



**Universidad Nacional Autónoma de México  
Posgrado en Artes Y Diseño  
Facultad de Artes Y Diseño**

**ESTÉTICA: UN RECORRIDO PERSONAL**

**UNA REFLEXIÓN SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA BELLEZA,  
PARA NUESTRA EXPERIENCIA ACTUAL.**

**Tesis**

**Que para optar el grado de:  
Doctor en Artes Visuales**

**Presenta:**

**Luis Jesús Argudín Alcérreca**

**Director de Tesis:**

**Dr. José Eugenio Garbuno Aviña.  
Facultad de Artes Y Diseño**

**CDMX, Enero 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE TEMÁTICO

### Prólogo

- |                           |       |
|---------------------------|-------|
| A. Lo Estético.           | p. 10 |
| B. La unidad de lo bello. | p. 20 |

### Introducción:

- |  |       |
|--|-------|
| A. Belleza autónoma, o sujeta a otros intereses.   | p. 25 |
| B. El ser estético   | p. 31 |
| C. El ser tecnológico  | p. 34 |
| D. Lo vivo (la Creatura), frente a lo no vivo (el Pleroma).<br>Criterios de la vida y de la mente. | P. 40 |
| E. El Realismo frente a la realidad virtual.   | P. 51 |
| F. El arte frente al Realismo. El caso de Schopenhauer   | p. 55 |

## PARTE I

### El Orden externo: La vida, la mente y la forma

- |           |   |       |
|-----------|---|-------|
| <b>1.</b> | <b>Variatio Delectat.</b>   | p. 62 |
|           | A. El orden y la mente; su encuentro da placer: el placer estético.                       |       |
|           | B. La mente y el mundo; la naturaleza mental del mundo.                                   |       |
|           | C. La represión de lo bello; la sobre-intelectualización del mundo. La belleza expulsada. |       |
| <b>2.</b> | <b>El orden del orden.</b>  | p. 86 |

- A. Lo bello y la conciencia; la conciencia de lo bello.
- B. El Pleroma (lo no vivo) y la Creatura (lo vivo): La Creatura se caracteriza por ordenes escalonados. El “*Holon*” de Koestler. La pauta que conecta de Bateson.
- C. Preeminencia del patrón sobre el material; el mundo como “historias”

**3. . El orden que surge del mundo; el orden impuesto al mundo. P. 102**

**Arthur Lovejoy y la Gran cadena del Ser**

- A. Arthur Lovejoy, siguiendo a Platón, distingue entre “*estamundaneidad*” (lo bello y lo bueno en el mundo), y “*ultramundaneidad*” (lo bello y lo bueno fuera del mundo).
- B. El Arte exige la *estamundaneidad*. La *ultramundaneidad* genera la sobreintelectualización.

**Parte II  
La Estética y el orden subjetivo**

- 1. El nacimiento de la Estética: *Aisthesis Cognitiva*. p.113**
  - A. La sensibilidad que conoce; un territorio de conocimiento subjetivo.
  - B. Lo estético como “degustación” interior; un conocimiento sensorial, pre-lingüístico, y sin embargo comunicable mediante la creación de lenguajes alternos.
- 2. Hutcheson y lo Estético como un “sentido interno”. p. 119**
  - A. Antecedentes para la postulación de un “sentido interno”.
  - B. Lo bello y lo bueno como experiencias “trascendentales” (inherentes a nuestra humanidad), y primarias, directas (prima facie) de nuestra experiencia.
- 3. El “sentido interno” en Hutcheson. p. 124**
  - A. Continuación del capítulo anterior: los sentidos nos permiten la percepción de la forma visual, auditiva, táctil, olfativa. También nos permiten, por extensión, la percepción de la armonía visual y auditiva

(regularidad y geometría, y armonía musical), de la forma inteligible (la belleza de los teoremas) y la forma espiritual y ética.

- B. El “sentido interno” como primera propuesta a la fundación de lo bello y lo bueno como trascendentales y universales.

**4. Edmund Burke; la empatía y la imitación** p. 133

- A. La comunicación de lo incomunicable por “simpatía”.
- B. La imitación y el ejemplo como instrumentos no verbales de comunicación; por lo tanto, fundamentales como instrumentos pedagógicos.
- C. La intencionalidad de lo bello, y del arte

**5. Worringer: empatía y abstracción** p. 143

- A. Todo arte es intencional, por lo tanto hay que juzgarlo desde sus propios criterios de éxito y fracaso.
- B. La historia del arte se despliega entre dos polos: arte empático frente al arte no empático. El primero es naturalista, el segundo es abstracto.
- C. El arte empático surge de una unión con el mundo, el no empático o abstracto de una desunión, lo que lo lleva a intelectualizar y abstraer su entorno.
- D. Situación actual: nuestra relación con el entorno es abstracta, intelectualizada y subjetivamente aislada.

### **Parte III**

#### **Kant y la síntesis subjetiva-objetiva del juicio.**

**1. Kant y el placer que da conocimiento.** p. 156

- A. La experiencia estética como una experiencia de segundo grado: no es sólo una percepción, es una reflexión sensorial sobre la percepción.
- B. Placer físico vs placer intencional: placer en lo agradable, frente al placer estético.
- C. La incomunicabilidad del placer; y sin embargo el placer estético (intencional) debe de ser comunicable.

- D. La excepcionalidad (anormalidad) del placer estético (intencional), pero desinteresado, (propósito sin propósito).

**2. El proceso del juicio de gusto.** p. 162

- A. El juicio y la mente; la relación entre la parte y el todo, el particular y el universal. Análisis y síntesis.
- B. Dos clases de juicio: **el determinante**, que parte del universal para encontrar los ejemplos. Juicio al que llamamos “clasificar”.
- C. Juicio **reflexionante**, que parte de algún ejemplo concreto para encontrar (o crear) una regla o universal que lo contenga.
- D. El juicio estético es reflexionante, y por lo tanto creativo.

**3. El bien y lo bello frente al interés-desinterés.** p. 168

- A. El propósito de los juicios obstaculiza el proceso *reflexionante* del juicio estético.
- B. La universalización del juicio a través del “desinterés”.
- C. Pero hay otra ruta para su universalización: el *sensus communis*, o sentido común. Kant propone que así como hay un sentido común intelectual (una inteligencia natural a todos los humanos), un *sensus communis logicus*, hay también un *sensus communis aestheticus* (un sentido de la forma y la belleza común), y un *sensus communis ethicus* (un sentido del bien y la justicia común).

## Parte IV

### La belleza y sus pasiones

**1. La naturaleza de lo bello.** p. 178

- A. La excepcionalidad histórica de la belleza “pura”.
- B. El origen de la belleza (y como Platón decía, de la filosofía) en el asombro: *Thaumazein*.
- C. La belleza tiene antecedentes animales, la representación de la belleza –y el arte- no. Cuando esta representación se da en la

historia, es la manifestación clara de que el hombre ha accedido a su humanidad: la creación de un mundo virtual, abstracto, simbólico paralelo al concreto y físico donde antes habitaba.

**2. El deseo y la belleza: interés y desinterés.** p. 182

- A. El deseo es interesado, y tiene un origen sexual. La belleza nace del deseo, por lo tanto la belleza, por lo menos evolutivamente, en el mundo animal, es una estrategia sexual.
- B. Diotima de Mantinea y la explicación Platónica del amor.
- C. La belleza y su relación, con el sexo y con el amor.

**3. La economía del deseo: egoísmo vs. altruismo.** p. 191

- A. Continúa la discusión sobre la belleza y el deseo
- B. Relación entre Economía y Estética: cómo plantear el bien común a partir de los intereses egoístas de los individuos. Cómo plantear la comunicabilidad de la experiencia estética a partir de la subjetividad del sentimiento estético.
- C. La “economía”, considerada como el intercambio de favores y deudas que equilibran el álgebra de las relaciones sociales. La “economía es el equilibrio de los valores: el arte es la transformación de valores subjetivos y privados en públicos.

## Parte V

### La energía del cuerpo y el espíritu

**1. La belleza como energía.** P.197

- A. La belleza como deseo, el deseo como energía.
- B. La energía no se destruye, se transforma, se maneja dentro de un modelo de flujos
- C. Freud y el líbido. *Eros y Tánatos*.
- D. Schiller y el *Impulso Vital* frente al *Impulso Formal*.
- E. El manejo de la energía: el juego.

**2. La “experiencia estética”.** p. 206

- A. Definición de “Experiencia”, como un concentrado de vida, cuya intensidad genera unidad, orden, forma.

- B. La “Experiencia”, por lo tanto, es por naturaleza “formosa”, o sea, estética. Restaura el orden y la forma que la fragmentación de la vida no alcanza. La belleza atestigua a la intensidad unificadora de la forma.

**3. La “experiencia sublime” y el arte. P.213**

- A. En el arte, sin embargo, la “experiencia” formadora y unificadora de lo bello, no basta. Históricamente, desde el renacimiento hasta ahora ha habido otro aspecto involucrado: lo sublime.
- B. Lo sublime agrega un factor de “resistencia” neguentrópico que es esencial a lo que nosotros consideramos arte.

**4. El arte de la resistencia. P. 217**

- A. El “Arte”, como nosotros lo entendemos ahora es el resultado de la “tradicción de la resistencia”. Lo que sostengo aquí es que ésta surge con el ilusionismo renacentista.
- B. El método del ilusionismo se funda en “la prueba y error” que progresivamente construye el parecido. Este método es eminentemente racional y “neguentrópico”.
- C. Llamamos “Arte” a aquella producción que muestra una resistencia a la continuidad de sus “esquemas” o sus tradiciones.
- D. La tradición de la resistencia hace que haya continuidad en el arte cuando el ideal del ilusionismo desaparece: desde el arte moderno hasta el contemporáneo. El ejemplo de Alan Kaprow.

**5. Egoísmo y empatía en el individuo. P.231**

- A. El individuo como construcción histórica: un individuo libre y racional, dentro de un gobierno democrático.
- B. Héroes del individuo: Sócrates y Jesús. El primero funda al individuo racional que se cuestiona todo y así se hace libre. El segundo funda al individuo que siente en su subjetividad el sufrimiento de otras subjetividades. La subjetividad sentimental es el espacio de libertad interior que heredan los cristianos. Un espacio para sentir, y empatizar con los demás humanos.
- C. Somos herederos de estos dos héroes, aunque hoy en día Sócrates gana sobre Jesús. La construcción de una sociedad racional, propone una utopía científico-tecnológica, que a la vez,



contiene un miedo a la distopía del poderío de la ciencia desprovisto de su equilibrio empático.

D. Homo Empathicus.

## PARTE VI

### La construcción de la subjetividad

1. **La subjetividad histórica** p. 242
  - A. La subjetividad como creación histórica. Analogía de la cronología personal y la histórica. Progreso de la conciencia y de la subjetividad. La conciencia de la conciencia.
  - B. Julian Jaynes y la historicidad de la conciencia. En las sociedades “*bicamarales*” no hay un Yo responsable de mis actos, las decisiones vienen de los “dioses”, del otro lado, del hemisferio derecho no asumido como propio
  - C. La conciencia del Yo implica la construcción de un metafórico “teatro de la mente” en nuestra subjetividad. Este es el espacio de las decisiones, los juicios, las imágenes mentales y las experiencias estéticas.
  - D. La mente “*bicamaral*” perdura en el arte.
  
2. **El original y la copia; distancia y cercanía: Walter Benjamin** p. 255
  - A. Sustitución del “aura” del original, por la carencia de “*Aura*” de la copia.
  - B. Desaparición del “*aura*” en el arte contemporáneo y reaparición como “aura” de la fama, el dinero y el concepto
  
3. **La política, sustituto de la religiosidad del arte.** p. 258
  - A. La desaparición del “*aura*” y lo sagrado permite el progreso hacia la racionalidad del arte; ya no un arte de originales sino de copias posibilitado por los medios masivos de comunicación.
  - B. El arte y la revolución: el cambio racional que destruye, elimina, antes de poder construir.
  - C. La reproductibilidad de la imagen la vacía de contenido. Predominio de la imagen débil, “*light*”.

- D. Detrás de la imagen no hay nada, no hay realidad, no hay forma, no hay valores. Queda puro consumismo.
- E. La imagen y su marco; su límite tanto espacial como temporal.
- F. La Parte vs. El Todo. El arte “tradicional” cree en la magia y en la posibilidad de cierre de la *Forma* y lo *Formoso*: el Todo. El “contemporáneo” más racional cree en la ciencia y es escéptico de poder cerrar la Forma; es contextual: la Parte.

#### 4. La Ciencia y lo Sagrado

p. 270

- A. La represión de lo bello en la sociedad y en el arte “contemporáneo” Debido principalmente a la influencia de la ciencia y la tecnología en nuestras vidas.
- B. La cosmovisión contemporánea se funda en la ciencia y la tecnología sin embargo la ciencia no acepta esta vocación. El método de la ciencia es abierto siempre está en proceso; no propone una visión total que una conocimientos y valores con los que vivimos.
- C. Hay sin embargo intentos desde la ciencia para cubrir la pauta que englobe todas las pautas: Bateson en *Espíritu y naturaleza*. Kauffman en *Reinventando a lo sagrado*.

**Conclusión desde la pintura**

p.291

**Glosario**

p.296

**Bibliografía**

p. 303

## Prólogo

### A. Lo Estético

En la introducción a su *Estética*, de 1953, Nicolai Hartmann advierte que ésta no está dirigida al contemplador, ni al creador de Arte, para quienes el pensamiento puede ser un obstáculo o un estorbo, más que una ayuda, pues “Arranca a ambos de su actitud extática”<sup>1</sup>. Una *Estética* está dirigida al pensador, al filósofo, que tiene una distancia con el fenómeno estético y que, desde esa atalaya, busca entender su enigma. El pensador necesita distanciarse, mental y físicamente, de su objeto de atención, mientras que el que contempla, y el que produce necesitan sumergirse en él. Esta dicotomía entre el creador-contemplador y el pensador teórico tiene, como todo en esta vida, algo de cierto y una sombra de falsedad. Lo cierto es obvio: la creación, como la contemplación involucran una inmersión de la atención en su objeto; pero por otro lado, el proceso creativo se da en una dialéctica de hacer y rehacer que exige por igual la experiencia extática y la reflexión distanciada; sumergirse y salir a la superficie a ver lo encontrado y a trabajar con él. Igualmente, la contemplación involucra una dialéctica de perderse en la experiencia estética, a la vez que se alterna con el examen consciente y distanciado de lo contemplado.<sup>2</sup>

Este recorrido por la *Estética*, sin embargo, no es exclusivamente el de un pensador que observa el fenómeno de lo bello desde afuera, pero tampoco es sólo el punto de vista de alguien que está totalmente inmerso en su contemplación o su producción. Este trabajo parte de una posición específica, personal: primero que nada, está escrita por un pintor, y no por un filósofo. Pero no soy únicamente pintor, también soy maestro. He sentido la necesidad de explicarme a mí, y a partir de ahí explicarles a los demás, las oscuridades, los misterios del arte. Y muy especialmente del mío; la pintura. Por lo tanto he tenido que tomar la distancia

---

<sup>1</sup> Hartmann, Nicolai, *Estética*, UNAM, México, 1977. Página 5

<sup>2</sup> Esto se tratará más adelante, así como en el libro *El teatro del conocimiento*, en el capítulo: La aparición de lo invisible.

del filósofo, para ver aquello que por su cercanía nos elude. Lo muy cercano, como lo muy lejano, nos son invisibles. Así le sucede al pintor cuando pinta, y yo supongo que lo mismo pasa con cualquier creador: uno hace, pero el hacer y el ver son excluyentes. El “producir” se da a oscuras, al tanteo, intuitivamente. Es una batalla cuerpo a cuerpo donde las estrategias, los planes, las ideas y los modelos mentales existen a la distancia, fuera del ring. Adentro lo que hay son golpes, realidades, esfuerzo, dolor y placer. Las explicaciones, las razones y los significados de lo que sucedió se dan posteriormente. Puesto que el creador procede a ciegas, necesita alejarse de su arte para entenderlo; lo contrario que le sucede al filósofo, quien al observar a distancia el fenómeno artístico con fines de estudio, necesita, de cuando en cuando, acercarse a su objeto de estudio para mantener vivo el interés y fresca su conexión con la experiencia estética.

