanto Gadamer como Zambrano están preocupados por pensar el arte como verdadero. Ambos le exigen redención. Pero, ¿qué extraña culpa los acecha? ¿Redención de *qué*? No obstante, queremos rescatar dos cosas de este acercamiento crítico a los autores: 1. la libertad; 2. el exceso. Si podemos seguir pensando lo bello a partir de lo vivo es porque seguimos conservando estas dos características para ciertos objetos y la experiencia que de ellos hacemos. La libertad es lo que ha ganado el arte en su camino de secularización y es también lo que lo caracteriza como una experiencia extraordinaria: el cambio en el modo en que la racionalidad opera. El exceso es la característica esencial de la materialidad de la obra y es lo que ofrece la resistencia necesaria para que no pueda ser por completo subsumido por el sujeto, sino que, al contrario, lo obliga a realizar una experiencia distinta.

⁴¹ *Ibid*, p. 114.

III. La sensibilidad libre de sentido: el *ser de sensación*

Ha de comprenderse lo vivo de manera tal que la sensibilidad sea expresión de lo vivo carente de sentido y *significado*. Para ello debemos ensayar la posibilidad de que la obra sea, como dice Deleuze, un devenir no humano del hombre. ¿Qué pasa si tenemos la valentía de desligar la categoría de lo bello de esa marca distintiva del hombre: la actividad productora o recipiente de la verdad discursiva, diáfana, portadora de un conocimiento esencial? Tal vez debamos, por una vez, salir de la romántica y neoclásica Grecia.

En el otro extremo de la actividad libre del *ánthropos* que comprende el ser porque se comprende a sí mismo, encontramos un *ánthropos* que se desantropomorfiza, en una actividad que abandona esa marca distintiva suya⁴² para hundirse en la sensibilidad; sale, pues, de la esfera de la experiencia del conocimiento y de toda procesión salvífica. No se trata de que desaparezca la subjetividad particular, sino el humano mismo en el particular. Es el advenimiento del otro mundo de la representación, del fenómeno, de la *gnosis*: el más allá de lo humano que no busca redimirse en el paraíso. Dos puntos queremos tratar con Deleuze: 1. la transformación que opera la obra es deformación de la figura, a la vez que *devenir cero* del hombre; 2. la comprensión de lo vivo que posibilita esta sensibilidad es el *caosmos*.⁴³

En el capítulo precedente, determinamos al objeto bello como representación de lo vivo en

⁴² Cualidad que si bien es necesaria no es suficiente. Kojève, en su lectura de Hegel, así como Heidegger y otros, han afirmado bien que el lenguaje es la posibilidad originaria del ser hombre. Sin embargo, hay que ver también que la espiritualización del animal que ello implica no es meramente progresiva, y que es también condición necesaria para su realización efectiva la negatividad extrema (el espíritu animal). Hegel ya lo había visto, y de ahí la importancia de la muerte que Kojève resalta en su lectura. Para ser hombre, éste necesita también devenir no humano. Pero, se dirá, esto también lo realiza el lenguaje (como han observado los lectores franceses de Hegel, *i.e* Maurice Blanchot). Sólo que nosotros aquí no circunscribimos la negatividad al ejercicio de la escritura. La experiencia de la belleza, esto es, de la sensibilidad bella en general, es este devenir no humano del hombre. De manera que la sensibilidad, lenguaje incluido, posibilita el ser del hombre por este doble trabajo, a la vez negativo y afirmativo. No sólo el habla posibilita que el hombre sea, hace falta también ser capaces de devenir cero en la sensibilidad, ser racionalidad libre y mimética (estas ideas las trabajaremos en el capítulo siguiente). La belleza no se limita al habla y a la escritura, hay que afirmar una y otra vez y cuanto sea necesario que la belleza es ante todo sensibilidad.

⁴³ “El arte no es el caos, sino una composición del caos que dona la visión o la sensación, de manera que constituye un caosmos, como dice Joyce, un caos compuesto –no previsto, ni preconcebido.” (Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Qu’est-ce que la philosophie?*, p. 192. En francés en el original. La traducción es mía en todas las citas.)

tanto que es: 1. libre; 2. transformación; 3. exceso; 4. trabajo sobre lo vivo mismo. Debe tenerse esto en cuenta, pues la expresión *lo bello es lo vivo* no deja de tener cierta vaguedad. Si se tratase simplemente de lo vivo, entonces podría parecer que el terreno de la belleza es la naturaleza y no el arte. Pero hemos dado una caracterización de lo vivo que no se corresponde del todo con la naturaleza, pues hablamos de un movimiento de la racionalidad libre, que en su libertad transforma y que es, por lo tanto, un trabajo. Entonces, no se trata de lo vivo como categoría orgánica. Hablamos de un libre y excesivo trabajo de transformación de la vida sobre sí misma, que de ese modo se afirma ante sí como *lo vivo*.

Ahora bien, este objeto que es la representación de lo vivo se configura históricamente de distintas maneras. Parecería que a partir de la llamada crisis del sentido del arte éste renunció concientemente a ser dicha representación. Sin embargo, retrospectivamente puede afirmarse que, más allá de la conciente intención de los artistas, el arte no ha dejado de ser en ningún momento representación de lo vivo ante sí mismo. Lo que sí es necesario reconocer es que la configuración del objeto bello sufrió un desplazamiento: de ser configuración sensible de la idea (divina y/o política), pasó a ser configuración sensible libre de sentido. La sensibilidad de la obra cobró importancia por sí misma. De manera que la representación de lo vivo ante sí ha venido a ser la donación de la experiencia de la sensibilidad de un objeto. Antes de intentar comprender esta experiencia, debemos comprender en qué consiste esta particular forma de la representación de lo vivo: *¿qué es la belleza en tanto que sensibilidad libre de sentido?*

Comprendiendo lo vivo como categoría no orgánica, Deleuze habla de la obra como un *cuerpo sin órganos*. La obra expone y libera “toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona.”⁴⁴ Lo vivo no es el organismo, lo que se relaciona consigo mismo, sino la fuerza que actúa sobre el cuerpo, esto es, lo que sale de sí y se relaciona con algo más que consigo mismo, y que sólo por ello puede ser *lo traído a la sensación*. Para que aparezca la fuerza es

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Bacon. Logique de la sensation*, p. 48. En francés en el original, la traducción es mía en todas las citas.

necesario realizar una operación quirúrgica que deforme el cuerpo, que le quite todos los órganos, para que quede sólo la figura que ya no remite a la naturalidad del cuerpo sino a su ser sensible (ser para otro). Pero no queda muerto en el quirófano, como una piel que cuelga marchita; la Figura del cuerpo sin órganos sólo conserva la fuerza. Es lo que viene a la sensación en la obra. No es el resto lo que queda después de la vida orgánica, sino *lo anterior*. Sin embargo, no se trata de lo anterior en sentido temporal o cronológico, como la cosa antes de ser transformada⁴⁵, pues lo anterior sigue conservando su anterioridad aun cuando la cosa ha sufrido la transformación. Se trata de lo anterior en sentido ontológico, es decir, del impulso vivo pero imperceptible que lo permea todo y que posibilita toda configuración (la fuerza del grito, que no se reduce al gesto de la boca abierta y que tampoco es lo anterior en el sentido del gesto de la boca aún no configurada en el gesto del grito)⁴⁶:

⁴⁵ En este sentido, la anterioridad que atribuye Deleuze a lo que se muestra en la sensación es distinto de la anterioridad que atribuye Gadamer a lo que es transformado en la obra. De ahí la sutil diferencia entre el concepto de transformación del último y el concepto de deformación del primero. Dice Gadamer: “«transformación» quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada [...] Nuestro giro «transformación en una conformación» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero.” (H-G. Gadamer, *Verdad...*, p. 155.) De modo que, para este autor, la obra hace aparecer algo nuevo haciendo que lo anterior desaparezca. La obra es por ello el lugar privilegiado del *acontecimiento del sentido*, pues ella hace aparecer un sentido, una verdad, una comprensión que no existía antes de este acontecimiento, pero que a partir de entonces accede a la permanencia en tanto que se da en una conformación, en un *ergon* que viene a formar de este modo parte del horizonte de la tradición. En cambio, Deleuze afirma que la obra hace aparecer *lo anterior*. Por eso tiene que ser no una transformación hacia lo nuevo-verdadero, sino una deformación de lo que ya está, que rompa con la figuración para que aparezca la fuerza anterior que ya estaba en la figura pero que no puede aparecer en el modo habitual de la representación. Hay que romper la forma habitual para que aparezca la fuerza en la figura. Dice el autor: “En el arte, en la pintura como en la música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Es por ello mismo que ningún arte es figurativo.” (Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 57.) La cosa tiene que ser trabajada, pero en el sentido de ser torturada hasta la deformación, para que deje de aparecer como su representación figurativa y aparezca en sí. Lo que aparece, la fuerza, no es entonces un nuevo sentido, una nueva comprensión, sino la vida misma, ni nueva ni vieja, ni histórica ni permanente: el alma irracional que es, en este sentido inmanentista, la trascendencia.

Podemos sacar de la literatura una ilustración alegórica de lo que queremos decir aquí: En la novela de Marguerite Duras intitulada *El dolor*, dice Thérèse, el personaje principal, mientras participa de la tortura de un hombre: “Trabajo de demolición. Golpe a golpe. Hay que aguantar, aguantar. Y dentro de un rato saldrá, saldrá muy pequeña, saldrá dura como un grano la verdad.” (Marguerite Duras, *El dolor*)

⁴⁶ Dice Hegel en la *Enciclopedia*: “Un ladrillo no mata de suyo a un hombre, sino que este efecto lo produce únicamente por la velocidad requerida, es decir, que el hombre es mortalmente golpeado por el *espacio* y el *tiempo*. —La determinación reflexiva que se llama *fuerza* es aquí aquello que, una vez fijado por el entendimiento, está ahí como algo último y le impide a ese mismo entendimiento preguntarse luego por las relaciones que guardan entre sí las determinaciones de la fuerza. Pero como mínimo queda por ahí rondando que el *efecto* de la fuerza es algo real, perceptible por los sentidos, que en la *fuerza* hay lo mismo que en su *exteriorización*, y que ciertamente *esa fuerza* se alcanza según su *exteriorización real* mediante la relación de los momentos ideales del espacio y el tiempo.” (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 321.) La *fuerza* es el paso de la idealidad a la realidad, de manera que el tiempo y el espacio no son formas ideales, sino que pueden efectivamente matar a un hombre por medio de un ladrillo (que por sí mismo sería inerte). De manera que la fuerza es la efectividad de la idea y es

la Figura inconexa, esto es, enmarcada, resaltando por sí misma sin depender de la red del organismo.

Aquí lo vivo cobra el sentido del espíritu. Pero el espíritu cobra el sentido del *cuerpo sin órganos*, de manera que se trata de un *espíritu animal*. Entonces, no es un regreso a la comprensión griega de lo vivo como lo que lleva en sí el principio de su movimiento, que es el espíritu como alma. O, en todo caso, se comprende el alma como el principio vivo de la materia, en la materia, pero irreductible a ella.⁴⁷ Es, pero es sensible; es materia, pero no orgánica. Este ser sensible que muestra la Figura, el cuerpo sin órganos, es lo que Deleuze llama el *ser de sensación*. Y es este objeto el que nos parece que muestra con claridad el desplazamiento en la comprensión de la obra hacia la materialidad libre del sentido.