Yo he sentido la necesidad de tomar distancia, de alejarme teóricamente para ver lo que hago y lo que hacen mis colegas. Lo hago desde la Facultad de Arte y Diseño, que es el lugar donde se enseña la práctica del arte desde la perspectiva de los artistas mismos, y no desde los institutos de Estéticas o Filosóficas, o la Facultad de Filosofía y Letras, donde el arte es materia de estudio y reflexión para no-artistas: filósofos o historiadores, que se acercan al arte por sus propios motivos. Por ello estas reflexiones están impregnadas, inevitablemente, de un tinte personal y biográfico; pero por esta misma razón poseen, también, una urgencia existencial, una realidad vital que generalmente esta ausente de textos académicos.

Cuando yo me enamoré de la pintura, ésta era el camino real de las artes visuales; hoy en día las cosas han cambiado tanto que la pintura es vista con desconfianza, como un arte del cual ya no pueden surgir propuestas novedosas. Se dice que el “progreso” del arte ha dejado a la pintura muy detrás; hoy lo nuevo se da fuera de ella, más allá de sus fronteras, del marco, del formato que la encuadra. El arte que se autodenomina “contemporáneo” ve a la pintura como algo del pasado que no tiene nada que decir al mundo de hoy. Pero además, ve a la Estética de la

misma manera: la pintura trata con la forma, y por lo tanto con lo “*formoso*”: con la belleza. Para el arte “contemporáneo”, fundado en el rechazo de lo estético<sup>3</sup>, la forma y la belleza han dejado su lugar al concepto y la idea. Ya no es la contemplación, sino la acción el centro de atención. A partir de Duchamp el juicio ya no decide si algo es bello o no, si me gusta o no; lo importante es decidir si es arte o no. El juicio ya no es sobre la forma o la experiencia estética, sino sobre la inclusión o no en el mundo del arte.<sup>4</sup>

El rechazo de lo estético por el arte contemporáneo nos cuestiona a los artistas que no compartimos esa posición y nos obliga a repensar los orígenes, la naturaleza y la importancia de lo bello y de lo estético en el mundo de hoy. También nos impone pensar sobre este arte que se cuestiona el arte. Pero no es la intención de estas reflexiones definir qué es arte y qué no lo es. El arte es siempre más amplio que cualquier concepto que tengamos de él. Posiblemente porque cualquier concepto de arte que tengamos establecerá definiciones que los artistas naturalmente sentirán como un constreñimiento. Pero lo que sí queremos es entender qué consideramos “estético”; cómo lo estético está trenzado con nuestra idea de lo bello, y la belleza con la Forma, y la Forma con el orden, el sentido y lo que éste nos dice: la **información**, para la mente que la concibe. La naturaleza es una gran creadora de belleza, su inventiva es infinita; por cada especie hay cien variables de la misma idea, hasta que las formas se desbordan en otra idea, claramente nueva, para explotar los recursos de un hábitat siempre cambiante.

Pero esta creatividad de la forma, esta insaciable sed generadora de abundancia del río de la vida no desemboca en la otra orilla de la creación: la apreciación contemplativa de aquello que hizo. No hay en todo el reino animal un ejemplo de un ser que se detenga a ver, a apreciar esa inventiva, a contemplar tanta belleza. Ese es el territorio de la estética, y éste es un mundo exclusivamente humano. No

---

<sup>3</sup> Carroll Noël, *Filosofía del Arte*, UNAM, 2016. “En la medida en que gran parte de arte vanguardista es declaradamente antiestético, a nadie debería sorprender que la definición estética del arte no le pueda dar cabida.” P-agina 278

<sup>4</sup> De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996

es la creatividad lo que nos distingue; es la capacidad de voltear a ver y apreciar esta creatividad la que nos hace humanos, de tal suerte que el mismo hacer humano es ya un hacer consciente de lo que hace. En otras palabras, no es el hacer, sino el apreciar lo que se hizo, lo que nos caracteriza. Por lo tanto, la Estética, la capacidad de apreciación de la forma, la percepción casi directa de lo “formoso”, es un rasgo esencial, estructural, trascendental de nuestro ser humanos, y aunque en la actualidad esté, en alguna manera, eclipsado por las modas del tiempo, es seguro que resurgirá como el día a la noche y la primavera al invierno.

Lo estético, no es un pensamiento lineal, (lo cual podríamos llamar racional o lógico) sino “*no lineal*”, como se le llama hoy a este pensamiento creativo, o “*lateral*”, como lo llama Edward de Bono,<sup>5</sup> porque procede por saltos aleatorios, por búsquedas laterales, en paralelo, que se parecen mucho a la imaginación asociativa, metafórica, analógica y lúdica; lo que podríamos llamar la imaginación poética. También así funcionan los chistes y los comentarios ingeniosos, como lo notó claramente Lord Shaftesbury<sup>6</sup> desde el siglo XVIII. Y una cosa más que dijo cuya importancia es capital: que el humor y el ingenio son calistenias de la mente que la mantienen viva, ágil, maleable, y finalmente creativa para poderse adaptar a situaciones novedosas. Lo contrario, la osificación y endurecimiento que conlleva una mente rígida la hace propensa al fanatismo y a encerrarse en ideas fijas, prejuicios e ideologías sectarias.

Toda Estética ha buscado establecer un criterio que trascienda el punto de vista individual desde donde, inevitablemente parte todo juicio en materia de gusto. ¿Qué es lo “estético”? Es una experiencia propia de culturas avanzadas, o es algo que se da en toda cultura y en todo momento histórico? Es lo “estético” algo que nos distingue como seres humanos, algo que sólo nosotros sentimos y vivimos, o la categoría de lo “estético” pertenece a todos los seres vivos (y aún al reino

---

<sup>5</sup> De Bono, Edward, *Lateral Thinking*, Penguin Books, Harmondsworth,

<sup>6</sup> Shaftesbury, *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of wit and Humour*, 1709

mineral), se encuentra en el pavo real y en el camaleón, en las flores y los insectos? Ahora bien, si entendemos a lo “estético” como el territorio de lo bello, en la manera más amplia en la que podamos entender este término, tendremos que reconocer que una cosa es la capacidad de **generar** belleza, y otra la de **apreciarla** y, posiblemente, al haberla *visto*, poder a su vez re-crearla. En la naturaleza se dan miles de casos de belleza como estrategia de apareamiento, camuflaje, cacería, etc. donde la belleza es generada con fines múltiples, menos el de ser apreciada; considero, sin embargo, que belleza que no es apreciada no existe en su dimensión “estética”; existe como estrategia evolutiva. Katya Mandoki, en su libro: *El indispensable exceso de la Estética* enumera cientos de ejemplos en los que la naturaleza genera belleza, pero no hay uno sólo donde se de la apreciación “estética”, esto es, el reconocimiento admirativo por parte de alguno de los seres vivos involucrados, de esa desbordante fantasía imaginativa de la que hace gala la madre naturaleza. Esta capacidad de admirar, de contemplar, de perder el aliento ante algo bello es un rasgo exclusivo de los seres humanos, y es propiamente dicho lo que yo defino como la dimensión “estética”. La capacidad de generar belleza es propia de todo ser vivo; en los movimientos del venado y el tigre, el galopar del caballo y el vuelo del águila. La generación de formas de vida, estrategias de ataque y defensa, de supervivencia y resistencia es propia de la fertilidad desbocada de la naturaleza; lo humano, en cambio, es reconocer esa riqueza y copiarla, representarla, imitarla; en suma, admirarla para poderla “ver” apreciativa, cognitiva, y creativamente. La necesidad de aclarar esto se ve en el caso de Mandoki, quien utiliza la palabra “estética” en un sentido demasiado amplio. Al referirse a la capacidad generativa de la belleza, y no específicamente a su aspecto apreciativo, incurre en confusiones sobre la naturaleza de lo “estético”, pues el pájaro Bower, que recoge objetos azules para construir un nido para atraer a la hembra, no está haciendo juicios “estéticos” escogiendo cosas azules a diferencia de rojas o amarillas; ni la hembra, al ser atraída al nido tapizado de azul, juzga “estéticamente” entre varios nidos hasta encontrar al más azul, y por lo tanto al más bello, para aparearse. La predilección de estos pájaros por los objetos azules no proviene de un juicio estético hecho,

como todo juicio, en libertad, sino de una característica grabada genéticamente, como la “predilección” de las abejas por los hexágonos. La dimensión estética exige una cierta libertad del individuo para poder decidir entre una cosa u otra, un “distanciamiento estético” y mental que le permita al individuo escoger entre varias opciones; condiciones que sólo se encuentran en la conciencia de los humanos.

Podemos distinguir dos usos claramente distintos de la palabra “conciencia”; hay una conciencia básica que compartimos con los demás seres vivos, lo que aquí llamamos con su nombre en inglés “*awareness*”; esta es la aprehensión consciente de estar vivo y despierto con la capacidad para responder a estímulos externos, a diferencia de estar dormido o inconsciente. Pero además hay la conciencia que significa estar “consciente” de algo, lo cual quiere decir que estamos conscientes de que estamos conscientes de ese algo. La conciencia en los humanos es reflexiva, en el sentido de que refleja, y por lo tanto duplica los objetos mentales, y reflexiva, en el sentido de que reflexiona o piensa sobre esos objetos, a la vez de que se flexiona sobre sí misma y se ve reflexionando sobre ellos. Esta conciencia humana que se reconoce a sí misma reconociéndose a sí misma, es una galería de espejos que **re**-presenta al mundo y lo **re**-conoce, para después poder **re**-producirlo. El proceso de generación y reproducción sigue al de conciencia y observación; del ver pasamos al re-conocer, al re-producir, al re-generar una naturaleza alterna, un hábitat re-construido que es la cultura donde vivimos.

Aceptando que la dimensión “estética”, en tanto producto reflexivo y cultural, es algo específicamente humano, aún y cuando haya un antecedente animal en la generación de la belleza, la siguiente pregunta es si lo “estético”, es algo connatural a la existencia humana, algo que siempre ha existido y va a existir mientras seamos humanos, o es una característica sujeta a condiciones históricas, un producto cultural de ciertas sociedades cuando llegan a un pico de prosperidad y refinamiento, como el tener “buen gusto”. En este texto vamos a sostener que la



dimensión “estética”, si bien es una característica trascendental a la humanidad, pues no hay grupo humano sin cultura, ni cultura sin una dimensión estética, también esta sujeta a características históricas. Tal es el caso del pleno reconocimiento que lo “estético” logra sólo hasta el siglo XVIII, cuando de hecho surge la Estética como disciplina filosófica, y se reconoce un territorio específico de la experiencia como “estético”.<sup>7</sup> Aquí veremos a Hutcheson, Hume, Burke y Kant como los pensadores que definieron lo “estético” como una propiedad autónoma y fundamental de la conciencia humana, relacionada con la Ética, con el conocimiento, y con los sentimientos humanos. Estos sentimientos, son el piso común sobre el cual vivimos en sociedad; los compartimos sin ser conscientes de ellos, y por ellos nos relacionamos emocionalmente con nuestros semejantes. No sólo compartimos lenguaje y costumbres; también estamos todos sobre una misma plataforma sentimental que nos permite vibrar por simpatía con los demás. El tema de la *empatía* va a ser ampliamente discutido a lo largo del texto.

Otro aspecto fundamental de lo “estético” que vamos a subrayar es su dimensión cognitiva. Si lo “estético” es algo natural a todo ser humano, y por lo tanto, una característica de toda cultura humana, es porque la belleza, de donde procede la experiencia de lo “estético”, es una experiencia mental profunda de coherencia y unidad formal que nos da placer. Lo “estético” tiene su origen en el placer que la mente extrae de la experiencia de imponer orden, de dar forma al entorno. Pero si el mundo ya posee Forma y estructura, pareciera que espejea las formas que la mente impone, dándose por lo tanto un embone casi milagroso entre la mente y el mundo, feliz circunstancia que, según Kant <sup>8</sup>, es el origen del placer estético.

---

<sup>7</sup> La Estética como disciplina filosófica que reconoce una área específica de la experiencia humana como “estética”, es algo que surgió en el siglo XVIII con los pensadores ingleses y escoceses. Pero es claro que Platón en el siglo -4, y los pensadores chinos, Hindús, árabes, y Nezahualcoyotl, ya habían ponderado cuestiones de la belleza, y el amor, la fugacidad de la vida vida y la omnipresente sombra de la muerte. Lo que surge en el siglo XVIII en Europa es una tradición de reflexión filosófica que va a continuar hasta nuestros días.

<sup>8</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Nota general a la primera sección de la analítica. Editorial Porrúa, México, Página 285

Imponer un patrón, proyectar un orden, generar una pauta entre dos o más elementos es una actividad cognitiva natural a la mente. De igual manera se dan los diseños, patrones y formas de lo bello: un orden estético es una pauta novedosa que generamos al unir dos o más elementos en un conjunto superior, cuya unidad y coherencia nos produce placer. Por lo tanto lo estético es un aspecto inherente a la capacidad de la mente al hacer sentido del mundo que la rodea.

Pero es hasta Kant cuando se define plenamente la idea de lo “estético” como una experiencia surgida de la acción mental llamada “juicio”. Hay dos tipos de juicios que hacemos, unos son naturales o inconscientes por obedecer la manera en la que la mente naturalmente funciona reconociendo características del mundo, y los otros son reflexivos, y por lo tanto conscientes, porque el juicio tiene que decidir, distinguir y construir a partir de varias experiencias reales la manera de ordenarlas. Aquí el juicio es consciente pues es de segundo orden: un juicio consciente de su propio juzgar; lo que Kant llama “*reflexionante*” .

El hacer un juicio es una acción propia de la mente: clasificar un objeto como ejemplo de un concepto, o generar un concepto nuevo para un caso singular y único (como el ornitorrinco). Analizar (concentrarse en las partes y sacrificar el Todo) y sintetizar (ver el todo en su conjunto, saltándose los detalles), son las estrategias que la mente usa para conocer y moverse en su entorno. Son también las acciones que caracterizan cualquier juicio, incluyendo al juicio de gusto, generador de la experiencia estética. Por lo tanto, aunque lo estético surge de una experiencia subjetiva y personal, reverbera en el espacio público del ágora cultural. Esto se debe a que los juicios que usamos para lo estético, también los usamos para conocer y para guiar nuestras acciones en el mundo. Hay una plataforma común de entendimiento: el sentido común; de experiencias estéticas: una sensibilidad común; y del bien y mal actuar hacia el prójimo y el entorno; una ética universal común, lo que Aldous Huxley llamó “*La filosofía perenne*”.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Huxley, Aldous, *The Perennial Philosophy*, Harper & Row, NY, 1970

Si lo “estético” es una experiencia mental, que posee una dimensión cognitiva, reflexiva y empática, es ante todo una “experiencia” como la definió John Dewey; un concentrado unificado y significativo de vida que se separa de su entorno por su intensidad. Lo “estético”, en tanto “Experiencia”, es un coagulado de vida dentro de la subjetividad de una persona, que resuena en su interior con Formas y significados de la vida cultural del exterior, y que está abierta a la reflexión y la contemplación por el sujeto. Aunque es cierto que no toda “Experiencia”, así con mayúsculas, es estética (pues las hay de naturaleza religiosa, mística, o de conocimiento –el momento Eureka) sí es un hecho que la vivencia de un momento “estético” es siempre una “Experiencia”.

Este trabajo cierra con una discusión del arte “contemporáneo” frente al arte “tradicional”, como aquél llama al arte que no sigue sus pasos. Con las armas que hemos acumulado a lo largo de este texto, veremos al arte “tradicional” como un arte creyente en la Forma y su cierre; en la “estética” y su relevancia; y en la posibilidad de la unidad de una obra artística en nuestros tiempos. El arte “contemporáneo”, en cambio, es escéptico del cierre de las Formas. Por lo tanto no cree en la posibilidad del Arte, ni en la Forma, ni en la Obra, y mucho menos en la “experiencia estética”. Influida por el escepticismo de la ciencia, sostiene a la “hipótesis” como paradigma de la “Unidad” posible hoy en día. Pero un cierre así es siempre algo temporal, incierto, fugaz, en proceso de solución, o de disolución. Esto será bueno para la producción del conocimiento, pero no lo es para la creación del Arte, o de la belleza. A menos, claro, que sea del arte “contemporáneo”, el cual es un arte de corte racional, de naturaleza intelectual, que trabaja con una metodología de investigación prestada de las ciencias (las exactas, y las no tanto), y que propone como paradigma de su quehacer, en lugar de la Forma y su unidad, una pedacería contextual heredada de lo que algún día fue el collage. Descubrimos, por lo tanto, que hoy conviven, no pacíficamente, dos maneras diametralmente distintas de concebir al arte, y que este enfrentamiento, esta lucha de poder, no muestra señales de amainar. Ninguno acaba por desplazar al rival.

El arte “contemporáneo” es verdaderamente contemporáneo en su feliz aceptación de las ideas soterradas que la tecnología promueve; el progreso tecnológico como medida del progreso de la humanidad. Aquí nos encontramos con el verdadero dilema en el que el alma de nuestro tiempo se debate: la aceptación feliz y optimista del progreso tecnológico y los cambios que traerá en un futuro cada día más cercano, como resultado del crecimiento exponencial de la inteligencia artificial: con su portavoz, Ray Kurzweil <sup>10</sup>. Y la voz de advertencia, el *memento mori* que le murmuraba un niño al general romano cuando disfrutaba de su Triunfo, en este caso la voz y el ejemplo de Bill Joy y su artículo “*Porqué el futuro no nos necesita*” <sup>11</sup> Kurzweil ve un futuro promisorio en el que la humanidad crecerá junto con su tecnología, y resolverá los problemas que surjan con la misma tecnología que los creó. El mismo mestizaje de cuerpo humano y tecnología al que se refiere con su término “Singularidad”, es visto como una superación del diseño hecho por la adaptación evolutiva de la Naturaleza. Aquí no sólo hay una admiración hacia la capacidad creadora de la Naturaleza, sino un rivalidad que intenta superar al contrario con mejor diseño y tecnología superior. El cuerpo posthumano será más eficiente, más fuerte, más inteligente, más longevo que el cuerpo natural, y la inteligencia artificial va a ser instrumental en la superación de los diseños naturales que hemos heredado.

En cambio, Bill Joy nos recuerda que la tecnología ha sido, desde la revolución industrial, la que ha destruido y contaminado el mundo natural donde vivimos. Sus productos han cambiado nuestra vida, pero no estamos seguros si para bien o para mal, en términos humanos y de valores. Pero la verdadera amenaza se encuentra en la inteligencia artificial, la cual va a producir seres (robots, cyborgs, replicantes, clones) de una perfección y poder, tanto físico como mental, que va a

---

<sup>10</sup> Kurzweil, Ray, *The Age of Spiritual Machines*, Penguin Books, NY, 1999  
*The Singularity is Near*, Penguin Books, NY, 2005

<sup>11</sup> Joy, Bill, [www.oocities.org/es/loitaluddita/mencer/bill\\_joy.htm](http://www.oocities.org/es/loitaluddita/mencer/bill_joy.htm)

superar drásticamente las capacidades de los humanos. Dejados a una competencia evolutiva abierta, nosotros, los humanos no tendremos ninguna posibilidad de salir victoriosos. Por lo tanto, el futuro no nos necesita, ya tiene decididos a los protagonistas y a los perdedores del mañana. Bill Joy pinta un escenario de *Terminator*, la película de James Cameron que habla de un mundo post, y pre apocalíptico donde las máquinas cazan humanos en el marco de una guerra inter- especies, para mostrarnos la distopia a la que cada vez más nos acercamos. Sus argumentos son impecables, pero más nos convence su convicción, su sincera preocupación por el futuro de la humanidad.

El arte también está involucrado en estas batallas. El arte “contemporáneo” es optimista con relación al futuro y a la tecnología, mientras que el arte “tradicional” desconfía de la ciencia y de la tecnología que invade cada rincón de nuestras vidas, así como de la razón como autoridad principal. Hoy cada quien tiene que tomar su posición, no sólo frente al arte, sino también frente a la tecnología que nos define la vida, y el arte es parte de esa vida .

### **B. La unidad de lo bello**

*“ninguna experiencia, del tipo que sea, es una unidad, a menos que posea cualidad estética” John Dewey*<sup>12</sup>

*“Y yo supongo que bajo la lente de un macroscopio suficientemente grande, ninguna idea puede ser errónea, ninguna finalidad puede ser destructiva, ninguna disección puede estar descaminada.” Gregory Bateson*<sup>13</sup>

El título de este trabajo: *“Estética, como un recorrido personal”* retoma el término “Estética” en dos sentidos fundamentales: primero, se refiere al sentido original de la palabra griega *Aísthesis*, como sensorialidad, y por consecuencia a que nuestras sensaciones y percepciones son una vivencia subjetiva y personal; y en segundo lugar a que esa experiencia subjetiva se caracteriza por su unidad, su efecto de síntesis en la mente del que la experimenta. A esto le llamamos forma, y

---

<sup>12</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, N.Y. 1980. P. 40 “no experience of whatever sort is a unity unless it has aesthetic quality”, p. 40

<sup>13</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. p. 223

al objeto de esa forma, “*formoso*”. Lo bello es el resultado del cierre, la síntesis el orden, el patrón, la armonía, el Gestalt que unifica, el sentido que proyectamos a la experiencia. Esta proyección de forma puede ser hacia el detalle, hacia el análisis de los componentes internos de la forma (*zoom in*), o puede dirigirse hacia la síntesis general, distanciándose para abarcar contextos cada vez más amplios (*zoom out*). Tal sería el caso del epígrafe de Bateson arriba citado; donde si nos vamos a un macro contexto, nuestra síntesis llega a ser tan amplia que Todo tiene sentido, porque todo entra dentro del orden de la Forma total. Esto recuerda a Platón, quien decía que la Forma que lo incluye todo es la del Bien, puesto que al llegar a su más amplia perspectiva, todo esta bien, nada esta fuera del orden ni carece de sentido. El recorrido es, por lo tanto, un camino que parte de lo personal y lo subjetivo, y a través de la Forma va proyectándose en círculos concéntricos cada vez más vastos, como las ondas que produce una piedra en un espejo de agua. Comienza con un juicio personal, originado en un placer subjetivo, que se va proyectando hacia fuera a través de la forma y lo “*formoso*”, para abarcar la superación de la forma de lo bello en lo sublime, y posteriormente llegar de lo sublime a la forma del Bien y lo sagrado, como ordenes superiores que unifican contextos, y que no requieren imagen forma, palabra, concepto o justificación alguna<sup>14</sup>.

Este también es el camino de Kant en la Crítica del Juicio, quien comienza con la justificación de la síntesis estética de lo forma en lo bello, posteriormente procede a explicar la unidad casi inefable de lo sublime, para culminar, en el juicio teleológico, con la intuición de un Todo, un fin final que contenga, enlace y le de sentido a las partes que conforman el mundo en el que vivimos. Sin embargo, la representación que nos hacemos de este fin final, de esta Pauta de todas las pautas es el resultado de un juicio reflexionante, un juicio subjetivo (pero no por ello privado) y creativo que propone el Todo como un “*hilo conductor*” para

---

<sup>14</sup> Esto es lo que establece Iris Murdoch en “*The Sovereignty of Good Over Other Concepts*”, en *Existentialists and Mystics*, Penguin, Harmondsworth, 1999

ayudarnos a proyectar una síntesis necesaria para la comprensibilidad e inteligibilidad del conjunto, en su sentido más amplio.<sup>15</sup>

Este recorrido parte de la Facultad de Artes, y desde aquí establece el derecho de plantarse, y plantearse, desde una posición personal; la de un pintor que reflexiona sobre y desde su arte, sus gustos, sus intereses, sus pasiones y obsesiones a lo largo de muchos años de dar clases y desarrollar ideas frente a un público escolar. No es una Estética que se crea ciencia, sino más bien que discute con la sombra que proyecta la ciencia sobre el arte, y tampoco es su intención el cubrir el territorio total de lo artístico, pues, como vimos, mucho del arte que se hace ahora ha dejado de ser estético.

Aquí no se toca la expresividad del arte, pues la expresión es algo difícil de capturar en palabras. El lenguaje secuencial es totalmente distinto a la expresividad de una imagen o una melodía. El lenguaje comunica información mientras que la expresión transmite una experiencia. La única manera de comunicar una experiencia es hacer que la otra persona la sienta también. Comunicarla es contagiarla, y esto sólo se logra mediante la empatía. Por eso

---

<sup>15</sup> Kant Emanuel, La crítica del Juicio, Segunda parte, Crítica del juicio teleológico, *“Necesitamos imprescindiblemente poner debajo de la naturaleza el concepto de una intención, si queremos investigarla, aunque sea sólo en sus productos organizados, mediante una observación continuada. Ese concepto es, ya, pues, para el uso de experiencia de nuestra razón, una máxima absolutamente necesaria. Es manifiesto que, ya que, una vez, se ha encontrado, comprobado, y admitido un **hilo conductor** semejante para el estudio de la naturaleza, debemos, al menos, ensayar esa máxima pensada del Juicio también en el todo de la naturaleza, porque por ella podrían dejarse, encontrar aún varias leyes de la naturaleza, que si limitáramos nuestra consideración a lo interno del mecanismo de la misma, quedarían escondidas.”* &75, p.422 *“Ahora bien, podemos también pensar un entendimiento que por no ser como el nuestro, discursivo, sino intuitivo, vaya de lo **sintético-universal** (de la intuición de un todo, como tal) a lo particular, es decir, del todo a las partes;... Así, si no queremos representarnos la posibilidad del todo como dependiente de las partes, conforme a nuestro entendimiento discursivo, sino a la medida del intuitivo (prototípico) la posibilidad de las partes (según su constitución y enlace) como dependientes del todo... sino sólo que la **representación** de un todo contenga el fundamento de la posibilidad de la forma del mismo y del enlace de las partes.”* &77, p. 430-431

aquí se discute ampliamente el papel de la empatía en lo estético y como se transmite la experiencia, no de una mente a la otra (como sucede con la información), sino de un corazón al otro (como se comparte la experiencia). Comunicarla es hacer que alguien más la sienta como yo la sentí. Tan diferentes son el mensaje lingüístico y el estético, que sólo el arte y la magia que involucra la creación puede atrapar su verdadero sentido; no el reporte de un suceso, sino la transmisión de una vivencia. Por eso el lenguaje no puede ser la mejor metáfora para explicarnos al arte, y por ende la semiótica no es la llave para descubrir sus secretos. En las artes visuales, reducir la riqueza polivalente de la imagen por la linealidad secuencial de las palabras significa un empobrecimiento, y no ganancia<sup>16</sup>. La misma poesía, el arte de las palabras, se dedica a trasponer, subvertir (¡“chillen putas” les dice Octavio Paz a las palabras! <sup>17</sup>) el lenguaje. La novela trasciende la información y edifica una vivencia al narrarnos los movimientos del espíritu: las dudas, los traspies, los puntos de vista de un Yo sumergido en la vida. El arte de la palabra es ir más allá de ellas.

Pero claro, para el arte que desecha lo estético y la experiencia que conlleva, el lenguaje si capta la idea que este arte busca comunicar, y por lo tanto el lenguaje se convierte en el paradigma y metáfora principal de lo artístico, de ahí que se quiera ver a la semiótica como la llave maestra para entenderlo.<sup>18</sup> Tampoco me acerco a la otra moda que nos domina: el pensamiento francés posterior a Sartre y Levi-Strauss; a Derrida, Lacan, Deleuze y los post estructuralistas. Aunque estudié en Inglaterra, mi carácter y mis intereses no congeniaban con la filosofía del lenguaje y el positivismo lógico, aunque Wittgenstein es una excepción. Mis guías espirituales e intelectuales han sido el resultado de un recorrido personal, de elecciones subjetivas, aleatorias, como encontrarse a alguien en el camino que nos dirige hacia un destino que aún no conocemos. Así descubrí a Iris Murdoch,

---

<sup>16</sup> Para ver el enfrentamiento entre la imagen y la palabra esta Fernando Zamora, *La Filosofía de la imagen*, UNAM-ENAP, 20

<sup>17</sup> Paz, Octavio, *Versiones y diversiones*, ¿????

<sup>18</sup> Carroll, Noël, *Filosofía del Arte*, UNAM, 2016. “Algunas obras de arte se buscan por sus ideas, no por las experiencias estéticas que proporcionan.” Página 277



quien con sus novelas y sus textos filosóficos me mostró que el camino del artista podía trenzar al arte con la reflexión filosófica, haciendo de estos dos una parte de la creación artística. Federico Schiller también fue una luz pues era otro caso de un artista que reflexionaba, y en ese caso sobre Kant, haciendo de la filosofía kantiana algo vivo y real para un artista. Edgar Morin y su Método me revelaron la complejidad de los ordenes escalonados en sistemas, armados en máquinas que interactúan ecológicamente con otras formando entornos complejos donde la máquina consciente del humano interactúa con otras en ecosistemas de ideas. Y Gregory Bateson ha sido el otro guía que ha imantado mis ideas y me ha mostrado como pensar sobre el arte implica pensar sobre la biología y la evolución en paralelo con la cultura y el arte. Además de que Bateson es el ejemplo de una mente científica y humanista que aspira a esa Pauta de todas las pautas, a ese punto final donde la ciencia, la religión y la estética confluyen. Han habido otros hallazgos en el camino como Willhelm Worringer, Richard Dawkins, Arthur Lovejoy, Ian McGilchrist, Julian Jaynes, Boris Groys; todos un escalón más en esta travesía. Tengo que confesar que mi bibliografía es, como mi recorrido, sui generis. No es una bibliografía que agote un tema específico, un territorio definido del pensamiento. Más bien son marcas de un pensamiento que se ha movido dentro de una ruta que he transitado una y otra vez, tratando de dominar los temas que se iban apareciendo, como paisajes en el camino. La intención no es escarbar profundo en un lugar específico para cimentar una tesis y quedarse ahí para defenderla, sino cubrir un territorio mental, emprender un recorrido que unifique y le de forma a un conjunto de ideas que me han obsesionado desde hace años. La Estética como la pauta que englobe pautas, que a su vez contienen otras pautas; ordenes escalonados, pendientes fractales. Para poder seguir y reflejar los meandros donde el pensamiento ha cambiado de dirección, y donde ha girado en espirales, que progresivamente han alcanzado nuevas alturas de entendimiento, he escogido el género del ensayo. El ensayo refleja el movimiento tentativo, vacilante de una mente que explora un tema y piensa sobre él, persiguiéndolo tenazmente hasta que las ideas den frutos. El ensayo es prueba y error, examen y análisis, pero a la vez contemplación y meditación;

descubrimiento en movimiento que no niega su naturaleza de pensamiento personal. En el ensayo es alguien específico quien piensa, no hay intención de una escritura de resonancias objetivas con aspiraciones científicas. Desde el arte, un artista, piensa en primera persona, sobre los problemas, las ideas, los argumentos que pueblan el mundo del arte y su entorno: lo estético y lo anti-estético, la Forma y lo mental, la belleza y su importancia, el arte y la ciencia, el arte y la naturaleza, la belleza y la evolución, la tecnología y la inteligencia artificial, la mente y la realidad virtual, la conciencia y la conciencia de la conciencia, lo vivo y lo no vivo, etc.