1. El ser de sensación

El concepto de deformación es el punto clave en la liberación de la sensibilidad respecto del sentido. Dice Deleuze:

La sensación es lo que pasa de un «orden» a otro, de un «nivel» a otro, de un «dominio» a otro. Es por ello que la sensación es ama y maestra de deformaciones, agente de deformaciones de los cuerpos. A este respecto, podemos reclamarle lo mismo a la pintura figurativa y a la pintura abstracta: ambas pasan por el cerebro, no se dirigen directamente al sistema nervioso, no acceden a la sensación, no liberan la Figura, y esto porque permanecen en un sólo y mismo nivel. Pueden operar transformaciones de la forma, pero no alcanzan la deformación del cuerpo.⁴⁸

también la efectividad de la materia: la *potencia*. Al hablar de fuerza Deleuze habla justamente de esa idealidad que no está separada de la realidad, que deja sentir sus efectos en la materia, y que efectivamente actúa. La tarea del arte sería, utilizando el ejemplo de Hegel, no imitar el ladrillo, sino mostrar la fuerza que en el ladrillo puede matar a un hombre.

⁴⁷ Nos topamos siempre con la línea divisoria trascendencia-inmanencia. Queremos permanecer en la inmanencia, pero huimos de todo empirismo ingenuo y tendemos siempre a la trascendencia, al resto irreductible que nos opone la resistencia al materialismo rampante. Estamos en la colindancia entre ambas (¿no es acaso esto lo que Hegel llamaba el *para sí?*). En el capítulo precedente afirmábamos que la idea de transformación de Gadamer, según la cual la obra cierra el abismo entre Idea e ideal, descansa sobre la diferencia ontológica. Decíamos que había la posibilidad de pensar el arte no como lo que cierra esa diferencia, sino como lo que la abre, si ella no se da por supuesta. Ahora nos topamos nuevamente con esta diferencia. ¿El arte abre o cierra la diferencia ontológica? Trataremos este problema en las conclusiones.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 41.

Deformar es, sí, transformar, pero cobra aquí un especial sentido. La deformación es un modo específico del cambio: se enfoca en la materialidad de la cosa; se lleva a cabo sobre el cuerpo para desvincularlo de toda referencia figurativa a un original; no cambia meramente la forma, que sería el movimiento hacia la abstracción, para purificarla. Tampoco es transformación en el sentido de pasar a ser una construcción que se sostiene por sí misma y se autorrepresenta poniendo de manifiesto su ser verdadero. Se trata de un cambio destructivo: destruir el modo de ser propio de la cosa, desplazarlo, difuminarlo, diseccionar o aislar las partes, no para que aparezca un modo de ser verdadero, respecto del cual su modo de ser anterior quedaría como el modo impropio, sino de hacer aparecer la fuerza. Pero la fuerza no es más verdadera que la cosa, sólo que para traerla a la sensación hay que deformar la configuración habitual. El trabajo es hacer aparecer lo no representado en la figuración... la sensación enmarcada, sola. Puesto que se trata de quitarle al cuerpo todo reducto orgánico, la figura que ha de hacerse aparecer no consiste ni en la relación del organismo consigo mismo (la facultad vegetativa o nutritiva), ni en la relación simplemente exterior que se ha comprendido tradicionalmente como sensibilidad (la relación exterior del cuerpo). Se trata de la sensación porque no es ni lo uno ni lo otro, sino la aparición de la fuerza por sí misma que señala una relación a la vez interior-exterior, que es atribuible solamente al espíritu (el *ánima* aristotélica; el alma universal de Hegel).

¿Cómo se logra? El ser de sensación concentra en sí mismo lo subjetivo y lo objetivo de la cosa. Dice Deleuze:

La sensación tiene un lado vuelto hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, «el instinto», el «temperamento», todo un Vocabulario común al Naturalismo y a Cézanne), y un lado vuelto hacia el objeto («el hecho», el lugar, el acontecimiento). O más aún, no tiene lados, es las dos cosas indisolublemente, es un ser-en-el mundo, como dicen los fenomenólogos: al mismo tiempo devengo en la sensación y una cosa *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro.⁴⁹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

Esto es, que presenta la fuerza tanto de las afecciones (el afecto) como de las percepciones (el percepto). Pero he aquí que manteniéndose los dos lados de la relación ambos desaparecen como singulares, convirtiéndose en una relación absoluta. Es por ello que la relación no se caracteriza por la síntesis subjetiva. Deleuze habla de un lenguaje analógico de la obra, opuesto al lenguaje sintético: “«la síntesis consiste en hacer entrar todas las formas dentro del pequeño número de formas que somos capaces de pensar, líneas rectas, algunos ángulos, arcos de círculo y de elipse». La síntesis es, por tanto, una Analítica de los elementos.”⁵⁰ La síntesis forma un código, una mediación subjetiva para acceder a la obra, pasa por el cerebro, diría Deleuze. Por su parte, el lenguaje analógico se define “por una cierta presencia que se impone inmediatamente.”⁵¹ Afirmar la analogía contra la síntesis sirve para afirmar el carácter especial de la inmediatez de la sensibilidad de la obra, su carácter de impacto sobre la sensibilidad.⁵²

Deleuze define al ser de sensación como un compuesto de perceptos y afectos. ¿En qué consisten? Dice el autor: “La meta del arte, con los medios del material, es arrancar el percepto a las percepciones de los objetos y a los estados de un sujeto percipiente, arrancar el afecto a las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un puro ser de sensación.”⁵³ El percepto es “el paisaje antes del hombre, en ausencia del hombre” ⁵⁴, “los paisajes no humanos de la naturaleza.”⁵⁵ Mientras que los afectos son “*esos devenires no humanos del hombre.*”⁵⁶ Deleuze habla de perceptos en lugar de percepciones, para indicar el carácter de independencia respecto del sujeto percipiente. El percepto es la percepción sin sujeto, puesta en un objeto sensible. Percepción que se presenta para la percepción. No es la sensación *en* un sujeto

⁵⁰ *Ibid*, pp. 106-107.

⁵¹ *Ibid*, p. 107.

⁵² Así como Kant decía que todo conocimiento comienza con la experiencia, pero no todo depende de ella, así también puede decirse que la obra sólo es imitación (en el sentido de copia de un original) en la medida en que depende de la experiencia, pero que rebasa por mucho ese punto para donar lo que Deleuze llama el *ser de sensación*. He ahí que podemos hablar, en este sentido restringido, del carácter sintético de la obra. Pero sólo lo es en tanto que trae algo distinto y rompe al final con toda referencia. De manera que la síntesis queda superada, y se trata más bien de una *deformación*.

⁵³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit*, p. 158.

⁵⁴ *Ibid*, p. 159.

⁵⁵ *Ibid*, p. 160.

⁵⁶ *Idem*.

sentiente, sino la sensación *en sí*, un *ser* de sensación. Lo mismo vale para el afecto. No se trata del sentimiento *de* un particular, sino del sentimiento en sí, en la sensación.

Las sensaciones, perceptos y afectos, son *seres* que valen por sí mismos y que exceden todo lo vivido. Puede decirse que son en la ausencia del hombre, porque el hombre, tal y como es captado en la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.⁵⁷

De manera que el percepto y el afecto se erigen como monumentos.⁵⁸ Para ello necesitan retroceder en el orden del ser (no en el orden del tiempo), para romper la relación dependiente de la referencia a cualquier original. Por ello, no son imitación, sino que son en sí. En el orden del tiempo, este retroceso se efectúa en el presente. Dice Deleuze: “Ciertamente, el afecto no opera un regreso a los orígenes, como si en él se encontrara, en términos de semejanza, la persistencia de un hombre bestial o primitivo bajo el hombre civilizado [...] No se trata sino de nosotros, aquí y ahora.”⁵⁹ La obra retrocede en el mismo tiempo y lugar hacia *lo posible*.

Gadamer hablaba de la idealización de lo real por medio de la obra. Deleuze habla de la encarnación del espíritu, con lo cual se enfatiza todavía más el movimiento de retroceso. Dice el autor:

El monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le da un cuerpo, una vida, un universo [...] Sus universos no son ni virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética («lo posible, si no, me asfixio»), la existencia de lo posible, mientras que los acontecimientos son la realidad de lo virtual, formas de un pensamiento-Naturaleza que sobrevuelan todos los universos posibles.⁶⁰

⁵⁷ *Ibid*, pp. 154-155.

⁵⁸ En este punto habría una coincidencia con Gadamer: el *ergon*. La diferencia consiste en la relación con la realidad anterior a la obra y en el carácter de verdad que se adjudica a esta relación (la transformación hacia lo verdadero).

⁵⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit*, p. 164.

⁶⁰ *Ibid*, p. 168.

Para nosotros, post kantianos, resulta verdaderamente difícil concebir una cosa tal como la que aquí se piensa. Si algo se da para la sensación, se da en el modo específico del *para*; se da la cosa tal y como me la represento con mis medios trascendentales. La cosa *anterior* es la cosa fuera de la representación, lo en sí,⁶¹ es decir, inaccesible en tanto tal. ¿Cómo es posible una experiencia tal, *anterior*, si la experiencia se caracteriza justamente por *ser para*, porque en ella la cosa no es en sí sino para mí? Ahora bien, el propio Kant tenía muy claro que esta *experiencia* es la de una conciencia abocada a conocer objetos. No es, pues, la experiencia del arte, y por ello él mismo separó en su Sistema la reflexión dedicada a la experiencia del conocimiento del mundo respecto de la reflexión dedicada a la experiencia de lo bello. Esta última no es la experiencia de la ciencia, ni es la experiencia ética del mundo práctico.

Pero hay esta posibilidad para pensar lo bello: la encarnación. Esto es, bajar al humano hasta el grado cero de su humanidad. Claro que este movimiento de descenso sólo puede realizarse desde la cima más alta del pensamiento: desde una suprema conciencia de las propias facultades. El regreso nunca es mero regreso. No se trata, pues, de un proceso de idiotización. Es más bien un experimento supremo con el sí mismo. Gadamer también ensayó un malabar parecido con su concepto de juego, donde la razón en un acto de magna autoconciencia se engaña a sí misma y se abstiene de su propia actividad. Sin embargo, al final siempre termina apareciendo en escena el *Deus ex machina* redentor que viene a salvar al arte de su marginación en la periferia de la *polis*, para ponerlo en el altar más sacro donde aparece el ser, donde el ser humano, más humano que nunca, se transforma hacia lo verdadero en la comprensión (autocomprensión). La apuesta de Deleuze es otra: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Devenimos universo. Devenires animal, vegetal, molecular, **devenir**

⁶¹ “Las sensaciones, perceptos y afectos, son seres que valen por sí mismos y que exceden todo lo vivido. Son en ausencia del hombre, se puede decir, porque el hombre, tal como es captado en la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y afectos. La obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí.” (*Ibid.*, pp. 154-155.)

cero.⁶² Se trata de una recomprensión de la experiencia en la que el *en sí* es *para*: la sensación se presenta *para el sujeto*. El ser de sensación es *traído a la experiencia*.

Ante esta otra posibilidad, tenemos que pensar esta pregunta, asumiendo nuestra herencia kantiana, sí, pero también cuestionándola: ¿cómo es posible la experiencia de lo bello en tanto que devenir no humano del mundo? A la que se añade: ¿qué especificidad tiene lo bello, que permite (u obliga a) abandonar así nuestra *natural* actitud cognitivista?

Lo primero que hay que dejar claro es que *hay pensamiento*. Que la experiencia de la belleza es un modo específico como el pensamiento actúa. Pero, ¿qué es lo que hace en esta actividad suya? El pensamiento lucha consigo mismo, decimos. Esto es, lucha *contra* sí mismo. Y ello significa: *no sintetizar*. Como Zambrano supo ver acertadamente, el arte da cuenta de lo particular, de lo heterogéneo, de la multiplicidad, de manera que la experiencia que se tiene con las configuraciones del arte bello es experiencia de lo múltiple y no de lo sintetizado. No sintetizar, hasta donde sea posible para el pensamiento percibir sin síntesis, conlleva, pues, un esfuerzo brutal por mantenerse escindiendo lo que él mismo unifica.

Entonces, podríamos decir que el ser de sensación es *un objeto mínimamente sintetizado*: esto es, escindido profundamente. Decimos *mínimamente*, indicando que siempre hay algo de síntesis, en tanto que hay pensamiento y composición. El ser de sensación es un compuesto, hecho de perceptos y afectos, es decir, de lo no representado. Es, por lo tanto, un resultado del encuentro del pensamiento con el plano de lo *en sí*.

Pero hay que hacer la pregunta: ¿qué significa esta expresión: lo no representado? Kant ya lo había comprendido: hay sensaciones que no caben en las categorías, de manera que no pueden ser sintetizadas. Para Deleuze, estas sensaciones que no pueden ser aprehendidas en las categorías son lo que se muestra en los perceptos y en los afectos, esto es, en los constructos sensibles que componen el ser de sensación deformando lo representado. De este modo se trae lo *en sí* a la

⁶² *Ibid*, p. 160. Las negritas son mías.

sensibilidad. Con lo que se afirma que no por ser lo no representado son suprasensibles. Los perceptos y los afectos se hacen sentir y están en los movimientos de la materia, pero para traerlos a la representación con independencia del cuerpo en el que usualmente se muestran, es necesario destruir el cuerpo y darle un ser propio: el percepto y el afecto son esos seres propios, sin órganos, que surgen del cuerpo deformado. Lo no representado no es, pues, lo trascendente, sino un recorte sobre el caos traído al *para* de la sensibilidad. La fuerza en sí en la inmanencia.

El percepto y el afecto son un recorte del caos. Sí, tienen que ser un recorte, porque el caos mismo es inabarcable, inexperienciable como totalidad. Sin embargo, recorte y síntesis, aunque familiares, no son exactamente lo mismo. Un recorte sobre el caos puede ser sintético o puede no serlo (serlo mínimamente). En el primer caso, obtenemos un concepto; en el segundo, un *ser de sensación*. Según los autores de *Qu'est-ce que la philosophie?*, toda actividad espiritual (arte, filosofía, ciencia) opera recortando el caos, cada una a su modo. La especificidad del arte consiste en que lo recorta sensiblemente, ordena una imagen, un sonido... ordena sin conceptos.

Se trata, pues, de *un pedazo de caos resaltado*. Un caos, mínimamente ordenado. Como tal pedazo de caos, no tiene por qué reclamar los atributos bueno y verdadero, pues no ha entrado aún en el orden del sentido. Pero, ¿por qué sí habría de admitir el atributo bello? ¿Por qué la puesta del caos en la sensación sería bella, si el caos parece ser más bien lo monstruoso, lo no humano? Esta pregunta pone de manifiesto que nos encontramos en el camino de la transformación del concepto de lo bello.

Si la belleza es una categoría que pertenece sólo al ámbito de lo humano, en tanto que es experiencia y por ello se inserta necesariamente en el terreno de la representación, de la relación del sujeto con el mundo, entonces no atribuimos el calificativo bello al caos como tal, a lo vivo como tal. *Lo bello es el recorte, lo en sí-para*. Pero no cualquier recorte dona la experiencia de la belleza (no lo hace el concepto, no lo hacen las funciones científicas). Siguiendo nuestra línea argumentativa: lo bello es *lo vivo recortado no sintéticamente*. Y esto es: *un pedazo vivo para la*

sensación. Vivo, en el sentido ya dilucidado: como exceso libre del sentido. Lo vivo en sí, el caos, se presenta en el ser de *sensación para nosotros*. Este *para nosotros* indica que se trata de una *experiencia*. Pero, decimos, es experiencia de lo en sí para nosotros: *lo en sí recortado en una conformación sensible, no sintetizado en el concepto*.⁶³

No se trata de traer el no ser al ser,⁶⁴ sino de recortar un pedazo del caos en la materia, dar vida a lo *ya vivo*, es decir, *una vida* a lo que estaba inmerso en el caos. Le da una vida: lo determina,⁶⁵ para que aparezca en otro medio sensible (color, sonido, palabra, etc.).

2. Hacia la experiencia de la belleza: la deshumanización

Quizá el cuerpo del animal antropóforo (el cuerpo del siervo) es el resto no resuelto que el idealismo ha dejado en herencia al pensamiento y las aporías de la filosofía coinciden con las aporías de este cuerpo irreductiblemente tenso y dividido entre animalidad y humanidad.⁶⁶

Esta determinación de la que venimos hablando, este recorte, aunque no sea sintético, es obra del pensamiento. Es, pues, una humanización del caos. Pero decíamos que este recorte tiene un proceder particular: la lucha del pensamiento contra sí mismo. Entonces, requiere de un *esfuerzo de deshumanización* del hombre, de la valentía para sumergirse en el caos sin el salvavidas de la síntesis.

Esta representación de lo vivo, ¿es bella? Pensando lo vivo, hemos llegado a un concepto que no es lo vivo mismo, sino un trabajo con él. Lo particular de este trabajo consiste en que no es

⁶³ Reconocemos que esto también lo vio Gadamer: “en lo bello y en el arte reside una significatividad que va más allá de todo lo conceptual.” (H-G. Gadamer. *La actualidad...*, p. 53.) Sin embargo, ¿cómo deslindar la obra del concepto y afirmar al mismo tiempo su carácter verdadero? ¿Cómo establecer un significado aconceptual? Es en estas difíciles relaciones donde vemos el problema de la afirmación hermenéutica de la verdad de la obra y por lo que nuestra postura se inclina más bien a salir del terreno de la verdad, sin que por ello se sustraiga importancia y dignidad ontológica a la experiencia del arte.

⁶⁴ Contra Heidegger y Gadamer.

⁶⁵ “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remiten a un objeto (referencia): si se parecen a algo, se trata de un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa sobre el lienzo está hecha solamente de colores, de trazos, de sombra y de luz.” (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit.*, p. 156.)

⁶⁶ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 23.

la humanización del caos, sino la deshumanización del hombre para poder dar *una* vida a *lo* vivo, para ser fiel al caos, a lo anterior al hombre, al mismo tiempo que lo trae para sí a la experiencia. Es la antítesis de lo que se ha comprendido tradicionalmente como el trabajo de lo bello: la espiritualización de la naturaleza. Se trata, justamente de la búsqueda de lo anterior: la conjugación del trabajo y lo *en sí*: el *espíritu animal*. ¿Qué giro se ha efectuado en el concepto para que este ser de sensación se nos pueda presentar ahora como bello? ¿Por qué nuestra experiencia actual de lo bello consiste en la experiencia de la deshumanización?

Según Deleuze, este peculiar trabajo de deshumanización del hombre es posible porque el artista es libre de transitar por las facultades humanas. El artista es un *atleta afectivo*, y su retrato es el siguiente:

De hecho, el artista, comprendido también el novelista, desborda los estados perceptivos y los pasajes afectivos de lo vivido. Es un viajero, un deviniente. ¿Cómo contará eso que le ha sucedido, o lo que imagina, si él es una sombra? Ha visto en la vida algo demasiado grande, demasiado intolerable también, y las relaciones de la vida con eso que la amenaza, de tal manera que el fragmento de naturaleza que ha percibido, o los barrios de la ciudad y sus personajes acceden a una visión que compone a través de ellos los perceptos de esa vida, de ese momento, haciendo que se estrellen las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crecida o de crepúsculo, de púrpura o de azul, que no tienen otro objeto ni sujeto que ellos mismos.⁶⁷

Pero, para comprender el cambio en el concepto de la belleza, esta libertad que se afirma respecto del artista debe también afirmarse como característica de la experiencia del objeto bello. Nuestra actual experiencia de la libertad se da en la experiencia de la belleza, en tanto que en ella somos capaces de transitar por nuestras facultades, incluso negarlas, para abandonar nuestra habitual experiencia del mundo y de nosotros mismos.

Antes de pasar a considerar el modo de ser de esta experiencia, debemos plantearle una pregunta a Deleuze. Con su idea del devenir cero del hombre en la sensación, el autor apunta hacia

⁶⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit.*, pp. 161-162.

una experiencia de la belleza que se deslinda del ámbito de la verdad y del conocimiento, y que, al parecer, tampoco tiene intenciones de otorgar al arte el lugar privilegiado de acontecimiento del ser, la salvación. Sin embargo, habría que ver si la idea de deshumanización aquí señalada no guarda un poco de esta necesidad de salvar al hombre. Hay una sombra que persigue al pensamiento: la verdadera pregunta y cuestión sobre el espíritu (y todo lo que ello envuelve).

Plantear la deshumanización, decíamos en líneas anteriores, no es apostar por un proceso de idiotización (“las ovejas conscientes que van directamente al matadero”, según veían espantados los alumnos franceses de Kojève de cara a la Segunda Guerra). Por el contrario, hemos visto que se trata de un peculiar trabajo de espiritualización que es, no obstante, un trabajo de descenso, la aparición del *espíritu animal*. Así como decíamos que la obra hace aparecer la fuerza, lo anterior al hombre en sentido ontológico, debe entonces entenderse que el devenir animal no es un re-devenir, un regreso (y es ontológico, pues cronológicamente no puede señalarse *el momento originario* de esta diferencia entre el hombre y el animal).

Se trata de una reconciliación: sólo que en vez de elevar el cuerpo al espíritu, se hace descender el espíritu al cuerpo (no a la manera de la encarnación de Cristo, que es en realidad un movimiento ascendente, pues con el espíritu el cuerpo es redimido, sino como un hacer descender el espíritu al cuerpo para que *sea cuerpo* y no para que el cuerpo sea espíritu). Pero es al fin y al cabo reconciliación: síntesis en el oxímoron del *espíritu animal*. El trabajo es difícil: romper la figura, deformar, devenir cero, no sintetizar, mimetizarse... un agotador esfuerzo del pensamiento contra sí mismo por devenir sentiente y, no obstante, he aquí el límite: siempre hay pensamiento, siempre hay espíritu. No se puede ser meramente animal. El grado más bajo de descenso sólo puede llegar al *espíritu animal*. El hombre acéfalo (la bestia humana) es una quimera, y todo gran pensador se ha enfrentado con ello. Kierkegaard veía en ello nuestra “enfermedad mortal”: el yo no puede ser pasto de las llamas.⁶⁸ También lo es el animal puro, para *nosotros*. Ni acéfalo ni animal puro, ¿en qué

⁶⁸ Y Kojève lo recuerda cuando afirma que “el hombre es una enfermedad mortal del animal”.

consiste entonces este *espíritu animal*, y cómo escapa del problema siempre presente de la redención?

Deleuze nos habla de un devenir no humano del hombre, un devenir animal, vegetal, etc., pero, por otro lado, nos habla de la obra como un *ser de sensación* que consiste en mostrar la fuerza, o el cuerpo sin órganos. De modo que nos habla de una experiencia de deshumanización que se da en relación con un objeto al que se le ha quitado todo reducto orgánico. Por lo tanto, el devenir cero en la sensación es una especial forma de animalización que no tiene que ver con el ser orgánico. Con esto debe cobrar más sentido la expresión *espíritu animal*. La reconciliación entre el hombre y el animal, que tantas veces se ha planteado como el fin de la historia, no es algo que pueda darse por realizado, sino que tiene que ser efectuado mediante el esfuerzo de deshumanización. Pero, puesto que es el arte el que proporciona la ocasión de este trabajo, tenemos entonces que el arte sigue siendo aquí el lugar privilegiado de la reconciliación. Si para la teología medieval la parte animal del hombre no será salvada, sino sólo la parte contemplativa, tenemos ahora que para salvarse hay que conciliarse con el animal.