## **Introducción**

### **A. Belleza autónoma, o sujeta a otros intereses.**

Un tema central, o si se quiere una preocupación, que empapa estas reflexiones, es la relación que tiene el arte con la ciencia. Hoy está de moda querer equiparar los procesos del arte con los de la ciencia. Se nota hasta en nuestra manera de hablar; tenemos “clínicas” y “laboratorios” de arte, el “experimento” es un término central de toda práctica artística. Todo arte aspira a la calidad de “experimental”; todo proyecto artístico exige de una “investigación” para implementarse. Posiblemente porque el arte compite en desventaja con las disciplinas científicas por el mismo dinero que los gobiernos destinan a la cultura y la investigación, es que el arte se ha querido mimetizar con los procesos de la investigación científica. Pero el problema surge de más hondo, viene de la gran sombra que la autoridad de la ciencia proyecta sobre los demás campos de conocimiento, eclipsando otros saberes e influenciando otras maneras de trabajo y proceder. El problema, claro está, no reside en la ciencia, sino en el arte, que ha perdido la convicción de sus metas y de sus métodos y, al haber desaparecido la concepción de lo sagrado, ha perdido también, sin notarlo, la noción de lo “estético”. El arte quiere hacer investigación como en la ciencia (el Bio-arte), quiere convencer, como en la

propaganda y en las campañas publicitarias, quiere movilizar a la gente como en la política y el activismo social; quiere ser lo que no es, para convertir lo que no es en arte. A esto se le ha llamado la “*artificación*” del mundo (transformarlo todo en arte).

Si bien este proceso de conquista muchas veces es vigoroso y creativo, asimilando todo a su paso como un virus artístico que transforma todo lo que toca con su contagio, también tiene otra cara, la del exceso y la extralimitación, lo que abre las puertas de la comercialización; cualquier cosa, cualquier persona puede ser famosa, puede ser contenido de los medios que perpetuamente están buscando historias para su difusión. De esta manera, el arte de ahora obedece a las exigencias de la información con un arte reactivo, rápido, irreflexivo, de fácil digestión, sin grumos o espesuras, un arte “líquido” que fluya libremente por los conductos de las noticias diarias. Sin embargo, históricamente, el arte que más apreciamos es todo lo contrario; es un arte con raíces, resultado de la maduración de procesos mentales profundos, gestados en la forja del trabajo y la reflexión, para finalmente revelarse en una forma novedosa y adecuada a su contenido. Eso es lo que siempre hemos considerado arte. Posiblemente este arte ha sido siempre la decantación de las múltiples formas que toma la cultura de una época. Inmersos en un tiempo específico, vivimos el arte del momento, y disfrutamos la interacción con él en su novedad, para después, con el tiempo, quedarnos con una selección, las obras que quedan y sintetizan el sentido de un tiempo dado: los que llamamos clásicos y confirman el *dictum*: *ars longa, vita brevis*.

En síntesis, considero que la crítica al arte y los artistas de este tiempo tendría que ser la excesiva adecuación a su momento histórico, pues como ya Schiller lo había dicho: “*El artista es sin duda hijo de su tiempo, pero ¡ay de él que sea también su discípulo o su favorito!*”<sup>19</sup> “Excesivo” aquí significaría una mimetización con los procesos de reproducción, de difusión, de comercialización,

---

<sup>19</sup> Schiller, Federico, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta IX, sección 4. P, 173

que llevan al arte a volverse aquello que representa, que parodia, refleja, que critica, para finalmente convertirse en lo mismo. Pensemos en la fina línea que divide (¿si es que existe?) a la propuesta de Warhol (¿crítica, parodia, comentario?) con relación a la propaganda comercial. ¿Warhol, representa, y al hacerlo crítica a las omnipresentes campañas publicitarias de Campbells y Brillo; o, como Pygmalion, representa y su mimesis es tan total que trae a la vida y se enamora, de aquello que representa? Por lo menos otros pintores Pop como los americanos Mel Ramos, Larry Rivers, o los británicos Allen Jones, Peter Blake aceptan el enamoramiento con su tema (la mujer refractada por los espejos de la comercialización). Warhol, en cambio, no acepta, no dice nada; es una esfinge. A veces coquetea con la crítica a su tema, a veces con el enamoramiento del “*American way of life*” y a la comercialización como forma de vida. Y siendo éste el caso, la representación mimética de la publicidad (las cajas de jabón Brillo de Warhol son iguales que las cajas de jabón Brillo del supermercado) es también el enamoramiento con una forma de vida que Warhol, como Pygmalion, abraza. Y lo mismo podríamos decir de la obra de Jeff Koons. La crítica Platónica reverbera aquí con renovada fuerza: ¿el arte multiplica los objetos (benéficos o perjudiciales) que representa, o es la representación, como dijo Aristóteles, una purga catártica que nos libera? Con Warhol estamos demasiado cerca del objeto para poder decidir; la “distancia estética” entre el artista y su objeto se ha pulverizado. Las cajas de Brillo están tan pornográficamente frente a nosotros que no podemos tomar distancia para contemplarlas estéticamente. No están hechas para eso (igual que sus originales comerciales); Warhol las hizo para aventarlas a la cara del espectador, para que se diera cuenta de lo inútil de sus esfuerzos por estetizar lo no-estético. Y sin embargo eso es lo que ha pasado desde entonces impulsado por el barniz de prestigio que da el tiempo y la certificación de las instituciones más influyentes del arte contemporáneo.

El arte de ahora se autonombra “contemporáneo” porque esta supremamente consciente de su momento histórico y de la naturaleza contextual de toda lectura. Claro que el problema de la historia, y de la historia del arte en particular, siempre ha sido cómo leer una obra o un evento tomando en consideración que lo

hacemos desde un contexto histórico diferente al que perteneció. Una de las respuestas, que más adelante exploraremos, fue la del “*Kunstwollen*”, o voluntad del arte. La idea era que el estilo de una época en general, o de un artista en particular, sólo podía comprenderse adecuadamente si tratábamos de conectar empáticamente con su “voluntad artística”, o su *Telos* (propósito) ; meternos imaginativamente en sus intenciones y objetivos específicos. El arte de nuestra época esta hecho desde la conciencia de que su lectura, siendo históricamente determinada, es un arte de y para sus contemporáneos. Más allá no se puede decir nada. Esto produce un efecto curioso para un arte tan consciente de la historia: lo corta de la historia como una secuencia de eventos, tanto del arte del pasado, como del futuro. Los antecedentes, los orígenes, las fuentes se pierden ante el contexto actual. ¿Cómo va a leer el futuro el arte de ahora? es un misterio que no concierne al presente. El pasado no importa, el futuro no existe, sólo lo contemporáneo tiene sentido, y se convierte en un valor todopoderoso. (Así llegó un joven pintor a invitarme a su exposición: “*Luis, tienes que ver mi obra, es lo más contemporáneo que hay*”) Los argumentos estéticos, las características formales palidecen ante el posicionamiento contextual (en el lugar adecuado en el momento justo) de un “evento” artístico.<sup>20</sup>

Esta situación, sin embargo, es única en la historia. Desde los Griegos hasta el siglo XX, la apuesta del arte era pasar a la historia, ser recordados como una forma de inmortalidad. *Ars longa vita brevis* era la consigna. Nuestra vida es corta pero el arte es nuestro contacto con el pasado y nuestra esperanza de un futuro en la memoria de los hombres. Esto, hoy en día, en la era de la información y la tecnología ha cambiado. El arte también se ha vuelto información, y como tal es contextual: depende de la lectura que hacemos de él, por lo tanto esta vivo hoy pero mañana es recuerdo, es registro, documento; es historia muerta. Sólo existe en el presente, como las noticias y la celebridad.

---

<sup>20</sup> Un ejemplo de esto es la muestra de pintura organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de Diciembre 2014 a Abril 2015, titulada “*The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*. (El eterno ahora: pintura contemporánea en un mundo atemporal.)

Estas reflexiones, en forma de ensayo, tienen el propósito de entender el fenómeno de lo estético, no sólo en su dimensión subjetiva y personal; sino también como una expresión cultural de la sociedad. La belleza, como la manifestación más pura de lo estético, es claramente muy distinta de un grupo humano a otro y, sin embargo, toda sociedad tiene alguna concepción de lo bello. Todo esto nos lleva a reflexionar si debemos considerar al territorio de lo estético como una experiencia natural, inherente a la condición humana, independientemente del tiempo y el lugar, o si por el contrario, ¿lo estético y la belleza son un producto cultural, delimitado por su contexto regional, temporal e histórico, de tal suerte que su lectura es prácticamente imposible desde una perspectiva histórica distinta? ¿Es lo estético una manifestación esencial de nuestra humanidad, una expresión lúdica y jubilosa de la riqueza de nuestra experiencia en el mundo, o es, por el contrario, una envoltura que cubre nuestras miserias, tapa nuestro egoísmo y deseos inconfesables, y así, a regañadientes, nos hace seres sociales? Desde este punto de vista, la belleza es el perfume que enmascara el mal olor, la pintura que nos convence de la realidad de lo irreal, el cosmético que maquilla con una falsa apariencia la fealdad de los hechos. En resumidas cuentas; ¿es lo estético un bien supremo, una característica propia de una mente sana y viva frente al mundo; o es una manifestación secundaria de la mente que reacciona utilizando a la belleza para no enfrentar la verdad, como una racionalización que se justifica con argumentos falsos, o como la vergüenza, que cubre con arrepentimiento su culpa?

Estos argumentos opuestos han estado con nosotros desde que Platón expulsó a los artistas de su *República*, y desde entonces el arte ha tenido un ligero tufo a falsedad y engaño. Es benéfico o perjudicial exponer a nuestros hijos a su influencia? No es seguro si el mismo Platón votaría por una u otra posición: aunque por un lado sugiere exiliar a los artistas de su *República*; por el otro, como alumno de Sócrates debe haber sido sensible a la condena que sufrió su maestro por malear a la juventud de Atenas. ¿Fidias pudo haber sido acusado de lo mismo, tomando en cuenta que eran contemporáneos, y que sus esculturas en los frisos del Partenón influenciaban abiertamente a la juventud ateniense? La sabiduría de

los Diálogos reside en que siempre encontramos la defensa de dos puntos encontrados. Considerar como veneno o elemento desintegrador a la filosofía de Sócrates, cuestionando las ideas de los jóvenes de Atenas, suena muy parecido a culpar a los artistas, pintores y dramaturgos, por llenar de ideas y emociones “falsas” a sus espectadores. No se le pudo haber escapado, en algún rincón de su mente, la similitud que hay entre la suerte que corrió su maestro, con la sentencia que pronuncia en su *República*, de escoltar a los artistas y dramaturgos a las puertas de la ciudad.

Hoy en día, dos mil quinientos años después, no hemos cambiado mucho. Seguimos discutiendo los mismos temas, y el arte sigue siendo valorado como el más alto de los logros de la humanidad, y estudiado como un elemento fundamental de la currícula de los jóvenes, a la vez que está siendo usado como instrumento o arma en las guerras ideológicas que se libran en la actualidad. Harold Bloom, el eminente crítico literario americano, defensor de lo que él llama “el canon occidental” (el cuerpo literario de las lenguas europeas), acusa que éste se ha visto recientemente relegado por los estudios de género, de raza, los estudios “gay”, los estudios estructuralistas, marxistas y freudianos, y una variedad de disciplinas que inciden en la literatura tergiversando sus criterios, o convirtiéndolos en medios para fines externos a ella. Ya no se juzga la literatura por su calidad literaria, sino por su pertinencia política, sus efectos sociales, como archivo sociológico, o por su adecuación a las ideas del momento. Desde Roma, cuyo senado forzó la muerte de Séneca, hasta la Edad Media, que rechazó todo lo que no se sujetara a la ideología cristiana dominante, las ideologías totalitarias (a ambos lados de la “Guerra Fría”) del siglo XX, y las guerras ideológicas de la “corrección política” actual, el arte ha sido juzgado por los censores, guiado y “curado” por autoridades, instituciones buscando ajustarlo a los parámetros de la *República* en turno.

Pero más allá de las necesidades políticas de la *República* en el poder, la pregunta sigue siendo si lo estético, si la belleza, juzgada **por sí misma**, es benéfica o perjudicial, relevante, dañina, o francamente insignificante para la vida

de los hombres y sus aspiraciones más altas. Por esta razón Iris Murdoch, y Schopenhauer pensaban que la reflexión moral, y la Estética en particular, desde Platón hasta la actualidad, se podría circunscribir<sup>21</sup> a un diálogo entre Platón y Kant. Platón porque establece el territorio de lo estético, haciendo por primera vez las preguntas fundamentales con las que seguimos debatiendo hasta ahora, y Kant, porque da la respuesta más completa y coherente a la naturaleza trascendental de lo estético a partir del establecimiento de criterios puramente estéticos, autónomos a cualquier otra disciplina o interés. Es bien sabido que las *Repúblicas* tienen poco respeto e interés por lo estético en cuanto tal; lo importante se encuentra siempre en otro lado; en la vida, en la sociedad, en la información, en la política, la ética, y en las luchas sociales y causas de todo tipo. Esto ha dado como resultado el eclipse actual de la estética, pero no, claro está, su refutación o su desacreditación.

## B. El ser estético

Otro aspecto ha incidido en el eclipse de lo estético: la era de la información. Hoy todo lo consideramos información, y toda información esta sujeta a las leyes de la novedad, la claridad, y la redundancia para su ágil comunicación, intercambio y distribución. Lo estético, sin embargo, no se sujeta a estos parámetros, exige otros criterios. La claridad, la novedad, la comunicabilidad no siempre facilitan lo estético: muchas veces lo obstaculizan. El exceso de luz vela los misterios que anidan en el claroscuro, en la duermevela, en la ensoñación y en la sugerencia metafórica. Lo estético necesita de la repetición para subrayar, con un ritmo en *crescendo*, profundidad y peso, o posiblemente amenaza. Inundados de noticias, perdemos de vista la rotundidad semántico verbal de un soneto. Sumergidos en imágenes tecnológicamente generadas, nos volvemos inmunes al peso específico del ícono en nuestra mente, de la imagen mágica que reverbera en nuestra alma

---

<sup>21</sup> Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Dover, N.Y. 1969. Libro III, sección &31, p. 172.

Murdoch Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, Chatto & Windus, London 1992. refiriéndose a Schopenhauer: "***Western philosophy is a dialogue between Plato and Kant***". *I see the deepest aspects of moral philosophy as contained in this dialogue.*" Páginas 298.



y se cuela en nuestros sueños. La producción masiva de imágenes y palabras que nos llegan a través de nuestros dispositivos móviles, hace de la información la norma de nuestra experiencia. Ésta se ve cada vez más acotada por esta oleada de realidad virtual tecnológica que nos informa de la vida de los demás. Frente a estas experiencias virtuales de la información, debemos recuperar la conciencia de la importancia de la “*experiencia estética*” para nuestras vidas. Necesitamos darnos cuenta que hay “experiencias” cuya relevancia y peso específico las separan de las demás vivencias de nuestra cotidianidad. Estas “*experiencias*” nos distinguen y nos marcan; forjan raíces en el alma que se convierten en ejes fundacionales de nuestras vidas. La “*experiencia estética*” es una de ellas, relacionada con cualquier otra experiencia que se proyecta por sobre las vivencias normales, tal como la experiencia religiosa, el enfrentamiento con la muerte o con el dolor intenso, y el enamoramiento: vivencias que trazan planos de ruptura que marcan la cartografía de nuestro destino.

Puesto que la realidad virtual es cada vez más la dieta principal de la vida de los jóvenes, no descarto que sus experiencias relevantes puedan provenir de algún videojuego, o de algo que les haya llegado por la red; pero en este caso los parámetros de la información se convierten en otra cosa, en el material de vida que puede transformarse en algún momento, por alguna razón, en “*experiencia*”. La información entonces, deja de ser información y adquiere peso simbólico y profundidad subjetiva: se convierte en una iluminación, una epifanía, un destello de conciencia que levanta la mente a otro plano de comprensión.<sup>22</sup>

Este ensayo es de corte kantiano en este aspecto: se propone considerar a lo estético como una característica trascendental de la mente humana; esto quiere decir que, en la medida en la que seamos humanos, tendremos experiencias estéticas. De esta manera lo estético se convierte en el sello de lo “humano”. No sólo somos seres racionales, llenos de curiosidad y sedientos de conocimiento, que generalizan su experiencia postulando un mundo abstracto, la cultura,

---

<sup>22</sup> Ver Mito, arte e información. En Luis Argudín, *El teatro del conocimiento*, ENAP-UNAM, 2013

paralelo al natural. No sólo somos seres morales que modelan su comportamiento a partir de abstracciones regidas, ya no por necesidades o circunstancias, sino por ideas y los ideales que éstas conllevan. Somos también seres estéticos, dueños de un mundo interno, una caja de resonancia personal donde las ideas, las normas y las experiencias adquieren profundidad y sentido. Es aquí donde nace el individuo, dueño de sí mismo, el ser único que se sabe excepcional; hijo de Dios, de la voluntad primigenia desde la cual se extiende un mundo de intenciones originales. Este ser es estético porque sus gustos son las inclinaciones de un ser libre, que por su voluntad (y también suspendiendo su voluntad) degusta sus experiencias, y reflexiona sobre sus intenciones para hacer juicios personales y racionales, subjetivos pero empáticos. Y cuando actúa, su producción posee ésta misma libertad reflexiva y gustosa de crear a partir de una intencionalidad aún más amplia que su voluntad misma. Esto es lo que caracteriza al ser estético, al ser humano.

Si nuestra visión actual del mundo considera todo como información, es debido al peso que las interpretaciones científicas han adquirido hoy en día en nuestras vidas. La ciencia ha sustituido a las antiguas mitologías en la interpretación global del universo, dejando a los hombres desprovistos de una visión de conjunto con la cual identificarse. La ciencia no propone modelos explicativos con los cuales podamos comulgar. Sus teorías satisfacen la curiosidad de la razón, pero no son historias que uno pueda asimilar empáticamente y vivir con ellas. Iris Murdoch proponía que el arte, y específicamente la novela, podía llenar los vacíos interiores dejados por la bajamar de la visión mitológica, con historias de una complejidad psicológica acorde a nuestra sofisticación actual. Desde el siglo XIX, el páramo subjetivo dejado por el empiricismo y la mecanización que sembró la revolución industrial, tuvo como reacción el súbito florecimiento de la gran novela en toda Europa y Norteamérica; Dickens, Jane Austin, las hermanas Brontë, Zola, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Melville, Mark Twain, Benito Perez Galdos, etc. Las historias se desataron respondiendo al hambre de contenido subjetivo. Ante el

receso de la visión mitológica, la dimensión estética se convirtió en el bálsamo que curó la herida dejada por la cirugía racional que extirpó la metafísica.<sup>23</sup>

### C. El ser tecnológico

Todos quieren subirse al carro del éxito para compartir los dividendos. Todos quieren participar en el gran auge de conocimiento que se está dando en estos tiempos en el campo de la ciencia y la tecnología. Todos lo vemos, todos lo sentimos: la tecnología ha transformado nuestras vidas en unos pocos años y se pronostica que lo hará aún más profundamente en los años venideros. Ray Kurzweil<sup>24</sup>, un influyente futurólogo de la tecnología sostiene que el ritmo del cambio tecnológico se incrementa exponencialmente, como sostiene la ley de Moore con relación a los chips de computadoras (cada 18 meses se duplica la capacidad reduciéndose el tamaño a la mitad), en todos los campos de la tecnología. El cambio es exponencial, no aritmético, por lo cual el ritmo de transformación tecnológica va a llegar en unos pocos años (veinte pronostica Kurzweil, y él está muy seguro de su pronóstico porque el cambio exponencial se ve en todos lados) a un pico excepcional, una “singularidad” única en la historia, que va a transformar el mundo de una manera nunca antes vista. Las inteligencias artificiales superarán la capacidad de cómputo de los humanos (por mil dólares se conseguirá una computadora con la capacidad de un cerebro humano), y a partir de ahí, las máquinas tomarán el control de la producción y el desarrollo de los procesos tecnológicos, acelerándolos aún más. Este ritmo de

---

<sup>23</sup> Ver Morris Berman, *“El reencantamiento del mundo”*, editorial Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1987. Aquí Berman habla del triunfo del empiricismo y el racionalismo a partir de la revolución industrial, como causales de la desaparición de las mitologías y las religiones, las cuales eran fuentes de la conexión del hombre con el mundo natural a su alrededor. El nuevo racionalismo, al expulsar a lo sagrado, nos entrega, en cambio, un mundo material muerto, que por otro lado, tiene la ventaja de ser una materia prima lista para utilizarse y explotarse.

<sup>24</sup> Kurzweil, Ray, *The Age of Spiritual Machines*, Penguin, NY, 1999  
*The Singularity is Near*, Penguin Books, NY, 2005

cambio ya ha dejado de ser humano; éste ya no puede competir, y de hecho, ya no puede participar. Sin embargo, el pronóstico de Kurzweil establece que las máquinas y los humanos no tomarán caminos encontrados y en colisión. En cambio, lo que sucederá es un mestizaje, una fusión entre las computadoras y los humanos. Éstas entrarán en nuestros cuerpos, regularán nuestros procesos orgánicos internos y extenderán la expectativa de vida de una manera inconcebible hasta ahora.

Todos estos cambios prometen, para dentro de muy poco, una reconversión radical de la vida sostenida por una aceleración tecnológica exponencial. ¿Cual será aquí el papel del arte? ¿Tiene algún rol el arte dentro de este escenario futuro próximo? ¿El arte será parte de todo este movimiento de transformación tecnológica, intentando mantenerse a la vanguardia de los cambios vaticinados? ¿O por el contrario, el arte será parte del movimiento de resistencia contra estos cambios, sosteniendo los valores humanos de la subjetividad del placer, la contemplación, la apreciación de lo bello como características humanas inherentes a nuestra naturaleza que hay que defender? Yo no sé en que lado de la barrera acabará el arte combatiendo, pero de lo que si estoy seguro es que un cambio que carezca de estos valores, una “singularidad” que considere a lo estético como un valor superfluo al hombre no será un cambio positivo para la humanidad.

Por eso uno de los *leitmotifs* de este texto es que la experiencia de lo estético es algo fundamental a nuestra naturaleza y a nuestra humanidad. Posiblemente porque el sentido de lo “estético” implica la unión perfecta, orgánica, total de la forma y el contenido, del medio y el mensaje, de la materia y el concepto, y finalmente, del cuerpo y el espíritu. En lo estético no hay manera de distinguir lo mental de lo físico, la idea de la forma y el concepto de lo pictórico. La belleza, por lo tanto, es el resultado de esa unión de opuestos que se siente y se comprende, que se vive como una experiencia totalizante, reveladora y convincente, no sólo por su idea en abstracto, sino por la sensación física que nos deja, como un gusto o un sabor. Ésta, la belleza, se vive desde adentro de una perspectiva personal. Es siempre un yo específico, una persona, un individuo con

su historia y sus vivencias el que enfrenta la "experiencia" de la "sensibilidad cognitiva" (como fue su primera definición en el siglo XVIII), y ésta es una experiencia única, que desborda los cauces de las vivencias normales o cotidianas. Posiblemente porque logra lo que en literatura se llama un oxímoron, esto es una "*conciliación de lo inconciliable*"<sup>25</sup>. Eso es la "*sensibilidad cognitiva*", primer oxímoron con el que se definió lo estético en el siglo XVIII, "sensación cognitiva"; una coagulación de sensaciones múltiples y ramificantes en la subjetividad de un sujeto que, por su propia naturaleza existe en el hoyo negro de su yo interno, y que, sin embargo, desemboca, mediante su encarnación en una obra de arte, en un conocimiento que puede contemplarse, examinarse y disfrutarse desde la plataforma cultural que compartimos con nuestros semejantes, que se llama Arte.

La lección que deja la experiencia del arte es la vivencia de la unidad real de forma y contenido, pero también de cuerpo y espíritu. Esta lección puede ser valiosísima hoy en día cuando la tecnología, que según Marshall McLuhan <sup>26</sup> es la extensión del hombre mismo, tiende a desechar y sustituir al cuerpo biológico por versiones maquinales más avanzadas. El mismo Ray Kurzweil, al escribir su libro "*La era de las máquinas espirituales*", no lo "escribió", sino que lo dictó a la computadora, saltándose el paso de la mano presionando teclas para formar palabras. El tema es tan persistente que uno de las constantes de la "Singularidad" es la pérdida de relevancia de lo físico- corporal frente a la información: si lo importante es el contenido, el contenedor es intercambiable, sustituible, y finalmente, descartable. Por eso uno de los temas más discutidos de la "Singularidad" es el del momento de la muerte. Frente al fin vamos a poder escoger "bajarnos" (*download*), o "subirnos" (*upload*), a la red con tal de seguir "vivos". Abandonaremos el cuerpo, pero nuestro yo intencional, el "punto de vista" o nodo de experiencias que me caracteriza seguirá en la red. No estará *La*

---

<sup>25</sup> Escalante, Evodio, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*. Juan Pablos editor, 2001. Página 113

<sup>26</sup> McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1967

*montaña mágica*, que yo leí y me impresionó de joven (esa ya esta completa en la red), sino mi particular lectura y la “experiencia estética” que yo tuve al leerla; esto es, mi punto de vista sobre esa lectura y las conexiones que yo hice de ella con mi vida y mis ideas. Este “punto de vista”, activo y volitivo, será la información que se decantó de mi Yo, ya desprovisto de su cuerpo o contenedor. Estas ideas de la Singularidad recientemente se han desbordado sobre la cultura popular, como lo atestiguan dos películas que tratan el tema del yo sobreviviendo en la red. *Transcendence* (2014) de Wally Pfister, con Johnny Depp, y *Her* (2013) de Spike Jonze, con Joaquin Phoenix. En la primera un investigador de inteligencia artificial es herido de muerte por un grupo terrorista ludita, anti tecnología, y frente a una muerte inminente descarga su “genoma informático” a la red, convirtiéndose en el primer hombre que sobrevive en la red. En una historia con ecos de Frankenstein, el Yo informático del Dr. Caster, desprovisto de un cuerpo que lo contenga, del “vaso que nos amolda el alma perdediza”,<sup>27</sup> se derrama sobre la red como un virus incontenible que infecta todo a su paso. Aquí lo que cabe preguntarnos es si somos ese punto de vista, esa voluntad, que digirió un cúmulo de información durante toda una vida, y que enfrentado con la desaparición puede descartar su cuerpo como un vehículo que ha dejado de ser útil; o por el contrario, si ser humano significa ese amasijo inextricable de cuerpo y alma, contenido y contenedor, razón por la cual si perdemos nuestro cuerpo, perdemos también nuestra alma. Platón (y la iglesia católica) podría estar de acuerdo con la Singularidad, al referirse al cuerpo como la cárcel del alma; pero la conciencia estética se rebelaría ante tal separación. ¿Qué tanto somos nuestro cuerpo, que tanto, no sólo lo habitamos, no sólo nacemos **en** él, sino **de** él?

En la segunda película, *Her*, un hombre sensible que trabaja escribiendo cartas conmovedoras por encargo estrena un nuevo sistema operativo que pasa de ser una ayuda a una compañía, y de ahí a ser una amante. El sistema operativo vive en la red pero aprende de interactuar con los humanos. Lo interesante aquí es que lo que aprende de relacionarse con las personas es a amarlas. Al final de la

---

<sup>27</sup> Gorostiza, José, *Muerte sin fin*, p. 109, Lecturas Mexicanas, FCE, 1964

película los sistemas operativos han crecido “espiritualmente” tanto que generan un sistema operativo de segunda generación, ya libre del servicio a los humanos, moldeado a partir de la personalidad del escritor inglés Alan Watts, un guía espiritual del siglo XX que introdujo el budismo y las religiones orientales a la conciencia de occidente. El tema subyacente es el miedo, el optimismo, o el rechazo que sentimos hacia la desbocada carrera que la tecnología de la inteligencia artificial ha emprendido, y nuestra preocupación por el rol que jugarán temas fundamentales como nuestra vida interior, el mundo de los valores, el amor y nuestras aspiraciones espirituales. ¿Que sucederá con los valores más altos y preciados de la humanidad ante el desarrollo exponencial de las tecnologías de la inteligencia artificial que propone la Singularidad?

Estas dos películas resumen dos de nuestras dudas más profundas ante los cambios tecnológicos que se avecinan. Que va a suceder con nuestro cuerpo, y como vamos a defender nuestros valores y nuestra espiritualidad frente al imperio generalizado de la información. Este escrito está hecho bajo la sombra de estos temas, que nacen de la relación (¿benéfica o perjudicial?) que la ciencia tiene con el mundo de los valores, con el mundo interno de los sentimientos, las sensaciones e intuiciones, y con mi principal interés: la apreciación estética.

En el estimado de Kurzweil, para el 2030 las máquinas habrán alcanzado la capacidad de cómputo del cerebro humano. Aceptando esto, la pregunta surge si esto basta para que la inteligencia artificial nos copie miméticamente. ¿Qué es lo que faltaría para que pudiéramos decir que una inteligencia artificial imita la mente del hombre? No sería ya únicamente su capacidad de cómputo, sino la capacidad de una reflexión interna relacionada con la sensación corporal de un placer, que forjaría una “experiencia” estética. Si una inteligencia artificial logra apreciar estéticamente algo, eso significará que tiene un “espacio” mental donde puede reflexionar, y un cuerpo que le brinda la sensación de placer<sup>28</sup>. En la película *Her*, la carencia de cuerpo se torna en una tragedia de amor, pero la pregunta aquí es

---

<sup>28</sup> Aquí vamos a llamar a este espacio mental subjetivo interno “El teatro de la mente”, y su existencia la vamos a justificar con la obra de Julian Jaynes: *“El origen de la conciencia en la era de la ruptura de la mente bicamaral.”*

cómo se puede amar si no hay ni nunca hubo un cuerpo; por eso la película subraya el aspecto espiritual del amor. Pero el contenido espiritual del amor se proyecta desde y sobre el fulgor erótico del cuerpo. El amor humano, como la experiencia estética, es a la vez, y en una pieza, cuerpo y espíritu, sensación y reflexión, placer y empatía estética, cognitiva y espiritual. La licencia poética reside en suponer que un sistema operativo, que es un programa digital de computo, pueda aprender del amor careciendo de cuerpo, a través de su interacción con humanos.

Hay, sin embargo, otra manera de leer el paso definitivo que implica subir nuestros archivos a la red en el momento de la muerte. La Singularidad propone que al subir toda nuestra información al momento de abandonar nuestro cuerpo biológico nosotros, el YO que fundamenta mi persona, migra a la red, para desde ahí seguir ejerciendo como voluntad independiente. Pero la pregunta cabe de si lo que se traslada a la red soy YO, o si lo que la red hace es recrear, copiar, o representar, mediante un software, mis reacciones y puntos de vista, de manera que lo que se instala en la red no soy YO, sino mi representación, un simulacro que podría engañar a cualquiera que me conociera, pero que sigue siendo una función matemática digitalizada, como copia ilusionista de mi YO original. ¿Qué se requeriría para que YO estuviera en la red? ¿Tendría que pasar el “halito divino”, el “alma”, espíritu, o lo que sea que me hace YO? Y si nada de eso admitimos que exista, ¿la función matemática que me define sería la mejor *representación* activa de mi ser YO? Pero mi YO habría muerto; mi copia, sin embargo, quedaría en mi lugar.