Como si el límite de las posibilidades estuviese marcado por estos dos extremos: animal-humano, parecería que sólo se sale de la animalidad humanizándose y que, inversamente, sólo se va más allá de lo humano animalizándose. Ir más allá de lo humano es devenir animal, *espíritu animal*. Pero, si queremos ir más allá de la tradicional nostalgia por el paraíso perdido, la dirección al límite animal no puede pensarse como regreso. Y la idea de *espíritu animal* parece apuntar a algo distinto.

Giorgio Agamben, parafraseando a Xavier Bichat, médico francés del siglo XVII, dice lo siguiente:

Es como si en cada organismo superior conviviesen “dos animales”: *l’animal vivant au-dedans*, cuya vida –“orgánica” en la definición de Bichat– no es más que la repetición de una serie de funciones ciegas y privadas de conciencia (circulación de la sangre, respiración, asimilación, excreción), y *l’animal vivant au-dehors*,⁶⁹ cuya vida –la única que para Bichat merece el nombre de “animal”– se

⁶⁹ En francés en el original y en la traducción aquí utilizada: “El animal que vive adentro” y “el animal que vive afuera”, respectivamente.

define por medio de la relación con el mundo exterior. En el hombre estos dos animales cohabitan, pero no coinciden: la vida orgánica del animal-de-adentro empieza en el feto antes de la propiamente animal, y, en el envejecimiento y la agonía, sobrevive a la muerte del animal-de-afuera.⁷⁰

Con estos dos animales que cohabitan en el hombre se hace referencia a la ya mencionada distinción entre la función vegetativa o nutritiva y la función sensible o afectiva. Pero hay una diferencia: la relación del animal de afuera se caracteriza por la conciencia, en contraposición al animal de adentro, que ejerce solamente funciones no concientes. De manera que el animal de afuera no se limita a la mera sensibilidad, sino que es sensibilidad conciente. Es la misma comprensión que expresaba Hegel y a la que aludimos en el segundo capítulo del presente trabajo. El hombre se diferencia de la planta y del animal por su peculiar modo de relacionarse con el exterior: la sensibilidad conciente. Pero hay en el planteamiento de los dos animales de Bichat algo que nos interesa: cohabitan y no coinciden. La no coincidencia se da, además, porque la conciencia no sobrevive a la muerte. Es el animal de adentro, el animal orgánico, el que sobrevive a la muerte, pues en tanto materia no desaparece, sólo se transforma. Pero la conciencia, la sensibilidad conciente, es finita. Cuando la materia se convierte en mera materia orgánica deja de relacionarse con el exterior y es simplemente endógama.

Traemos esto a colación porque nos habla de un animal no orgánico en el hombre. De un animal que, si bien está vivo, es finito en tanto que no es reductible a la materia. Se trata, una vez más, del espíritu. Aquí el espíritu se nos presenta como la relación no yuxtapuesta entre la materia. Esto es, como el paso de la mera yuxtaposición a la relación refleja. Nos parece que el *espíritu animal* de Deleuze apunta a esto: la sensibilidad conciente, que cohabita con las funciones vegetativas a la vez que se relaciona con su exterioridad.

Acerquémonos desde otro lugar. Volvamos a Hegel. Cuando en la *Enciclopedia* nos habla del proceso de desarrollo del concepto de la vida, pone su culminación en lo que él llama la *vida*

⁷⁰ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 27.

asexuada.⁷¹ No se trata, evidentemente, de una referencia a un ser angélico. No deja de ser curioso que en la teleología hegeliana la resolución de la división de la especie en sexos sea una especie de “regreso ontológico” a la indiferencia. No obstante, debe tenerse en cuenta que se trata de una especial teleología, a la que nos hemos referido como *arjeología*, puesto que identifica el final con el principio. Por lo tanto, no ha de ser sorprendente que la superación sea, en alguna medida, un regreso. Sin embargo, puesto que no es mero regreso, sino vuelta al principio dirigiéndose hacia el fin, la indiferencia que se gana no es idéntica a la original. Evidentemente, los sexos no quedan eliminados, sino que una realidad distinta de ambos aparece. El apareamiento tiene un doble resultado: la infinitud “mala”, que es la mera continuidad de la especie en la reproducción de los singulares, y la verdadera infinitud, que es el resultado de la relación amorosa entre la especie: el espíritu. De manera que esa *vida asexuada* no es el regreso al andrógino del *Banquete*, sino la vida del espíritu. El espíritu es lo *vivo asexuado*.

El devenir cero, o la deshumanización que es el trabajo del arte, nos parece apunta a esto: un ir más allá del hombre en estos dos sentidos: como racionalidad que pone fines y como especie definida sexualmente. Devenir espíritu en el sentido de *espíritu animal* sería un regreso a lo anterior en el sentido de quitar las capas del sentido (el mundo práctico, los *clichés*, las opiniones, el conocimiento), y también las capas de lo orgánico (la mera sensibilidad que no lleva el pensamiento a la sensación). De manera que no se trata de redimir al hombre conciliándolo con el animal, ni de redimir lo animal espiritualizándolo, sino de un trabajo que es necesario para experimentar la fuerza. Sólo eso: experimentar la fuerza, acceder en la representación al plano de lo *en sí*, sin renunciar al cuerpo, sin renunciar al espíritu. El *espíritu animal* o lo *asexuado* es la posibilidad de la experiencia de lo *en sí*, sin que ello implique la cura de nuestra condición contradictoria.

⁷¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...*, § 370.

IV. La experiencia de la belleza

Partimos del giro subjetivo kantiano. Pero no se trata exactamente del juicio de gusto bello o sublime. Para nosotros, bello es el objeto que dona la experiencia de la belleza. Y nosotros pensamos esta experiencia, ¿en qué consiste? En la respuesta a esta pregunta se marcará mejor la distancia respecto del juicio de gusto de Kant. Debemos dejar claro desde ahora que sí hay objetos bellos, pero que sólo lo son en tanto que son los objetos de la experiencia de la belleza.

A partir de la relación establecida entre lo bello y lo vivo, damos la siguiente definición: *lo bello es un objeto sensible que es un corte en el exceso de lo real, cuya experiencia se realiza como pensamiento no sujeto a fines ni a actividad sintética, sino como multiplicidad de devenires que rebasan la racionalidad habitual.*

Hablamos, pues, de un objeto y su experiencia. Más aún, de un objeto que es siempre su experiencia. Pero, ¿qué designamos aquí con esta palabra? En términos abstractos, es la relación del sujeto y el objeto. Entonces, se trata de la determinada relación que se da entre un sujeto y el objeto bello. Decimos que el objeto bello es siempre su relación con el sujeto. Esto es, sólo es bello en tanto que se experimenta como tal. El objeto bello es entonces el objeto de una específica relación: la relación que se experimenta como belleza. Y en tanto que hablamos de experiencia hemos puesto el énfasis en la relación y no en el objeto. ¿Qué es esta relación? O, en otras palabras: ¿en qué consiste la experiencia de la belleza? Ya hemos anotado lo siguiente: se trata de una relación en la que el pensamiento no actúa como sujeto a fines, sino como actividad que deviene en una racionalidad no habitual.

La experiencia es pensamiento. El pensamiento es *eso que siempre hay* allí donde se hable de un sujeto; sin embargo, en esta experiencia específica que es la belleza, el pensamiento no opera

por conceptos,⁷² sino que, podemos decir, piensa bellamente. Ya Baumgarten definió la estética como “el arte de pensar bellamente.”⁷³ Y tal vez esta definición nos pueda servir para pensar no la estética sino la propia experiencia de la belleza,⁷⁴ aunque con ello queramos decir algo distinto que el autor. Pero, ¿qué decimos con ello? ¿Qué significa pensar bellamente? Si comprendemos que todas las facultades del alma están atravesadas por el pensamiento, entonces debemos aceptar la sensibilidad como atravesada por éste; como una especial forma en que él actúa. Pensar bellamente: sensibilidad pensante. Con ello queremos decir que no se trata de mera sensibilidad, del presunto *sense data* de los empiristas. Hablamos de un objeto sensible que está puesto en relación con un sujeto, no con una abstracta receptividad pura. Hay que pesar bien las palabras: el objeto sensible está en relación con un *sujeto*. Y esto quiere decir que está en relación con una actividad, con la actividad del pensamiento. Pero especificamos que en esta determinada relación el pensamiento se relaciona sensiblemente con el objeto. Y es eso lo que hay que aclarar. ¿Qué es este pensamiento que así se relaciona con el objeto sensible?

Cuando el sujeto piensa bellamente o es pensamiento sensible estamos en la experiencia de la belleza. El pensamiento, decíamos, no está aquí operando sintéticamente ni poniendo fines. ¿Cuál es el peculiar modo de conducirse del pensamiento en esta sensibilidad? Hay un concepto en la tradición que puede dar respuesta a esta pregunta: se trata de la *mímesis*. Sin embargo, con ese concepto puede mentarse tanto el modo de ser del objeto como el modo de actuar del sujeto. Evidentemente, nosotros hablamos de *mímesis* en este segundo sentido, en tanto que caracterizamos con él al pensamiento.⁷⁵

La especificidad de la relación entre el sujeto y el objeto bello, que denominamos

72 El arte conceptual sale voluntariamente del terreno de lo bello en busca del concepto. Por lo tanto, no lo incluimos dentro de nuestra reflexión sobre la experiencia del arte bello.

73 H-G. Gadamer, *La actualidad...*, p. 55.

74 Nótese que tomamos la expresión y la descontextualizamos, deslindándola por completo de su autor.

75 Eludimos, por ello, la discusión con el concepto platónico de *mímesis*, tal y como se plantea en el libro X de *República*.

experiencia de la belleza, consiste en que en dicha relación el pensamiento se comporta miméticamente. La característica de la experiencia de la belleza es, decimos, el pensamiento mimético. Esto es, el impacto sobre una sensibilidad pensante que al ser así impactada no puede sintetizar y se mimetiza con lo sentido. Así planteado parece magia, pero debemos pensar esta *mímesis*.⁷⁶

Ya Kant ha descrito la experiencia de lo sublime como una lucha entre las facultades cognitivas. Sin embargo, él resuelve la lucha de manera distinta a lo que aquí queremos plantear. El desacuerdo entre las facultades se resuelve, para Kant, en el surgimiento de la idea de la libertad, mediante la cual la facultad suprasensible logra imponerse por sobre todo desacuerdo entre la imaginación y el entendimiento. No se trata, pues, de una *mímesis* con el objeto, sino de la elevación de la idea por sobre éste. No será vano recorrer la *Crítica del Juicio*, para apoyar y, al mismo tiempo, distanciar nuestros conceptos respecto de la comprensión kantiana de lo bello.

1. El pensamiento mimético

1.1 El juicio de gusto como forma reflexiva del pensamiento

Kant asigna una función específica al pensamiento que realiza la experiencia de lo bello. Se trata del juicio reflexivo. Se trata, justamente, de un juicio que no opera por conceptos, sino que atribuye

⁷⁶ Hemos mencionado que Deleuze opone la analogía a la síntesis para caracterizar a la obra. Sin embargo, cabe aclarar que habrían dos sentidos de síntesis a ser considerados: uno es la síntesis que está en la obra, en tanto que construcción y recorte, pues no se queda en ser una muestra de la heterogeneidad pura –como habría querido Zambrano– aunque se esfuerce por traer lo heterogéneo a la sensación; el segundo sentido sería la síntesis como actividad del pensamiento que realiza la experiencia de la belleza. Esto es, un sentido se refiere a la construcción de la obra, el otro se refiere a su “recepción”. Quedaría negada la síntesis en ambos sentidos: por un lado, Deleuze afirma el esfuerzo del artista por traer a la sensación un pedazo de caos mínimamente traicionado (mínimamente sintetizado), una figuración que escape a nuestra habitual experiencia de las cosas; por otro lado, nosotros, con Kant, negamos la actividad sintética del pensamiento en la experiencia de la belleza. Cuando decimos que el pensamiento no sintetiza porque se ve obligado a no hacerlo y, en cambio, mimetizarse con el objeto, sostenemos la imposición de este movimiento sobre el carácter propiamente no sintético de la obra misma.

un predicado subjetivo al objeto: un predicado que refleja el estado anímico del enunciante no vinculado al objeto que juzga como bello. El juicio reflexivo no subsume lo dado, el objeto, bajo un universal, sino que a partir de lo dado busca un universal que no tiene *a priori*. Este universal no puede ser, por tanto, un concepto puro del entendimiento, un trascendental, sino sólo un consentimiento universal respecto al predicado que se adjudica al objeto, y que es sólo la reflexión del sujeto en el objeto. El juicio de gusto no expresa entonces al objeto mismo, sino el sentimiento de placer o displacer que se da en el sujeto.

Por ello, el juicio de gusto es reflexivo. En él se representa a la naturaleza como poseyendo, por sí misma y sin intervención del entendimiento, una finalidad que unifica la variedad de leyes empíricas. El juicio pone y asume una unidad de la diversidad de leyes de la naturaleza, sin conocimiento posible de dicha unidad, simplemente como un presupuesto necesario para las facultades cognitivas. El entendimiento posee *a priori* la variedad de las leyes de la naturaleza, pero es necesario además asumir un orden que unifique dicha diversidad; esa es la tarea del juicio: asumir una finalidad en la naturaleza. Se trata de unificar la diversidad en la naturaleza que no cae bajo los conceptos puros del entendimiento, pero que tampoco provee desde sí misma una ley. Dice Kant: “El juicio tiene en sí mismo *a priori* un principio de la posibilidad de la naturaleza, pero sólo en un aspecto subjetivo, por el cual se prescribe a sí mismo (*heautonomía*), no a la naturaleza, una ley para su reflexión sobre la misma.”⁷⁷ La presuposición de este orden no determina, pues, a la naturaleza, sino que refleja simplemente una necesidad de la facultad cognitiva. De ahí que el juicio sea meramente reflexivo, pues no impone un concepto de finalidad a la naturaleza, sino que asume dicha finalidad como necesaria para el pensamiento.

Entonces, la experiencia de lo bello en tanto juicio de gusto consiste en experimentar el *como si* de esa presunta finalidad de la naturaleza y la concordancia del sujeto que así la

⁷⁷ Immanuel Kant, *Op. cit.*, p. 22.

experimenta. De manera que en el juicio de gusto sobre lo bello el pensamiento sólo se expresa a sí mismo en tanto que facultad sentiente. Es decir, hay que tener en cuenta que se trata de una sensibilidad propia del pensamiento y no de la sensación: es pensamiento *en tanto que* sentiente, pues lo que *siente* el sujeto no es ninguna cualidad sensible del objeto, sino la concordancia entre éste y sus facultades cognitivas. Justamente, el juicio de gusto es reflexivo porque rebasa la mera sensibilidad y retorna al sujeto que siente, y lo expresa: expresa el placer que en él produce la coincidencia con su objeto. Sin embargo, este juicio reflexivo expresa un placer que se da a condición de que el objeto quede eliminado *qua* objeto sensible, y el pensamiento se regocije consigo mismo. Pues, si el juicio expresara al objeto *qua* sensible, se trataría entonces de un juicio empírico, no puro. Dice Kant:

Los juicios estéticos pueden dividirse, como los juicios teóricos, en empíricos y puros. Los primeros afirman el placer o el displacer; los segundos afirman la belleza de un objeto o de la manera de representárnoslo. Aquéllos son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales); éstos (en tanto que formales) son estrictamente los únicos juicios de gusto.⁷⁸

La belleza está en el juicio de gusto puro, esto es, en el que elimina al objeto en su sensibilidad. Ahora bien, nosotros hemos definido el objeto bello precisamente por su carácter sensible. Decíamos: *el objeto bello es un objeto sensible que es un corte en el exceso de lo real...* Por lo tanto, nos deslindamos de esta comprensión kantiana. La hemos mencionado por el carácter de experiencia. Sin embargo, nosotros pensamos la experiencia de la belleza como una en la que precisamente el objeto no puede quedar eliminado en su sensibilidad. Si bien heredamos el giro subjetivo y el carácter de experiencia de la belleza, ponemos el énfasis en la relación y no el sujeto. Afirmamos, además, la belleza del objeto. Por ello, no se trata de un juicio sobre el objeto, sino de la experiencia que se realiza en la conjunción del sujeto y el objeto, en la que ninguno de los lados

⁷⁸ *Ibid*, p. 59.

de la relación queda sostenido por sí mismo, tampoco eliminado: es éste el carácter de transformación que retomamos de Gadamer en nuestra caracterización de la experiencia de la belleza, y es también hacia donde apuntábamos con la idea de deshumanización, a partir de la reflexión deleuziana.

1.2 La cualidad del pensamiento que se juega en el juicio de gusto: Contemplación y *Dynamis*

Ahora bien, hay todavía en el juicio de gusto una caracterización de la actividad del pensamiento que nos interesa. Pero no se trata de la actividad reflexiva tal y como se da en lo que para Kant era la experiencia de lo bello, sino en lo que él llamó *lo sublime*.

Nos interesa, no por lo que tiene de reflexivo, pues sucede lo mismo que con el juicio de gusto bello: el objeto queda eliminado en su sensibilidad. Como ya señalamos en líneas anteriores, en el juicio de gusto sublime la idea se sobrepone al objeto que la incita. La facultad suprasensible es la que produce propiamente el placer sublime, en tanto que produce la idea de la libertad; justo de la independencia y superioridad del sujeto ante el objeto sensible que parecía sobreponérsele mediante una sensibilidad que se presentaba como grandiosa y poderosa, pero no absoluta. El carácter incompleto de aquélla queda manifiesto ante la idea absoluta y la exigencia de la razón de una impresión sensible que le corresponda. De manera que el pensamiento vuelve sobre sí mismo y abandona su objeto, tan pronto como éste se le aparece como sensibilidad insuficiente. Por ello, lo que nos interesa de la reflexión kantiana sobre el juicio de gusto sublime no es el modo como se resuelve la relación entre el sujeto y el objeto, sino la relación misma.

Contrario a la actividad del pensamiento que se da en el juicio de gusto bello como armonía entre las facultades, lo que sucede en lo sublime es una lucha. El juicio de gusto sobre lo bello y el juicio de gusto sobre lo sublime se diferencian, pues, por la cualidad de la actividad del

pensamiento. En el primero, el pensamiento actúa contemplativamente, mientras que en el segundo se ve impelido a efectuar un salto hacia lo suprasensible. En el juicio de gusto sobre lo bello se da una coincidencia espontánea; pero, en el juicio de gusto sobre lo sublime las facultades luchan entre sí. La imaginación exige una imagen sensible que la sensibilidad no puede ofrecer y que la imaginación por sí misma no puede proveerse, de manera que entra en actividad la facultad de la razón, que capta en una idea suprasensible la totalidad sin necesidad de una imagen de los sentidos.

Sabemos que para Kant la experiencia del arte es propiamente la de la contemplación, y que sólo hacemos experiencia de lo sublime enfrentados con la naturaleza en su estado más informe y rudimentario. Lo que a nosotros nos interesa no es verdaderamente las divisiones que hace Kant entre arte y naturaleza y sus experiencias correspondientes, sino la lucha que se da entre las facultades, tal y como la plantea en el juicio de gusto sobre lo sublime. Para nosotros, esta lucha tiene hoy mucho más que ver con la actividad del pensamiento que se da en la experiencia de la belleza que con la experiencia que hacemos de la naturaleza. Y esto, justamente, porque el concepto de belleza ha cambiado: porque lo bello para nosotros no es sólo el objeto conformado armoniosamente, como imitación de la naturaleza, sino que el espectro de la belleza es mucho más amplio y entran en él los objetos que sean capaces de donar la experiencia que aquí tratamos de comprender.

Kant distingue dos cualidades en el sentimiento de lo sublime: la cualidad matemática y la dinámica. La primera es el sentimiento de que el objeto es la magnitud absoluta; la segunda es el sentimiento de que el objeto es la potencia absoluta. A dichos sentimientos no puede corresponder objeto sensible alguno, pues en ellos la magnitud y la potencia son siempre limitados. De manera que estas cualidades ponen a las facultades en conflicto. El pensamiento entra entonces en una especial actividad. Intenta resolver el conflicto entre imaginación y sensibilidad hasta que la facultad suprasensible se impone por sobre las exigencias de ambas.

Por ello, el juicio de gusto sublime se caracteriza por su dinamismo; no sólo en su aspecto propiamente dinámico, sino también en el matemático. Es siempre una experiencia dinámica, en contraposición con la tranquila contemplación de lo bello. Sublime es el sentimiento de la magnitud y la potencia absolutas, para las cuales no hay posibilidad de representación sensible; es, en palabras de Kant, “un objeto [de la naturaleza] cuya representación determina a la mente a pensar la imposibilidad de que se dé una presentación de la idea de la naturaleza.”⁷⁹ La idea no puede presentarse, pero la razón la exige y por ello da el salto a lo suprasensible, como aquel sustrato incondicionado, y por tanto impresentable, a que la razón apunta con su idea de totalidad. Ni la sensibilidad puede encontrar una imagen correspondiente, ni la imaginación puede aprehender la idea absoluta. De manera que la idea de lo suprasensible se despierta en nosotros mediante la apreciación estética de un objeto que impele a la imaginación a llegar hasta su límite, tanto por su extensión matemática como por su potencia dinámica.

Mientras que el objeto del juicio de gusto bello es algo con los límites bien definidos, el objeto del sentimiento de lo sublime es lo ilimitado. Por ello, el placer que produce es un placer negativo, en tanto que el objeto no se da propiamente a la representación. Se trata de un placer indirecto que resulta de la no presencia del objeto y del esfuerzo de las facultades por comprender eso ausente. Se trata, pues, de un estado del espíritu y no de una característica del objeto. ¿En qué consiste este estado? Dice Kant: “Hay aquí un sentimiento de inadecuación de la imaginación para presentar las ideas de un todo, en el que la imaginación alcanza su máximo y, tratando de sobrepasarlo, se hunde en sí misma; por el cual, no obstante, se produce una especie de satisfacción emocional.”⁸⁰ Lo que sucede es que el pensamiento se ve impelido a actuar porque se representa una totalidad que, no obstante, no puede ser comprendida. Para Kant, el efecto de este sentimiento es la vuelta de la imaginación sobre sí misma, en busca de una facultad adecuada: una facultad

⁷⁹ *Ibid*, p. 108.

⁸⁰ *Ibid*, p. 91.

suprasensible.