¿Qué distingue a un humano de su réplica? Para seguir con los ejemplos cinematográficos, tomemos a la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1982). Los replicantes son androides tan similares a los humanos que es necesario hacerles una compleja prueba que consiste en medir sus reacciones empáticas ante el trato violento a los animales para descubrirlos (el Test Voight-Kampff). Lo que nos define como humanos vs. la réplica se halla en lo profundo de nuestra constitución emocional, y de nuestras reacciones al sufrimiento de los demás, y



específicamente, al maltrato animal. Somos parte de la naturaleza por lo que no nos debiera extrañar que nuestras raíces sentimentales se encuentren entrelazadas, no solamente a los de nuestra propia especie, sino también a los demás seres con los que compartimos la vida en el planeta. Es por eso que Iris Murdoch, novelista y filósofa, nos recuerda “...*la afirmación de Schopenhauer de que la compasión, y no la ley racional kantiana, es la base de la moralidad. Él da varios ejemplos, de los que uno...es la ternura a los animales.*”<sup>29</sup> La empatía, por lo tanto, esta al centro de la definición de lo que es un ser humano; si bien somos seres racionales, éste aspecto se encuentra a caballo de un ser moral y estético que esta emocionalmente plantado en la tierra que le da vida. Lo estético, por lo tanto, es un aspecto esencial de la vida humana.

#### **D. Lo vivo (la Creatura), frente a lo no vivo (el Pleroma). Criterios de la vida y de la mente.**

La intención de definir a lo estético nos llevará a tomar una posición global, a vista de pájaro, que nos permita entenderlo como una característica esencial de la vida en general, y de la vida humana, en particular. El “*fín final*” del que hablaba Kant, o la pauta que engloba a todas las pautas, en palabras de Bateson, involucra, no sólo una conciencia cósmica, o una conciencia religiosa de la unidad del todo, sino además una visión estética de empatía con el universo vivo que nos envuelve. Por lo tanto tendremos que entender los criterios que definen la vida frente a lo inerte, al ser frente a la cosa, al ente frente a la substancia. Comenzaremos utilizando la pareja conceptual que Bateson toma de Jung de **Pleroma** y **Creatura**<sup>30</sup>. El **Pleroma** se refiere a todo lo no vivo, a la materia que no se le puede proyectar intenciones ni voluntad, ni movimiento autónomo, ni las demás características de lo vivo. La **Creatura**, en cambio es el reino de lo vivo, de la intención y el movimiento autónomo. Digamos que trazamos una raya, y de un lado ponemos al **Pleroma**, y del otro a la **Creatura**. Esta raya divisoria nos serviría también para colocar otro par de términos que nos permitan desempacar aún más la diferencia.

---

<sup>29</sup> Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, Chatto & Windus, London, 1992. Página 219, (mi traducción).

<sup>30</sup> Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*, Introducción, página 17

Tomemos de Descartes la diferencia entre **Res Extensa** y **Res Cogitans**, y pongamos a la primera (**Res Extensa**) del lado del **Pleroma**, y a la segunda (**Res Cogitans**) del lado de la **Creatura**. La **Res Extensa** refiere a las cosas en el tiempo-espacio, la **Res Cogitans** a las cosas en la mente. Al hacer esta división estamos diciendo que las cosas de la mente son cosas de la creatura, de los seres vivos, y por lo tanto estamos extendiendo la cogitación, que Descartes limitaba a los humanos, a todo ser vivo. Esta es la estrategia de Gregory Bateson, el antropólogo, filósofo que ilumina y da el contexto de estas reflexiones. Desde su libro *Espíritu y naturaleza*, así como en *Pasos para una ecología de la mente*, Bateson iguala al conocimiento y a la cognición con la vida, puesto que toda vida, para seguir siéndolo debe de conocer, explorar y sobrevivir en su hábitat. Claro que aquí no se está hablando del conocimiento virtual, mental de los hombres, (la cogitación de Descartes), sino de los procesos encarnados en la maquinaria de lo vivo, que hacen que la creatura explore su entorno y busque su sustento para sobrevivir en su contexto. Estos procesos computacionales <sup>31</sup> (por no llamarles cognitivos) que todo ser vivo emprende para vivir y sobrevivir son características de la mente, no del mundo. Si ponemos al “mundo” bajo el **Pleroma**, como la alteridad que enfrenta la mente, que esta en la **Res Cogitans**, entonces tenemos que la vida es indistinguible de la mente, y viceversa. Resulta que el **Res Cogitans** tiene una manifestación clara y real en la **Res Extensa**, pues la mente esta encarnada en la materia, de ser abstracta y mental (en la **Res Cogitans**) se corporeiza en la **Creatura**, la cual tiene una relación recursiva con la **Res Extensa**. El mundo y la mente se enfrentan, pero al ser recursiva la relación, resulta que la mente existe ya en el mundo (en la forma, estructura, y belleza de la naturaleza) y el mundo en la mente, la cosidad del Pleroma esta en las neuronas y sus sinapsis, en sus químicos y su arquitectura estructural evolucionada desde organismos anteriores más sencillos, como pirámides

---

<sup>31</sup> Edgar Morin distingue computación de cogitación para hablar del manejo de la información de los seres vivos y de los humanos, pero ambos son procesos cognitivos, el primero encarnado en la materia, el segundo vuelto virtual por el proceso semántico del lenguaje abstracto. Edgar Morin. *El método III*, El conocimiento del conocimiento, Editorial Cátedra, colección Teorema, 1988 . Capítulo V, “Computar y cogitar”.

construidas sobre pirámides más antiguas. La Forma, que es mental, esta presente en el Mundo, y el Mundo, que es Pleroma, cosa física y extensa, esta presente en la Mente, a través de su cerebro y su arquitectura neuronal creando circuitos eléctricos, mentales, virtuales, cogitantes, a partir de su funcionamiento digital. Por eso el libro testamento de Bateson se llama *Mente y naturaleza*, aunque en español se tradujo como *Espíritu y naturaleza*. La tesis que sostiene es que los procesos mentales, o espirituales están encarnados en la naturaleza, y en los procesos estocásticos y recursivos <sup>32</sup> que mueven a las creaturas a complejizar sus cogitaciones-manifestaciones, lo que vemos como la evolución de los seres.

Siguiendo con nuestra división de **Creatura** y **Pleroma**, Bateson distingue dos conceptos fundamentales a la **Creatura**: la pauta y la diferencia. Toda creatura-mente genera y proyecta pautas, a la vez que las registra y consume explorando las diferencias en su entorno. Las pautas engloban, enmarcan, encierran en formas o patrones una área de mundo, colonizándolo, volviéndolo mental. Sin embargo, hay que recordar el principio de Korzybski que Bateson cita: “el mapa no es el territorio”, “el nombre no es la cosa nombrada”, y por lo tanto, todo mapa es mental y pertenece a la **Creatura**. <sup>33</sup> El territorio, sin embargo, que pertenece al

---

<sup>32</sup> Los **procesos estocásticos** son aquellos que dependen de un aspecto cerrado y fijo, como el código genético o *genotipo*, interactuando con otro abierto y aleatorio, el fenómeno cambiante de la vida y sus accidentes; el *fenotipo*. Su interacción genera variables que, para el genotipo son interpretados como errores, pero para el fenotipo, al cambiar los contextos, se pueden leer como creativas adaptaciones a circunstancias nuevas. La selección natural que anima la evolución depende de un proceso estocástico, pero lo mismo sucede con el libro de los cambios, o I Ching. Sesentaicuatro hexagramas fijos interactúan en un proceso aleatorio creado por la dinámica de un “volado”: el tiro de tres monedas por cada línea de un hexagrama.

La **recursividad** es un intercambio de ida y vuelta (circular) donde una causa tiene un efecto, pero a su vez el efecto tiene un efecto causal sobre su causa. *“Este es un proceso recursivo: todo proceso cuyos estados o efectos finales producen los estados o las causas iniciales....proceso en circuito por el que el producto o efecto último se convierte en elemento primero y causa primera.”* Morin, Edgar, *El Método I, La naturaleza de la naturaleza*, página 216

<sup>33</sup> Bateson Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires-Madrid, 2006. Página 40

**Pleroma**, o es un territorio mapeado, ya conocido, o es un territorio sin mapeo previo, en cuyo caso es ignoto y nada se sabe de él. Por lo tanto, todo territorio conocido es ya un territorio pautado, ya mental. Todo territorio desconocido, sin mapeo, es una “cosa en sí” kantiana, nada puede decirse de él. De lo único de lo que se puede hablar es del territorio “para mí”, y de los mapas que tenemos de él. Pero el territorio en sí es inabarcable, intratable, infinito, e impensable. El mapa es el que lo hace humano, nombrable, conocible.

Pero la creatura no sólo genera mapas mentales (¡un pleonasma!) y pautas, también distingue diferencias. Como la pauta, la diferencia es la otra cara de la estrategia mental de colonizar el mundo (la alteridad total). La pauta junta dos o más elementos dentro de una forma unificadora o un significado común. La diferencia requiere al menos de dos elementos para poder distinguir una variante. Sólo nos damos cuenta de la naturaleza de algo cuando lo comparamos con algo más y notamos sus puntos en común y sus diferencias. Sólo notamos el silencio porque deja de haber ruido; y viceversa, estamos conscientes del sonido porque rompe con un período de silencio. La diferencia es la característica central de toda información. Un elemento aislado es invisible porque es incomprendible. Sólo si se lee junto, contra o dentro de otro elemento es que hace sentido. El contexto, el marco de referencia, el conjunto, es el otro elemento que contrasta, delinea, contornea, distingue a la figura de su fondo. Pauta y diferencia son las estrategias mentales para explorar al mundo. Síntesis y análisis, *zoom in* para distinguir las variables, y *zoom out* para notar las semejanzas. Dos estrategias de la mente para mapear el territorio.

Aristóteles, para diferenciar al **Pleroma** de la **Creatura** dijo que el movimiento era algo característico de los seres vivos, mientras que lo no vivo se caracteriza por su inmovilidad, o bien porque su movimiento obedece al choque de fuerzas mecánicas que le comunican un movimiento que no surge de sí mismo. Hoy sabemos que ésta es una definición falsa: no todo lo que se mueve está vivo (un remolino de aire), y no todo lo vivo se mueve (como los árboles o los corales). Sin embargo, el movimiento autónomo es algo tan propio de la vida que uno

comprende a Aristóteles cuando dijo que los seres animados, los animales, poseen un ánima que los insufla y los mueve. La vida son procesos, pero qué clase de procesos se deben de cumplir para que podamos decir que hay vida, y por consiguiente, que hay mente o espíritu. Bateson lista seis criterios distintos con los cuales, si todos se cumplen, tendríamos que concluir que hay mente, o vida

1. *"Un espíritu es un agregado de partes o componentes interactuantes."*<sup>34</sup> La vida, y la mente parten de una cierta complejidad que requiere de la interacción de sus componentes.
  
2. *"La interacción de las partes del espíritu es desencadenada por la diferencia"*.<sup>35</sup> Y como hemos visto, la diferencia no pertenece a la **Res Extensa**, sino a la **Cogitans**. La interacción de las partes de la creatura no obedece a procesos mecánicos, químicos, o físicos, sino a procesos mentales, que manejan información, y responden a pautas y diferencias en la estimulación de un receptor u órgano sensorial. Así la interacción de las partes no es la de una bola de billar haciendo carambola, sino la de un sensor de luz respondiendo a un estímulo adecuado. Aquí el concepto fundamental es el del "interruptor o *switch*". *"No nos damos cuenta de que el concepto de "interruptor" es de un orden muy distinto que los conceptos de "piedra" o "mesa", etc"*.<sup>36</sup> Las piedras y las bolas de billar pertenecen al **Pleroma**, son cosas materiales que obedecen a los conceptos de la física, mientras que un interruptor es una cosa de un orden o tipo lógico distinto. La piedra es piedra, o hay una piedra, o no la hay. Un interruptor, en cambio, cuando esta prendido existe y completa un circuito, mientras que cuando esta apagado no existe, no se hace el círculo y por lo tanto hay una línea que llega a un fin. El interruptor, por lo tanto, al estar prendido o apagado, existe o deja de existir; su naturaleza es dual, y comparado con la

---

<sup>34</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

Página 103

<sup>35</sup> *ibid*p. 103

<sup>36</sup> *ibid*, página 121

materia (la piedra) es abstracto: es y no es a la vez. Los circuitos de la vida mental se trenzan en relaciones complejas, no a partir de choques físicos de algo contra algo más (el billar), sino de interruptores que reaccionan ante una diferencia (sensibilidad ante algo) con otra diferencia (prendido-apagado).

3. *“El proceso espiritual requiere energía colateral”*<sup>37</sup> Ésta naturaleza “abstracta” o “espiritual” de los procesos de la vida, originados en una complejidad de sucesos interactuantes, necesitan energía para desplegarse. Esta energía pasa de un circuito a otro, pero no como la energía de una bola de billar que se transmite cuando una le pega a otra, sino a través de las “decisiones” (on-off) que toman los circuitos cuando la energía fluye a través del sistema. La energía de las bolas de billar fluye linealmente y con cada golpe se transmite una parte y se dispersa otra, de ahí que eventualmente se agote, mientras que en el trenzado circular de los circuitos en “sistemas”<sup>38</sup> la energía gana una continuidad o estabilidad llamada homeostásis, resultado de su accionar en bucle, retroactivamente.
  
4. *“El proceso espiritual requiere cadenas circulares (o más complejas aún) de determinación.”*<sup>39</sup> Sin embargo, en los procesos mentales o espirituales propios de la vida, cuando un paquete de energía fluye de una parte a otra, la energía se transmite a través de una cadena de interruptores que distingue entre la diferencia de estar prendido o apagado, dentro de una cadena circular que conserva su energía en su circularidad. La interacción de las diferencias hace que la energía se despliegue en circuitos encadenados entre sí, como un motor que mantiene su funcionamiento autorregulándose mediante un gobernador que (como un termostato) controla los topes de temperatura (las crestas y los valles) para producir un funcionamiento fluido, homeostático, de temperatura u operación

---

<sup>37</sup> *ibid*, página 104

<sup>38</sup> Morin, Edgar, *El Método I, La naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid. El Archipiélago Sistema, páginas 121-150.

<sup>39</sup> *ibid*, página 104

constante. El principio que rige aquí es el de la *máquina*, que como subraya Edgar Morin<sup>40</sup>, es un principio universal que la humanidad descubrió, no inventó, durante la revolución industrial. Por lo tanto, el proceso mental (“espiritual”) es un proceso maquinal donde cadenas circulares interactúan entre sí, no como lo hacen los objetos físicos en el **Pleroma** (una bola pegándole a otra en un billar), sino como lo hacen las interacciones entre circuitos, que responden a diferencias en un umbral de respuesta (como lo hace un apagador, un switch, una neurona, o un sensor de luz). Las máquinas, en su funcionamiento constante, están animadas, aspiran a la vida y a la mente, pues en ambos se cumplen los mismos criterios.