Este es el punto en el que debemos diferenciar la cualidad dinámica de lo sublime y lo que nosotros plantearemos con el concepto de *mímesis*. Ambos conceptos coinciden en el movimiento de atracción del pensamiento hacia la comprensión de la cosa. Se distancian en el efecto que este movimiento surtiría: el salto a lo suprasensible, por un lado; la *mímesis* del pensamiento y el objeto por el otro. La diferencia en el efecto es resultado de la diferencia en la exigencia: según Kant, la razón “desea la comprensión en una intuición, y así la presentación conjunta de todos los miembros de una serie progresivamente creciente.”⁸¹ En la experiencia del arte, tal y como nosotros aquí la pensamos, no se trata de la exigencia de la totalidad en abstracto, sino de la totalidad de la cosa que se presenta, de la totalidad de la obra.⁸²

Ya hemos dicho que se trata de pensar una experiencia en la que el objeto no puede quedar eliminado en su sensibilidad: el objeto tiene que permanecer siempre como el objeto sensible de la experiencia. Por lo tanto, el pensamiento no puede alejarse y saltar la sensibilidad del objeto. De manera que la exigencia tiene que permanecer ligada al objeto presente. Puesto que lo que se exige es la totalidad de una presencia que, no obstante, *está* ahí, el efecto no es el salto del pensamiento hacia lo suprasensible, hacia el terreno de lo irrepresentable. Lo que se exige el pensamiento al enfrentarse a la obra, que es algo configurado, limitado, es la unidad de la aprehensión, una comprensión total de *eso* que se presenta sensiblemente.

La lucha se da porque, si bien el objeto está ahí presente, no lo está su sentido. Por eso se trata de una relación. Si el objeto tuviese sentido por sí mismo, se sostendría fuera de la relación de

81 *Ibid.*, p. 93.

82 En este punto también estamos en desacuerdo con Gadamer. Dice el autor: “en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo.” (H-G. Gadamer, *La actualidad...*, p. 86.) Nuevamente nos parece que se le exige demasiado a la obra: se le pide que sea el principio aglutinante del individuo con su tradición y su comunidad, que sea siempre mucho más que sí misma. La urgencia hermenéutica por afirmar la verdad de la obra y su valor cognitivo tienen que llevarla hacia fuera de sí misma, a ser siempre más, mucho más, que sensibilidad. Según el punto de vista desarrollado en el presente ensayo, el arte no es una totalidad de sentido que deba ser *comprendida*: debe ser *experimentada*; más que *comprenderlo*, uno debe *ser como* lo otro.

la experiencia que le asigna el carácter de belleza. Pero ningún objeto puede sostenerse por sí mismo, como tampoco se sostiene por sí mismo el sujeto. Sujeto y objeto son siempre y sólo en relación uno con otro; por sí mismos carecen de sentido y consistencia. Específicamente el objeto que aquí nos ocupa, el objeto bello, sólo lo es en tanto que objeto de esta determinada experiencia. Por lo tanto, sólo es bello en tanto que adquiere ese sentido. Para adquirirlo tiene que presentarse ante un sujeto exigiendo que se le experimente como bello.

Esto sólo es posible en tanto que el objeto obra es de un carácter tal que, aunque está presente por completo en el terreno de la representación, no se deja aprehender en su totalidad. La sensibilidad efectivamente capta el objeto todo, pero hay un fallo en la función conceptual: no se puede aprehender por completo en un concepto. Lo que se exige a sí mismo el pensamiento en esta experiencia no es, entonces, la idea absoluta, sino el sentido de la obra. Y el conflicto entre las facultades no es más que la exigencia de poner un sentido a una sensibilidad que se presenta, que no se deja aprehender en un concepto, y que no puede ser traicionada y eliminada en tanto que sensibilidad.

Por eso, el carácter de la experiencia de la belleza no puede caer por completo en ninguno de los dos lados de la relación, sujeto y objeto, sino en la relación misma. No puede caer en el objeto, porque no basta con su mera presencia sensible; tampoco puede caer en el sujeto, eliminando así la sensibilidad del objeto, porque lo que se exige es justamente el sentido total de *eso* presente, y no de la totalidad abstracta, sin objeto. La resolución de la lucha no puede ser entonces la posición de la idea absoluta por sobre toda sensibilidad insuficiente. Tienen que poder sostenerse ambos lados de la relación.

La relación del sujeto y el objeto en la que la presencia del objeto sensible provoca una especial lucha entre las facultades del sujeto y que se resuelve de manera tal que ambos lados de la relación se sostienen, es lo que llamamos *mímesis*.

1.3 La cualidad del pensamiento en la *experiencia de la belleza: mimesis*

Recurrimos a lo sublime kantiano porque nos parece que describe un movimiento del pensamiento parecido al que aquí queremos plantear como característico de la experiencia de la belleza. Se trata de una lucha del pensamiento consigo mismo, que busca resolverse. La lucha kantiana se resuelve en dirección interior, puesto que es una experiencia reflexiva. Para nosotros, la lucha se resuelve en una dirección no unilateral. No es la dirección del sujeto que regresa a sí, del pensamiento que se hunde en sí mismo; tampoco es la dirección meramente exterior de aprehender el objeto extáticamente. ¿Cuál es este particular movimiento de lo que aquí llamamos *mimesis*?⁸³

El arte es representación. Ahora bien, esto puede comprenderse de diversas maneras. Aristóteles dice en la *Poética* que el hombre imita por dos razones: 1. porque imitando aprende; 2. porque encuentra placer en ello. El hombre encuentra placer en ser otro y aprender así a ser *sí mismo*.⁸⁴ La *mimesis* es el movimiento por el cual uno busca ser como lo otro encontrando placer en ello. Pero hay aquí dos planos confundidos. Uno es la pregunta por el origen del arte: ¿por qué el hombre hace arte?, a lo que se responde: porque encuentra placer en imitar y porque así se forma a sí mismo; otro plano es la pregunta por el modo de ser de la obra, es decir, la imitación. Con la respuesta a la primera se da por sentada la caracterización de la obra como *mimesis*.

Nuestra pregunta no es ninguna de las dos señaladas. Preguntamos por el modo de ser del arte en tanto que *experiencia de la belleza*. El objeto de estudio ha sufrido un sutil desplazamiento:

83 Deleuze nos habla del movimiento como quietud. “La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre del cuerpo, y es estática, se realiza en el mismo lugar; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura.” (Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 59.) Pero se trata del movimiento que realiza la obra en sí misma para donar el ser de sensación. Nosotros hablamos de la dinámica de la experiencia.

84 La imitación se opondría al carácter inocente de la mera designación que en el mito del *Génesis* realiza Adán sobre los animales. El hombre conciente, que puede conocer, no puede meramente designar el objeto, sino que se involucra él mismo en ese acercamiento: imita, establece una relación reflexiva (de ida y vuelta respecto de su objeto). Con ello queremos enfatizar no el carácter cognitivo de la imitación, sino la comunidad que se establece entre el origen del arte y el origen del hombre (el no inocente, el hijo de Adán).

ha pasado de ser el objeto artístico (la poesía para Aristóteles) a ser la belleza en tanto que experiencia. Aun así, la reflexión aristotélica nos sirve: el punto importante no es si la obra es o no *mímesis*, puesto que no pensamos ahora el objeto en tanto tal; lo que importa es la observación al respecto del placer que el hombre encuentra en la imitación. Ahora bien, la diferencia respecto de la comprensión aristotélica está en dónde ubicamos el movimiento mimético. Nosotros no intentamos aquí pensar el origen del arte y de la obra, sino el carácter propio de la experiencia que ella hace posible. Es en esta experiencia donde ubicamos el movimiento mimético.⁸⁵

Si pensamos la experiencia de la belleza como *mímesis*, entonces se trata de ese movimiento por el cual se busca ser otro y se encuentra placer en ello. Pero, puesto que con ello caracterizamos a la experiencia propiamente entre el sujeto y el objeto, y no a la creación del objeto ni al objeto mismo, no ponemos el énfasis en una presunta intencionalidad. Cuando decimos que *se busca ser otro*, no se trata de una especial intención del sujeto. La búsqueda es aquí el resultado de la relación. Ese resultado que decíamos no podía ser el salto a lo suprasensible. Puesto que la relación tiene que mantenerse, la resolución de la lucha entre las facultades por encontrar el sentido de esa sensibilidad que se presenta y que no puede aprehenderse en un concepto tiene que ser un movimiento hacia el ser otro. El sujeto busca ser *como* el objeto. Y es así porque la especial relación que se establece entre el sujeto y el objeto bello, esto es, la especial forma en que el pensamiento actúa, obliga a ello. El pensamiento se ve obligado a la *mímesis* para resolver la lucha que libra consigo mismo: la falta del concepto y la exigencia de permanecer en el terreno sensible.

De ahí que la imitación sea el concepto que expresa esta actividad. Puesto que el sujeto no puede *ser* el objeto, resuelve el conflicto siendo *como* el objeto, es decir, imitándolo. Sólo imitando el objeto sensible que se presenta el pensamiento puede aprehender el sentido del objeto y experimentarlo como bello.

⁸⁵ Gadamer también ubica el movimiento mimético en la experiencia. La *mímesis* es para él el acontecimiento, la transformación en su aspecto de juego.

La imitación es placentera. Se ha pensado la representación como causa y el placer como efecto.⁸⁶ Sin embargo, habría que decir que, en realidad, el efecto de la representación es la representación misma. Esto significaría que comprendemos el placer como representación y como causa eficiente o causa final de la imitación.

Kant habló del placer que produce lo bello como un placer intelectual, diferenciándolo del placer de los sentidos, que podría causar un objeto al que nos ligamos por la voluntad o el deseo. Con ello, dejó claro que el placer que produce la belleza es uno particular, atravesado por la conciencia y el pensamiento. No se trata de un placer inmediato. Ahora bien, nosotros no estamos comprendiendo el placer en el sentido intelectual en que Kant lo entendía, como el que produce la conciencia de una espontánea armonía entre el hombre y la naturaleza. Pero es cierto que tampoco comprendemos el placer que experimentamos en el arte como un placer desligado del pensamiento. Como ya hemos afirmado anteriormente, la experiencia de la belleza está atravesada por el pensamiento. Sin embargo, en tanto que hablamos de pensamiento sentiente, se trata de una actividad que conjuga el trabajo activo del pensamiento (el dolor y el trabajo de lo negativo, diría Hegel) con el placer de la sensibilidad. Es, pues, un pensamiento placentero y un placer pensante. He aquí el carácter extraño y aparentemente contradictorio de esta experiencia.

Decíamos que hay que comprender este especial placer como representación. De manera que no se trata de una relación causal entre dos extremos opuestos: por un lado el objeto bello que es representación y, por otro lado, el sujeto que experimenta placer *a causa* de estar en relación con dicho objeto. Si el placer fuera representación, entonces se trataría de una relación absoluta: la representación es la causa y su efecto, o la relación total, cuyos componentes separados serían el objeto, que sólo en esa relación aparece como bello, y el sujeto, que sólo en esa relación experimenta el placer que es ser otro, devenir bello. Lo que experimentamos como placer no es más

⁸⁶ Es en este sentido que Kant rechaza el placer en la experiencia de la belleza, en tanto que efecto que produciría el objeto sobre el sujeto, efecto por el cual el primero quedaría ligado a la materialidad del segundo.

que nuestro estar inmersos en la relación representativa. Esto es, como deja ver una lectura de Aristóteles, el placer es la imitación, ser como otro.

Gadamer retoma igualmente esta observación aristotélica acerca del placer que *causa* la representación. Sin embargo, permanece más ligado que nosotros a Aristóteles. Gadamer conserva la relación del placer con el conocimiento, en tanto que la imitación es un *médium* de la gnosis. Dice el autor que “el gozo que produce la representación [...] es el gozo del conocimiento.”⁸⁷ Nosotros afirmamos que el placer consiste en ser como lo otro, y esto no es necesariamente conocimiento, pues se trata mucho más de *experimentar la sensación del otro*, experiencia que escapa las más de las veces a la claridad del discurso y que se queda en el cuerpo, en la vibración de la actividad del pensamiento sentiente.

Si retomamos el concepto de transformación de Gadamer es, entonces, en este sentido: como *mímesis*.⁸⁸ Pero la relación entre ambas ideas no salta a la vista de manera inmediata. ¿En qué sentido decimos que la *mímesis* es transformación? Hemos definido la *mímesis* como la experiencia en la que el pensamiento es como su objeto. De manera que el movimiento que resuelve la lucha del pensamiento consigo mismo consiste en una mutación: cambio de forma... literalmente, transformación. Transformación o metamorfosis: desplazarse de una forma a otra, esto es, experimentar ser de otro modo. Ahora bien, decíamos que en esta relación ninguno de los lados queda eliminado, como tampoco ninguno queda sostenido por sí mismo. De manera que el sujeto mantiene su forma aunque experimenta el ser como otro, el ser de otra forma. El pensamiento experimenta el *como si* de otra forma suya: la sensibilidad pensante. El pensamiento se desplaza de la forma conceptual a la forma sensible pensada, sentida como sí mismo o sintiéndose a sí mismo como la cosa. Por un

87 H-G. Gadamer, *Verdad...*, p. 156.

88 En el sentido en que Gadamer busca con este concepto pensar la relación entre los “jugadores” y el acto por el cual se es como lo otro. Dice González Valerio al pensar la *mímesis* de Gadamer como el modo de ser del juego (esto es, de la relación): “en este representar el juego, los jugadores se ven absorbidos por el juego mismo, se dejan llevar por él, se abandonan al espacio lúdico, al mundo del juego donde no son ellos, sino el juego mismo, el que es dueño de la acción. En este abandonarse el jugador puede expandirse a sí mismo al re-presentarse otro, al ser otro.” (María A. González Valerio, *El arte develado*, p. 46.)

momento, el pensamiento está con los *Nénuphars* tomando la forma de los *Nénuphars*. No se trata de cómo veo o percibo el cuadro, se trata de cómo experimenta el pensamiento el caudal de impresiones, que no se quedan en la mera sensibilidad, pero que tampoco remiten inmediatamente a un sentido discursivo en el que el pensamiento se siente como en casa, operando en su forma habitual; el pensamiento recibe ese caudal de impresiones que silencian su discurrir monológico y sustituyen el sentido por la forma de la materialidad, que ocupa al pensamiento. *Idea*. No la idea suprasensible de Kant, sino la idea *fantasma*⁸⁹ que es el pensamiento en unión con el objeto. No es el pensamiento mismo en su forma habitual, no es el objeto mismo en su mera presencia sensible. El pensamiento deviene el fantasma del objeto; el objeto deviene el fantasma del pensamiento, toma su forma.⁹⁰ La sensibilidad, efectivamente, se ve desplazada hacia el fantasma del pensamiento, pero no por ello queda eliminada. La idea no es la forma independiente de la sensibilidad. Por el contrario, es el resultado de la relación sostenida entre una y otra: en la idea, el pensamiento se hace de una casa en la sensibilidad. Es el pensamiento siendo como el objeto sentido-pensado.

De manera que hablamos de la transformación como la aparición de la idea fantasma. La *mimesis* es, entonces, la idealización del objeto *a la vez que* la sensibilización del pensamiento. La idea de transformación tal y como la plantea Gadamer afirma sólo lo primero. Por lo tanto, lo siguiente debe dejar ver claramente en qué sentido nos distanciamos de esta idea de transformación.

Dice el autor:

⁸⁹ Ya Zambrano había descrito a la obra como fantasma... nosotros ponemos el carácter del fantasma no en el objeto sino en la relación mimética entre sujeto y objeto. Deleuze, por su parte, dice: “El hombre deviene animal, pero no lo deviene sin que al mismo tiempo el animal devenga espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre que aparece en el espejo como Euménide o Destino [...] el hecho común del hombre y del animal.” (Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 28.) También Gadamer caracterizaba la obra como la idealización de lo sensible, sin embargo la idea tenía el carácter de verdad. Añadimos a la idea el calificativo “fantasma” para desligarla del ámbito del conocimiento y de la verdad. El fantasma es el objeto sentido-pensado, el pensamiento sentiente. Pertenece al terreno ambiguo que comparten la sensibilidad y el pensamiento, atravesados, sin llegar al terreno de la verdad o la falsedad (el ámbito de la validez le es indiferente), sin intentar determinar el objeto, sin proveer de él ningún juicio, sin entrar en el discurso: el fantasma es impacto.

⁹⁰ Dice Deleuze: “El ser de la sensación, el bloque del percepto y del afecto, aparecerá como la unidad o la reversibilidad del sentiente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, como manos que se estrechan.” (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit.*, p. 169.)

«transformación» quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada [...] Nuestro giro «transformación en una conformación» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero.⁹¹

Gadamer atribuye la transformación a la cosa anterior⁹² a la obra, que en ésta cobra idealidad, se transforma hacia su verdad. Otra vez, Hegel sin la *arjeología*: la verdad de lo sensible está en la idea. Pero, justo por ello no nos interesa ligar lo bello a lo verdadero. No atribuimos aquí el carácter de “más” a la experiencia mimética, como sí lo hace Gadamer⁹³. Según el autor, desde la obra “se está hablando una verdad superior.”⁹⁴ Para nosotros, se trata simplemente de experimentar el ser como otro, sin que eso revele ninguna verdad superior. No se trata de traer al ser lo que no es, sino de sensibilizar lo insensible. Y no es lo mismo *no-ser* que *no-ser-sensible* (contra todo empirismo). Devenir sensible, eso es todo.

91 H-G. Gadamer, *Verdad...*, p. 155.

92 Lo “anterior” sí tiene aquí un sentido temporal, contrario al sentido ontológico que Deleuze le atribuye a la anterioridad de la fuerza. En este sentido nos parece que aunque Gadamer se esfuerza por afirmar la independencia de la obra en tanto que *ergon*, no sale del todo de la comprensión del arte como algo referido a lo real. Por ello puede hablar del reconocimiento que opera en la obra. Lo siguiente debe servir para mostrarlo:

De hecho el fenómeno del reconocimiento apunta a este idealismo de la esencia. Sólo en su reconocimiento accede lo «conocido» a su verdadero ser y se muestra como lo que es. Como reconocido se convierte en aquello que es ya retenido en su esencia, liberado de la casualidad de sus aspectos [...] **Cara al conocimiento de la verdad el ser de la representación es más que el ser del material representado.**

La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia. En cuanto que no son mera repetición sino verdadero «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para quien pueda darse la representación. (*Ibid*, p. 159. Las negritas son mías.)

La obra mantiene un sentido referencial. Sólo que se afirma que la obra es “más” que aquello que representa y que vale por sí misma como verdadera, sin necesidad de ser verificada o corroborada con su original. Lo que se da en el arte es el conocimiento esencial, esto es, aparece la esencia del referente, y por ello vale por sí misma. Más que deshacerse del referente, la obra de arte lo realiza.

93 “La alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido.” (*Ibid*, p. 158.)

94 *Ibid*, p. 156.

1. 4 El sentimiento-placer de la *mimesis*: el vértigo

El fantasma es una orilla: el límite entre el sujeto y el objeto,⁹⁵ que sin ser ninguno de los dos es ambos a la vez. Por eso la cualidad de este placer que es la imitación o el ser como otro, el advenimiento del fantasma, no es ni el dolor angustiante de lo sublime, ni la armonía de lo bello kantiano. El sentimiento que experimenta el pensamiento sentiente es el vértigo. La experiencia de la belleza es el placer del vértigo del pensamiento.

La experiencia de la belleza es siempre un trabajo excesivo sobre la realidad, es una deformación.⁹⁶ La palabra transformación debe perder un poco de diafanidad epifánica y develar su sentido monstruoso. Así, estamos mucho más cerca del sentido de transformación en tanto que *devenir no humano del hombre*, o *devenir cero*, que del sentido de transformación en tanto que llegar al ser verdadero.⁹⁷

Aunque pueda pensarse como un mundo posible –como afirmaba Deleuze–, el objeto artístico es verdaderamente inconcebible, y sin embargo, *es*, es aquí, presencia, experiencia de una lucha por encontrar la manera de experimentar lo aparentemente no experienciable o el ser como lo otro.⁹⁸ Gadamer y Heidegger afirman que el arte, al ser un espacio de demora en el ente, “regresa su dignidad ontológica” a los objetos cotidianos, “su valencia en relación con el ser, toda vez que

95 Entre el hombre y el animal, según veíamos en el capítulo anterior. Pero también entre lo real y lo ideal, entre la sensibilidad y el pensamiento. Para pensar el carácter sensible del fantasma puede resultar ilustrativo un ejemplo de la teología medieval: el extraño estatuto ontológico de la costilla de Adán. La costilla es un trozo, un recorte, a partir del cual surge una figura, a saber, Eva. La costilla ya no es Adán, pero tampoco es todavía Eva. Tomás de Aquino se preguntaba en cuál de los dos cuerpos resucitaría. Una vez sexuada la especie, lo *anterior* sería la costilla. Lo ya no y lo aún no, esto es, el proceso de la forma: la costilla como símbolo de la fuerza. Podría también comprenderse como lo que en el capítulo anterior llamamos *lo asexuado*.

96 Nos oponemos, nuevamente, a la comprensión hermenéutica: González Valerio, en su lectura de la estética hermenéutica de Gadamer, refiere a la interpretación de Grondin sobre el concepto de transformación en dicho pensamiento. Según Grondin: “Por la transformación lo representado no llega a ser algo distinto de sí mismo, como si se tratara de una deformación. Al contrario, lo representado sólo nos llega por la obra de arte, ahí adquiere su verdadero ser.” (Cfr. María A. González Valerio, *Op. cit.*, p. 68.). Nosotros sí que retomamos el concepto de deformación, para pensar el arte operando por *devenires no humanos sin referencia* y no por *develación o epifanía*. La Figura deformada no llega a ser sí misma en la obra, sino que su deformación es el *médium* que permite la aparición de la fuerza, esto es, de otra cosa que sí misma.

97 Según Deleuze, no se trata de una transformación, sino de una deformación que busca traer la fuerza a la sensibilidad. Hace falta deformar para traspasar la figuración (ilustración, narración). El arte no trataría de configurar el gesto (el gesto del grito: la boca abierta), sino la fuerza de donde proviene (la fuerza del grito). Es lo anterior al gesto. Debe señalarse que con esta comprensión vamos más allá de la ironía: “me doy una figura...”, “todo esto es algo *puesto por mí*”, “en el exterior la maestría de un bufón...” (Schlegel), en tanto que se afirma la puesta en la sensibilidad de algo objetivo, de lo en sí.

98 Deleuze hablaba de la obra como la encarnación de lo posible. Lo que no contradice el que la experiencia de esa encarnación sea la experiencia imposible.

son pasados de largo en la cotidianidad.”⁹⁹ Pero nosotros decimos: *lo bello es vertiginoso*, y por ello no conlleva el peso del sentido.¹⁰⁰ A esto que adviene le llamaremos *el mundo vertiginoso*.¹⁰¹ La experiencia del arte se juega en dos velocidades: 1. el tiempo lento de la contemplación; 2. la velocidad vertiginosa del pensamiento. Es por esta segunda marca por la que el pensamiento es, en esta experiencia, *sentiente*. No hay tiempo para la síntesis. Esta velocidad marca también el peso, la masa de la experiencia. Para sentir con intensidad hemos de seguir la velocidad vertiginosa del pensamiento; esto es, mimetizarse con la sensación: volvernos completamente sentientes. Sostenerse en la orilla del fantasma.¹⁰² *El mundo vertiginoso es, pues, el tiempo y espacio de la mimesis entre el objeto sensible y el pensamiento sentiente*. Con lo que nuestra definición anterior puede simplificarse en la siguiente: *La belleza es la experiencia del mundo vertiginoso*.