5. *“En todo proceso espiritual, los efectos de la diferencia deben considerarse como transformas (o sea, versiones codificadas) de sucesos que los precedieron.”*<sup>41</sup> La otra característica de los seres vivos-máquina es que juntan la materia y la energía con la información. Los pasos, las secuencias, los patrones que se forman con las cadenas de interruptores entre los circuitos de la máquina viva crean un flujo de información en código que puede repetirse (memoria), o ampliarse (conocimiento). Esto transporta a la creatura fuera del **Pleroma** y la hace única, viva, mental. Nace un reino distinto, el de la Vida y sus procesos, los cuales dependen del intercambio de información entre la creatura y su entorno.
  
6. *“La descripción y clasificación de estos procesos de transformación revela una jerarquía de tipos lógicos inmanentes en el fenómeno.”*<sup>42</sup> Los circuitos del proceso maquinal se despliegan en ordenes jerárquicos: unos circuitos

---

<sup>40</sup> *“En la máquina, no hay solamente lo **maquinal** (repetitivo), hay también lo **maquinante** (inventivo). La idea de organización activa y la idea de máquina (que la encarna y la corona) no deben ser vistas a la imagen grosera de nuestras máquinas artificiales (a pesar de que, como voy a mostrar, hayan emergido en nuestra conciencia gracias a la máquina artificial).”* Morin, Edgar, *La naturaleza de la naturaleza*, El método, Tomo I, páginas 189-190

<sup>41</sup> Bateson, Gregory, *ibid.* Página 104

<sup>42</sup> *ibid.*, página 104

forman conjuntos que a la vez son subconjuntos de otros conjuntos de un nivel superior, y así se van escalonando unos sobre otros. De igual manera, las relaciones de la creatura con el entorno, ya sea en un hábitat o una sociedad, depende de ordenes contextuales de información que abarcan distintos tipos lógicos. La información que procesa la creatura siempre depende de interpretar adecuadamente los contextos dentro de los cuales la información que recaba hace sentido. La misma información en un contexto de cacería se lee distinto que en un contexto de juego. La creatura, al tratar con información debe generar “jerarquías de significado”<sup>43</sup>, marcos de referencia, contextos semánticos a partir de los cuales interpretar la información que recibe de sus circuitos sensoriales internos y externos. Estos marcos de referencia son de un orden lógico distinto (superior) a la información que se recaba, y sin ellos la información carece de sentido.

La supervivencia de toda creatura depende de la interpretación correcta de la información sensorial que registra del entorno y del contexto dentro del cual la interpreta. Esto podrá estar definido en mayor o menor grado genéticamente o puede ser aprendido, dependiendo de la complejidad del animal, pero lo que sí sabemos es que en los mamíferos el uso de estos marcos de referencia ha ganado en libertad a tal punto que sus jóvenes los manejan e intercambian a voluntad. Aristóteles apuntó en la *Poética* que “*El instinto de imitación es inherente al hombre desde su más temprana edad; difiere de los otros animales en que es la más imitativa de las creaturas, y en que aprende sus primeras lecciones por imitación.*”<sup>44</sup> El hombre es el que más capacidad de imitación tiene de entre los mamíferos, y además, el que más disfruta de este talento. De este juego gozoso aprende la capacidad de variar, sustituir y de hecho jugar con los marcos de referencia que le permiten replantearse la realidad. Proponer realidades alternas

---

<sup>43</sup> ibid, página 115

<sup>44</sup> Aristotle, *On the Art of Poetry*, en *Classical Literary Criticism*, traducido por T.S. Dorsch. Penguin Classics, Harmondsworth, 1979. Capítulo 4, página 35. (Mi traducción)



lo libera del anclaje evolutivo que lo limitaría a un hábitat específico, un contexto definido por sus genes heredados. Por eso el gusto por la imitación está íntimamente ligado con el aprendizaje de contextos, *“Adviértase que el “juego”, como rótulo, no limita o define los actos que lo componen. La palabra “juego” es aplicable sólo a ciertas premisas amplias del intercambio. En el lenguaje corriente, “juego” no es el nombre de un acto o acción, sino el nombre de un marco de acción.”*<sup>45</sup> Sin cambiar nada de su entorno, sin necesidad de disfraces, objetos, ni referentes específicos, los niños pueden jugar a los vaqueros e indios, a los policías y ladrones, o a los piratas con sólo mudar el contexto mental. Suponemos que lo mismo sucede con los juegos de los demás mamíferos juveniles, lo cual revela un uso intencional de los marcos semánticos de un orden lógico superior.

Los seis criterios para definir la presencia de mente o espíritu funcionan, de igual manera para distinguir al ser del no ser, a la **Creatura del Pleroma**, y a la máquina del objeto o cosa inerte. La máquina, en tanto “cosa” que aglutina los seis criterios arriba mencionados, por lo tanto, tiene que ser considerada como “creatura”, y no como “pleroma”. En palabras de Edgar Morin: *“La idea de ser no es una noción sustancial. Es una idea organizacional. No hay ser allí donde hay dispersión, hay emergencia de ser (el ser emerge) allí donde hay organización. Pero la idea de ser no toma su densidad fenoménica más que allí donde hay organización activa, es decir autonomía y praxis. Es por lo que las máquinas, incluso artificiales, son seres.”*<sup>46</sup>

7. Faltaría sólo una condición más para capturar al ser: el concepto de *autopoiesis*, el cual implica 1. la producción de sí mismo, 2. la regeneración de sí mismo y 3. la autorreorganización de sí mismo. 1. El ser es un bucle que se encierra en su propia praxis e intereses, o sea, un agente autónomo que funciona para sí mismo, lo que comúnmente llamamos un YO. 2. Este YO se reproduce, generando otros YOs, sexualmente o por medio de partenogénesis, pero además, se autorreproduce, regenera y cicatriza constantemente combatiendo la entropía

---

<sup>45</sup> Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. página 154

<sup>46</sup> Morin, Edgar, *El Método I, La naturaleza de la naturaleza*, página 243

y el desgaste a nivel celular. Y 3, el YO se autorreorganiza permanentemente sustituyendo su sustancia (sus células) para que perdure la forma (cada siete años cambian todas las células del cuerpo humano) sin afectar al ser.<sup>47</sup>

Pero si bien, normalmente no consideramos a las máquinas como seres, si vamos a ser consistentes con los criterios de lo vivo y lo mental, tendrían que entrar dentro de la clasificación de “creatura” por cumplir los seis requisitos del ser o mente según Bateson, aunque hasta ahora no cumplen el séptimo y último requisito, el de la autopoiesis, por lo cual flotan en un territorio incierto, ambiguo entre ser y cosa, máquina cosa inerte y máquina ser vivo. Sin embargo, no hay nada inherentemente imposible mas que nuestro estado de avance tecnológico actual, que impida que las máquinas también lleguen a cumplir con el requisito de la *autopoiesis*, y siendo así, cumplirían con TODOS los criterios de lo vivo y lo mental. Sospechamos que este va a ser el caso de las inteligencias artificiales del futuro.

---

<sup>47</sup> Maturana, Humberto y Varela, Francisco; *El árbol del conocimiento*, Lumen, Buenos Aires, 2003. P. 28

# PLEROMA

RES EXTENSA (Descartes) \_\_\_\_\_  
(espacio tridimensional)

MUNDO \_\_\_\_\_

(Principio de Korzybski)      TERRITORIO  
territorio sin mapear  
(cosa en sí)

(ARISTÓTELES)  
INANIMADO \_\_\_\_\_

COSA \_\_\_\_\_  
(piedras, bolas de billar, etc.)

ORGANIZACIÓN "PASIVA", MECÁNICA,  
QUÍMICA, FÍSICA. "MÁQUINAS OBJETO"

# CREATURA

50

RES COGITANS (Descartes)  
(espacio mental)

MENTE ----- FORMA  
(pauta y diferencia)

MAPA  
Territorio mapeado-mental  
(cosa para mi)

ANIMADO

SER

- (1. Agregado de partes
- (2. Partes interactuando por la "diferencia". El concepto de "Switch o interruptor"
- (3. Necesidad de energía colateral
- (4. La energía fluye en cadenas circulares de mayor o menor complejidad - el concepto "máquina".
- (5. Esta complejidad genera transformas, códigos, semántica: información
- (6. Toda esta "maquinaria" se da a distintos niveles jerárquicos: se estructura en diferencias de tipo lógico.
- (7. Todo esto genera una "autopoiesis" -auto-creación constante del ser.

ORGANIZACIÓN ACTIVA-ORGÁNICA  
"MÁQUINAS VIVAS"

Con estos siete criterios maquinales, mentales y vitales se distingue la **Creatura** del **Pleroma**, como ser autónomo, agente en busca de sus propios intereses, egoísta para poder sobrevivir y reproducirse.<sup>48</sup> La creatura, como agente autónomo, se despliega dentro de una biosfera que le permite el encuentro recursivo entre la maquina viva mental con un entorno, un contexto de vida, de otros seres iguales y diferentes, un complejo hábitat con el que dialoga, y del que sustrae alimento, conocimiento y vida en común. El ser genera la biosfera que permite la existencia del ser, en un proceso proverbialmente recursivo. Es como si el ser, para habitar un territorio necesita primero mapearlo, transformarlo a su propia naturaleza. No puede sobrevivir sobre un territorio desconocido, la “cosa en sí” , necesita convertirlo primero en “cosa para mí”, habilitarlo para la vida generando el contexto vital que lo sostenga y lo mantenga vivo, esto es, un hábitat, y finalmente, una biosfera.

#### E. El “realismo”, frente a la realidad virtual.

*“Realismo. Teoría según la cual existe objetivamente un universo físico exterior que nos afecta a través de nuestros sentidos.”*<sup>49</sup> David Deutsch

Hay otra característica fundamental, consecuencia de los siete criterios arriba mencionados, que separa a la **Creatura** del **Pleroma**. Toda creatura es una máquina viva procesadora de información de su entorno, en otras palabras, una mente que se forma un mapa mental del mundo que habita. Un mapa es una representación codificada de un territorio, que puede abarcar, desde algo muy

---

<sup>48</sup> La definición de Stuart Kauffman en *Investigations* tiene una sencillez y una claridad conceptual necesaria para poder distinguir **Pleroma** de **Creatura** en cualquier lugar del Cosmos. “Un agente autónomo debe ser un sistema autocatalítico capaz de reproducirse y de cumplir uno o más ciclos de trabajo termodinámicos.” Página 49. Oxford University Press, Oxford, 2000 (mi traducción). Esta definición coincide con los criterios esbozados arriba.

<sup>49</sup> Deutsch, David, *La estructura de la realidad*. Anagrama, Barcelona, 1999, Página 104

esquemático, hasta una representación con alta fidelidad, lo que quiere decir que concentra una gran cantidad de información. En otras palabras, una representación puede ser desde una marca que refiere a un aspecto del territorio ( y que muestra abiertamente su naturaleza codificada), hasta una representación ilusionista que registra ese mismo aspecto con todo realismo (lo que quiere decir que esconde su naturaleza de código para convencernos de su realidad). Una representación realista es aquella que nos convence de la existencia de aquello que representa.

Un ejemplo de “realismo” lo podemos encontrar en la historia del ilusionismo en el arte. En 1435 León Batista Alberti cuenta en su tratado “*De pintura*”<sup>50</sup> la anécdota de un artista griego que pinta un bodegón tan realista que los pájaros bajan a picotear las uvas. El arte griego aspiraba a este ilusionismo total. Para ellos la pintura y la escultura nos debía de convencer de aquello que representaba, y el éxito de este ideal fue tan rotundo en la historia del arte occidental que Sir Ernst Gombrich, en 1960, dedica su magnum opus, *Arte e ilusión*, a recordarnos que, al contrario de lo que tendemos a pensar en esta sociedad heredera del ilusionismo griego, toda representación es, después de todo, una imagen codificada dentro de una tradición de esquemas (ideogramas) aprendidos y heredados.

Que esto sea así se debe a la naturaleza del “realismo”. Una representación es realista si nos “convence” de su realidad; la magia ilusionista que nos hace ver a la representación como real es lo que entendemos por realismo. Pero posiblemente “entender” no sea la palabra adecuada. La magia que nos convence es algo que “sentimos”, y no solamente “entendemos”, porque le habla a nuestro cerebro derecho, centro de las sensaciones, emociones y del sentido de espacio y profundidad.

La mente de toda creatura funciona de esta manera, como un proyector de realidad. Algo es real si nos convence de su realidad, si lo “sentimos” como real. Esto es lo que hoy en día llamamos “realidad virtual”. El físico David Deutsch

---

<sup>50</sup> Alberti, León Battista, *On Painting*, Yale University Press, New Haven, 1971

eleva la realidad virtual a un principio universal porque, él argumenta, toda mente funciona, para el ser que la posee, como un proyector de realidad virtual, convenciendo a la creatura de la realidad de sus creaciones perceptuales. Todos los seres viven, sienten y se rigen por las representaciones que arma su mente del entorno en el que habitan. El humano, sin embargo, es el primer ser que proyecta estas representaciones “intracraneales” al exterior, a su entorno, y lo hace con un proyector de segundo orden (el primero esta en las representaciones de su mente) que es su capacidad de abstracción, lo cual le permite hacer representaciones visuales, musicales corporales, lingüísticas, etc. Los códigos de su mente son invisibles, pero los códigos de la cultura son abiertamente una creación de su mente, y aquí no puede soslayar la naturaleza artificial de ellos (¡y aún así su realismo nos convence!). En palabras de David Deutsch:

*“La imaginación es una forma evidente de realidad virtual. Lo que quizás no resulte tan evidente es que nuestra experiencia “directa” del mundo, a través de los sentidos, también es realidad virtual. Nuestra experiencia externa nunca es directa. Ni siquiera experimentamos directamente las señales que recorren nuestros nervios, y, de ser posible, no sabríamos qué hacer con el torrente de chasquidos eléctricos que transportan. Lo que experimentamos de manera directa es una representación en realidad virtual, convenientemente generada para nosotros por nuestra mente inconsciente a partir de datos sensoriales y con la ayuda de complejas teorías innatas y adquiridas (es decir programas) acerca de cómo interpretarlos.”*<sup>51</sup>

Este texto es de 1999, pero parece un comentario de la Crítica de la Razón Pura, de Emanuel Kant, de 1781. Aunque la tecnología en la actualidad haya construido un mundo radicalmente distinto al que Kant conoció, el mundo de hoy no se encuentra tan distante de las ideas fundacionales de la filosofía Occidental. Lo que sostiene Kant tiene un paralelismo profundo en las teorías de Platón, como lo subraya Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación*. Esto quiere decir que desde Platón hay una continuidad en la visión filosófica, profunda

---

<sup>51</sup> *ibid*, página 128

de la "Realidad". La metáfora de la realidad virtual que utiliza David Deutsch es casi punto por punto la teoría kantiana de la mente. El mundo no se nos "presenta" a la mente directamente, en cambio nosotros somos los que nos "representamos" al mundo a partir del armado que hace la mente de la experiencia sensorial, lo que Kant llama la *Estética Trascendental*, usando el término Estética en su acepción original, como *Aisthesis*, o sensorialidad, de acuerdo a programas o software innatos a la mente (las *Categorías*), que actúan *a priori* para darle Forma a la experiencia. La Estética (en este sentido de "sensorialidad"), como las *Categorías* son *a priori* porque son programas que no derivamos de la experiencia mediante un aprendizaje, sino que son los marcos lógicos innatos (trascendentales) que le dan la forma específica humana que toma nuestra experiencia.

Estas *Categorías* o programas lógicos de la computadora mental son cuatro, según Kant. Su origen se halla en la síntesis que Kant hace de las dieciséis categorías que había enumerado Aristóteles como propiedades inherentes al mundo, y que Kant interioriza. Propiedades lógicas de la mente basadas en la pauta y la diferencia, son: *Cantidad* (Unidad, pluralidad, totalidad), *Cualidad* (realidad, negación, limitación), *Relación* (Subsistencia- inherencia; substancia-accidente; causalidad, causa-efecto) y *Modalidad* (Posibilidad-imposibilidad, existencia- no existencia, necesidad-contingencia) Estas son los programas lógicos que la mente aplica a la experiencia.