99 María A. González Valerio, *Op. cit.*, p. 75.

100 Al señalar como vértigo la cualidad del sentimiento de la experiencia de la belleza contraponemos nuestra comprensión a la tríada ser-arte-verdad que Heidegger y Gadamer quieren articular en la obra de arte. El placer de la representación no es, para nosotros, esencialmente el placer de conocer algo que no se sabía, como interpreta Gadamer la afirmación de Aristóteles, según la cual imitamos porque de ese modo aprendemos y encontramos placer en ello. Nosotros ponemos el énfasis en el placer del experimentarse a sí mismo como otro. Gadamer lo jala todo hacia la recuperación del valor cognitivo del arte. Pero aquí queremos afirmar sobre todo el placer del arte como sentimiento y no como conocimiento: afirmamos el acontecimiento de la experiencia sensible en su sensibilidad, pues es en la sensibilidad donde está la belleza y no en el conocimiento... y nosotros pensamos *la experiencia de la belleza*.

101 González Valerio, en el libro antes mencionado, afirma lo siguiente: “En la vertiginosidad de la vida cotidiana, las ocupaciones diarias nos evitan prestar atención al mundo, no reparamos en él, pasamos de largo las cosas. El arte detiene la vertiginosidad, nos hace ver, ‘el arte nos saca de nuestro olvido del mundo y nos abre los ojos para aquello que es’, nos hace ver más, nos hace ver la realidad del mundo que emerge en el arte de modo ‘diciente’, manifiesta sus sentidos.” (*Ibid.*, p. 66.) Nosotros queremos decir lo contrario: el mundo del arte es todavía más vertiginoso que el mundo de la cotidianidad, justo porque la contemplación da lugar a que se efectúe, en el detenimiento, una terrible lucha al interior del pensamiento.

102 Thomas, el oscuro, experimenta algo semejante, pero en su versión negativa: “En aquel camino, cada hombre con el que se cruzaba moría. Cada hombre, si Thomas desviaba los ojos, moría y los veía perder bajo su mirada toda semejanza, con una herida diminuta en la frente por la que escapaba su rostro. No desaparecían, aunque no volvían a aparecer jamás. Cuando surgían a lo lejos, eran seres deformes y mudos. Más cerca, si él los tocaba, si dirigía sobre ellos, ya no su mirada, sino la mirada de aquel ojo reventado e invisible que él era en todo momento cabalmente, más cerca todavía, casi confundido con ellos, tomándolos ya por su sombra, ya por almas muertas, respirándolos, lamiéndolos, impregnándose de sus cuerpos, no recibía la menor sensación, ni la menor imagen, tan vacío de ellos como ellos mismos estaban vacíos de él. Por fin, pasaban. Se alejaban definitivamente. Se deslizaban por una pendiente vertiginosa hacia una región donde nada de ellos era visible ya, a no ser, a veces, como los grandes regueros de luz, su última mirada fosforescente a ras del horizonte.” (Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, traducción de Manuel Arranz, segunda edición, Madrid, Pre-Textos, 2002, p. 34.)

Conclusión

Afirmamos la actualidad de lo bello. La afirmamos en tanto que experiencia. Para ello, hemos retrocedido hacia la pregunta por lo bello, para examinar el modo de ser de su actualidad como sensibilidad libre de sentido que dona una determinada experiencia: a saber, la *mímesis* entre el pensamiento y el objeto, que produce el placer del vértigo.

Hemos dicho lo siguiente: 1. lo bello es lo vivo; 2. la sensibilidad libre de sentido es un *ser de sensación*; 3. esta sensibilidad se experimenta como bella, en tanto que obliga al pensamiento a devenir sentiente. Este devenir sentiente que produce el placer del vértigo nos liga de regreso con la hermandad entre vida y belleza. Pero le hemos dado un giro a esta relación.

En el primer capítulo vimos que la belleza se relacionaba con lo vivo en tanto que éste se comprendía como: 1. racionalidad libre (lo que lleva en sí el principio de su movimiento, poniéndose su propio *telos*); 2. exceso, lo más que humano, *i. e.* el infierno. En el segundo capítulo mostramos cómo Deleuze interpreta la libertad del arte en términos de una deformación de la Figura, que permite lo que, según nuestro modo de ver, sería el acto supremo de la racionalidad: su autoabandono, su devenir cero en la sensación. Se conserva también la comprensión de lo vivo como exceso, en tanto que comprende la deformación de la Figura como un recorte sobre el caos, que muestra la fuerza en vez de imitar la forma. De manera que en la obra lo vivo sigue mostrándose ante sí mismo: es el espíritu. Pero se comprende el espíritu como animal, y lo vivo como la fuerza que para aparecer tiene que deshacerse de lo orgánico y permanecer cuerpo, pero sin órganos. La diferencia respecto del infierno de Zambrano consiste en que este exceso es recortado mediante un trabajo que requiere gran lucidez y que está lejos de ser donación y entrega por parte del artista a un dominio ajeno (conciencia que en el Antecedente afirmábamos como la libertad ganada por la ironía).

Esta comprensión de lo vivo que se presenta en la obra obliga a repensar la experiencia que de ella se hace. ¿Qué tipo de experiencia es ésta, en la que la vida anorgánica se nos presenta como bella? ¿Cómo actúa aquí el pensamiento y de qué determinado placer se trata? *Mímesis* y vértigo. Éstas han sido nuestras respuestas al placer de la deformación y el sin sentido de la sensibilidad. No renunciamos al pensamiento, no renunciamos a la materia. Analíticamente podría decirse que hay tres dimensiones de la experiencia de la belleza: el acto del pensamiento (*mímesis*); la conjunción del pensamiento sentiente y la cosa idealizada (la *idea fantasma*); el placer de la conjunción o el ser como otro (el vértigo). No se trata de una secuencia que en suma constituiría la experiencia, sino de una simultaneidad: una relación absoluta o inmediatez mediada, que sólo en el análisis puede escindirse.

Una pregunta ha quedado pendiente y debemos poder responderla a la luz de las consideraciones expuestas. Gadamer afirma que el arte cierra el abismo entre la idea y el ideal. Y nosotros le devolvíamos la pregunta: ¿en efecto cierra el arte dicha diferencia?, ¿no más bien *la abre*? Que el arte cierre la diferencia significaría, en primer lugar, dar dicha distancia por supuesta. Significaría, además, no terminar de eliminar la presencia de la referencia, lo real con lo que estaría la obra en relación aunque cobrara independencia. Nos parece que la afirmación de la realidad de la obra es más completa si comprendemos que ella *abre* la diferencia en lo real. No por ello afirmamos que la realidad sea una y homogénea. Por el contrario, hemos hablado de lo real como lo vivo, en tanto que caos y exceso heterogéneo. Sin embargo, la heterogeneidad no es ya y desde siempre la escisión. Lo real múltiple mantiene su unidad en la diferencia; es distinto de sí mismo, sin referencia a ninguna idealidad originaria. Por ello es también y al mismo tiempo uno, totalidad. La diferencia entre lo real y lo ideal tiene que abrirse desde el interior de lo real mismo, único lugar desde donde nace la idealidad, si no se la presupone. Y no basta con la mera heterogeneidad de lo real para que desde sí mismo surja esa distancia. No es la totalidad la que se escinde a sí misma, sino un trozo de realidad que, dejando de

relacionarse con los otros reales yuxtapuestos, se escinde a sí misma en su particularidad para surtir un nuevo vínculo. Esto es, que la obra es un trozo de lo real que se ha deformado (escindido respecto de sí mismo) y entra en relación con otros reales que realizan el mismo movimiento negativo respecto de su modo de ser habitual, de manera que el primero se idealiza y el otro se vuelve pensamiento sentiente. En ese movimiento que realiza cada uno respecto de sí mismo y que los pone en relación con el otro, surge la idealidad, se abre la diferencia. Pero, en tanto que es un doble movimiento, a la vez idealización y sensibilización, la idea que surge es una experiencia (una orilla) y, como tal, vínculo, una diferencia que se sostiene en el abismo. No es una zanja insondable, se trata de una diferencia que vincula. Es *idea sensible*.

La apertura de la diferencia no es acto exclusivo del arte. Puesto que se trata de la idealización desde el interior de lo real, es la actividad que se realiza allí donde hay pensamiento. Lo particular de la experiencia que dona el arte bello consiste en que el movimiento de idealización va acompañado del movimiento de regreso, la sensibilización del pensamiento, y por eso no es pura negatividad sino que también vincula lo que separa. ¿Y no es eso, justamente, el vértigo?: esa posición intermedia, en la orilla que es el fantasma, que une y separa al mismo tiempo, indicada en la partícula “como” de la frase “ser *como* lo otro”.

Es por ello que afirmamos contra toda intención de salvar al arte por el conocimiento y su relación con la verdad y el discurso, que la importancia de la experiencia de la belleza para nuestra actual experiencia del mundo es la posibilidad de la diferencia vinculante que provee la sensibilidad libre del sentido: el advenimiento del mundo vertiginoso.

Bibliografía

AGAMBEN, G., *Lo abierto. El hombre y el animal*, traducción de Antonio Gimeno Cuspineda, primera edición, Valencia, Pre-Textos, 2005, 122 pp.

ARISTÓTELES, *Poética*, edición y traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe, primera edición, Madrid, Gredos, 1974, 542 pp.

DELEUZE, G., *Bacon. Logique de la sensation*, primera edición, París, Éditions du Seuil, 2002, 158 pp.

DELEUZE, G., Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, primera edición, París, Les Éditions de Minuit, 1991, 206 pp.

GADAMER, H-G., *Estética y hermenéutica*, traducción de Antonio Gómez Ramos, segunda edición, Madrid, Tecnos, 1998, 316 p.

-----, *La actualidad de lo bello*, traducción de Antonio Gómez Ramos, primera edición, Barcelona, Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, 124 pp.

-----, *Verdad y Método I*, traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, décima edición, Salamanca, Sígueme, 2003, 697 pp.

GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, primera edición, México, Herder, 2005. 170 pp.

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, traducción de Rafael Santos Torrella, decimosexta edición en español, New York, Phaidon, 1997, 686 pp.

GRAVE, C., *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, primera edición, México, UNAM, FFyL, IIF, 2002, 255 pp.

HEIDEGGER, M., *Arte y Poesía*, traducción de Samuel Ramos, edición conmemorativa, México, FCE, 2006, 110 pp.

HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, edición, introducción y notas de Ramón Valls Plana, primera edición en la colección *Ensayos*, Madrid, Alianza, 1999, 630 pp.

-----, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, primera edición, México, FCE, 1966, 483 pp.

-----, *Filosofía del arte o Estética*, edición de A. Gethmann y B. Collenberg, traducción de D. Hernández, primera edición, Madrid, Abada, UAM, 2006, 555 pp.

KANT, I., *Critique of Judgement*, traducción de J. H. Bernard, primera edición, New York, Hafner Press, 1951, 339 pp.

NANCY, J-L., *Hegel. La inquietud de lo negativo*, traducción de Juan Manuel Garrido, primera edición, Madrid, Arena, 2005, 102 pp.

ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*, cuarta edición, México, FCE, 1996, 123 pp.