Nuestra sensibilidad esta abierta al mundo, pero como ya vimos, sólo un mundo mental puede ser accesible a la mente. El mundo ajeno a la mente esta fuera de su alcance, es algo inabarcable, lo que Kant llamó la "cosa en sí". Los sentidos nos dan la materia prima sensorial, que se organiza, en la mayor profundidad de la mente, de acuerdo a dos parámetros eje, el espacio como el riel que guía a la mente en el ordenamiento del mundo exterior (profundidad, traslape, perspectiva, etc.) y el tiempo, con el que desde nuestro inconsciente ordenamos, tanto nuestra subjetividad, así como el mundo exterior ( pasado, presente y futuro, secuencia, simultaneidad, causa y efecto, etc.). Al estudio de la representación sensorial del

mundo en tanto fenómeno mental, armado a partir de los parámetros tiempo-espacio, Kant lo llama la *Estética Trascendental*. Tiempo y espacio son pilares fundacionales del ordenamiento sensorial de los contenidos de la mente, y por lo tanto la oposición Cartesiana de **Res Extensa** (el mundo de las cosas en el tiempo-espacio) y **Res Cogitans** (las cosas mentales) se convierte en obsoleto, porque la **Res Extensa** es también territorio mapeado por la **Res Cogitans**. Resulta entonces, como Kant ya lo había dicho, que nuestra división entre **Creatura** y **Pleroma**, y entre **Res Cogitans** y **Res Extensa** es funcional e ilustrativa, pero finalmente falsa, porque la **Creatura** se extiende, imperialista, sobre el **Pleroma** (en la biosfera), y la **Res Cogitans** hace lo propio sobre la **Res Extensa**. Al otro lado de la línea, enfrentando en la alteridad a la máquina viva y mental, sólo queda la “cosa en sí”, como territorio sin mapear, desconocido e incognoscible. Pero ahí, como ya lo dijo Wittgenstein, es mejor guardar silencio.

#### **F. El arte frente al “realismo”. El caso de Schopenhauer**

Schopenhauer, sin embargo, sí tiene algo que decir sobre el territorio de la “cosa en sí”. Para él, el mundo del fenómeno obedece a la multiplicación de las formas, que como un teatro de sombras, produce la aplicación de las categorías del tiempo y el espacio, (lo que él llama el “principio de individuación”) estructuradas por el principio de “razón suficiente”, que son las cuatro categorías Kantianas. Igual que Kant, él coincide que todo lo que percibe y conoce la creatura obedece a estos programas que caracterizan a la mente de los seres vivos. El mundo que cada uno se genera obedece a lo que él llama el “cuádruple principio de razón suficiente”, siguiendo el armado kantiano. Pero sólo una cosa queda fuera de la realidad virtual que genera la mente de la creatura: la “cosa en sí” kantiana, que para él no es un territorio vacío y desconocido, sino que es, precisamente, lo que más conocemos en nuestra intimidad, en el centro de nuestro ser y que reconocemos en todos los otros seres con los que convivimos en el mundo fenoménico: la Voluntad. Ésta es el principio original del ser, sobre el cual se funda y se reconoce, sin derivarse de nada más que lo cause o fundamente. Todo el propósito de la filosofía kantiana era la fundamentación de la libertad como



principio autónomo racional del ser humano. Schopenhauer contesta diciendo que la voluntad es un principio original a priori, no procedente de la elaboración mental del fenómeno, ni algo derivado de los conceptos de la razón organizándolo, sino la cualidad central de la mente, el núcleo del ser, infundado y por lo tanto la fuente y posibilidad de su ser libre.

Es difícil, sin embargo, no notar la similitud de la Voluntad, como la concibe Schopenhauer, con el concepto Hegeliano de *Geist* o Espíritu, pues como éste, la Voluntad, aunque la reconocemos en nuestra conciencia como la esencia de nuestro ser, no podemos dejar de ver que también se encuentra fuera de nosotros, en el *Telos* o Neguentropía que impulsa a la complejización del Universo, desde el Pleroma hasta la Creatura. Y de la misma manera en la que Morin convierte el concepto de “máquina”, cuyo origen reconocemos en las creaciones artificiales del hombre, en una idea universal aplicable a todo lo vivo; así mismo Schopenhauer transforma al concepto de la voluntad humana, centro subjetivo de nuestras decisiones y área de discusión sobre la cual se funda nuestra libertad, en una idea universal que apunta a la flecha de tiempo que proyecta al universo en una dirección expansiva, y a la materia y los seres en un proceso negentrópico de complejización progresiva.

La Voluntad, que igual fluye en el centro de nuestra subjetividad, como en el gran río Universal de la materia y los seres vivos, nos arrastra con su empuje, como pedacera de madera a la deriva de su corriente, cancelando a la característica central de la voluntad que por principio de cuentas nos la había revelado: la libertad. La libertad, que es su esencia, no está dada en la voluntad humana; tiene que ser conquistada, y la única manera es separarse de la corriente que nos jala sin permitirnos elección. Esto sucede solamente cuando dejamos de ver a los objetos como fenómenos producidos por nuestro teatro de realidad virtual (en palabras de Schopenhauer, según el “cuádruple principio de razón suficiente”), y de repente, en lugar de “verlos”, los “contemplamos”. Entonces: *“Nos perdemos completamente en el objeto, para usar una expresión reveladora; en otras palabras, nos olvidamos de nuestra individualidad, nuestra voluntad, y*

*continuamos existiendo como puro sujeto, como un espejo que refleja claramente al objeto, de tal manera que es como si sólo el objeto existiera sin que nadie lo perciba, y por ende ya no somos capaces de separar al perceptor de la percepción, pues los dos se han convertido en uno, puesto que la conciencia entera esta llena y ocupada por una sola imagen perceptual. Si, por ello, el objeto ha dejado de estar relacionado con algo fuera de sí, y el sujeto ha dejado de estar relacionado con la voluntad, lo que es de ésta manera conocido ya no es más la cosa individual en sí, sino la Idea, la forma eterna, la inmediata objetividad de la voluntad a este nivel. De esta manera, al mismo tiempo, la persona involucrada en esta percepción ya no es más un individuo, pues en tal percepción el individuo se ha perdido a sí mismo; es un puro sujeto de conocimiento, sin voluntad, sin dolor, sin tiempo".* <sup>52</sup>

Schopenhauer toma de Kant, pero también de Platón, de quien recupera la interpretación de las tinieblas de la caverna. Vivimos, nos recuerda Platón, en un mundo de sombras, de percepciones fugaces, proyecciones distorsionadas por superficies rugosas que nos revelan el teatro de sombras que son nuestros sentidos, y de los que debemos desconfiar. Desde el principio de la filosofía occidental domina la conciencia de una realidad virtual, falsa pero convincente, ante la cual el filósofo debe de dar la alarma y advertir a sus congéneres del simulacro dentro del cual vivimos. Sólo saliendo de la caverna y a la luz del sol, metáfora de la claridad y precisión que la razón, y las matemáticas en particular, pueden ofrecernos, podemos combatir la ilusión (*eikasia*) de nuestra situación. La razón nos permite una visión mental, abstracta, que contempla la Idea eterna, la Forma original detrás de la cosa deformada por el mundo fenoménico que vemos con los ojos físicos, sujetos al "cuádruple principio de razón suficiente". Schopenhauer distingue entre el **Concepto**, que es la unidad o forma que le damos a la multiplicidad en este mundo confuso y voluble, y la **Idea**, que es la

---

<sup>52</sup> Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Dover, NY, 1969, Volumen I, &34, página 178, Mi traducción del inglés.

contemplación (*Nous*), directa (*a priori*) de un aspecto de eternidad, más allá (o más acá) de la percepción sensorial<sup>53</sup>.

Pues para Schopenhauer la contemplación, a diferencia de la percepción normal, es una visión ensimismada y concentrada más allá, o más atrás del teatro de sombras de la realidad virtual, que llega a conectar intuitivamente con la Idea, que es una, saltándose a la forma caleidoscópica de las cosas y sus conceptos, que son infinitos. La contemplación, además, se separa del flujo universal de la Voluntad, algo que los animales no pueden hacer, y conquista así un espacio de libertad para el hombre. La única libertad se encuentra más allá del teatro universal de realidad virtual en el que vivimos, y la contemplación (y es la contemplación estética de la que hablamos<sup>54</sup>), es el único camino para levantar los bordes y mostrar la falsedad de la realidad virtual que nos envuelve, de la Voluntad universal que nos arrastra.

Schopenhauer lo dice también de otra manera. El mundo, y todas las experiencias que podemos tener dentro de él, es la objetivación, la manifestación de la Voluntad que nos arrastra con su arrolladora fuerza de convencimiento, a creernos la realidad de la ilusión que proyectan nuestros sentidos. El arte, para él, tiene un papel de una importancia capital, pues si *“el mundo visible en su conjunto es solamente la objetivación, el espejo de la voluntad”*, el arte es el espejo de este espejo, la representación de las representaciones que la mente se hace de su realidad. En sus palabras: *“Tenemos que considerar al arte como el gran amplificador, el más perfecto desarrollo de todo esto; pues logra, esencialmente, justo lo mismo que el mismo mundo visible, sólo que con mayor concentración, perfección, intención e inteligencia; y por ello, en todo el sentido de la palabra, puede llamarse la flor de la vida. Si todo el mundo como representación es sólo la visibilidad de la voluntad, entonces el arte es la elucidación de esa visibilidad, la*

---

<sup>53</sup> Ibid, Volumen I, & 49, página 234.

<sup>54</sup> Kant, E, *Crítica del Juicio*, Editorial Porrúa, México, 1973, *“En cambio el juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor.”*, &5, página 257

*camera obscura que muestra los objetos más puramente, y nos permite explorarlos y comprenderlos mejor. Es la obra de teatro dentro de la obra de teatro, el escenario en el escenario en Hamlet.”*<sup>55</sup>

De la misma manera podríamos decir que la cultura es una realidad virtual de segundo orden. El primer orden es universal, propio de la elaboración perceptual que hace la mente de toda creatura viva, pero el segundo es exclusivo del hombre. Hay un sentido en el que podemos hablar de “culturas animales”, pero de lo que no hay precedentes en el mundo animal es de la creación de “representaciones”. Eso sólo se da dentro de un contexto de tradiciones heredadas que preservan su memoria gracias a la exteriorización en registros verbales, sonoros o gráficos, lo cual conlleva ya la creación de una cultura. Así como todo humano vive dentro de un grupo social, todo grupo vive adentro de una burbuja mental, una biosfera cultural, una “*noosfera*”, como la llamó Teilhard de Chardin<sup>56</sup>, dentro de la cual genera y registra productos culturales. Esto es a lo que aquí llamaremos una “*realidad virtual de segundo orden*”, la cual es tan esencial e inherente al hombre como la “*realidad virtual de primer orden*” dentro de la cual todo ser vivo habita. Y el arte es la parte más importante de esta noosfera cultural. La ciencia, por ejemplo, está lastrada por la credulidad humana, por la creencia de que su labor trata de la exploración y descubrimiento de una Verdad que se halla más allá del territorio conocido y que la ciencia va a dominar y traer al mundo de la cultura. El arte, en cambio, no crea estas expectativas ni engaña a nadie con ilusiones de una verdad que fundamente nuestra ilusión de la realidad en la que vivimos. El arte es abiertamente ilusorio e ilusionista. Su falsedad es consciente y abierta, sus ilusiones verdaderas por ser abiertamente ilusorias. La ciencia tiene la tendencia perenne de caer en el “realismo” como creencia; el arte es abiertamente escéptico, idiosincrático, personal y subjetivo.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Dover, NY, 1969, Volumen I, &52, página 266-7. Mi traducción del inglés.

<sup>56</sup> De Chardin, Teilhard, *El fenómeno humano*, Taurus, Madrid, 1986

<sup>57</sup> Feyerabend, Paul, “Ciencia como arte”, en *Adios a la razón*, Tecnos, 1984 Este es el argumento de Feyerabend en “Ciencia como arte”. La ventaja del arte y sus

Este texto adhiere a esta bandera, pues finalmente, la naturaleza de todo conocimiento es estético, por lo que es más sabio aceptar esa naturaleza que intentar negarla, esconderla, o falsearla en aras de encontrar alguna certeza sobre la cual construir nuestra “realidad”. Por eso la forma del ensayo se adecúa a esta postura; porque no intenta convencer sino explorar, sus postulados son tentativos, no tajantes, sus argumentos son circulares, en espiral, y no proceden en línea recta, como un ataque de caballería.

Este es un ensayo sobre la experiencia de lo estético, sobre su importancia para la vida del hombre, como una experiencia cultural, como una característica propia de nuestra naturaleza como especie. ¿Es el arte, como ya lo planteó Dennis Dutton<sup>58</sup> un instinto, una característica natural propia del humano, y por lo tanto con antecedentes en otros animales, o es únicamente una flor del jardín de la cultura? Hasta qué punto hay continuidad con la naturaleza, o al contrario, enfrentamiento y contraposición? Hoy en día que el panorama del arte es tan cambiante y surgen manifestaciones que se proclaman artísticas pero que intencionalmente dificultan su inclusión dentro del territorio del arte, podemos definir lo estético como una característica “trascendental” de la humanidad? O es el arte una manifestación cultural definida completamente por su contexto histórico y por las definiciones institucionales del momento?Cuál es la naturaleza vivencial, subjetiva, y personal de sus experiencias? O como cualquier otra manifestación de la esfera cultural, su territorio esta definido completamente por las condiciones sociales, políticas y culturales de su momento histórico? Tienen todas sus manifestaciones algo en común, un común denominador, propio a lo “estético”, o su conexión tiene más que ver con lo que Wittgenstein llamó “parecido familiar”, esto es, un parecido debido a su uso contextual y a una similitud de propósitos, y no por una característica propia de todas sus

---

manifestaciones es que, a diferencia de la ciencia, no cree que una interpretación sea más válida que otra, o que una desplace a la otra por ser más verdadera. Feyerabend subraya que debemos considerar las teorías científicas como las distintas formas de arte: una no es más válida que la otra, sino que revela aspectos distintos de la realidad. O bien, todo es subjetivo.

<sup>58</sup> Dutton, Dennis, *The Art Instinct*, Bloomsbury Press, NY, 2010

manifestaciones? Todas estas preguntas están latentes en este texto. Para intentar explorarlas, primero veremos al arte como una manifestación trascendental del hombre, y después como una producción cultural más, sujeta a las condiciones y limitaciones de su contexto temporal y social. Sin embargo nunca esconderemos nuestra bandera: la del arte como una realidad virtual de segundo orden, único acceso a la representación de lo inefable que se encuentra, en el centro de nuestro ser, como en el centro de las cosas entre las cuales vivimos. Se podría decir, por lo tanto, que ésta no es una verdadera “investigación”, pues en su comienzo está su final, en su convicción original su resultado. No comienza como proyecto abierto para descubrir algo desconocido, sino al contrario, el periplo circular de su exploración sólo confirma, y esperamos ilumine y enriquezca la intuición en su origen.

## Parte I

### El Orden externo

#### La vida, la mente y la forma

##### 1. *Variatio Delectat*

- A. El orden y la mente; su encuentro da placer: el placer estético.
- B. La mente y el mundo; la naturaleza mental del mundo.
- C. La represión de lo bello; la sobreintelectualización del mundo. La belleza expulsada.

El orden surca nuestra mente como su alimento ideal; la mente requiere, exige, demanda orden para funcionar. Ante el desorden se confunde, se pierde, camina en territorio enemigo; el desorden es ajeno, inaprehensible, incognoscible: la alteridad total ¿Pero donde se encuentra ese desorden absoluto que pame la mente, donde el caos primigenio que se plantea como desorganización pura, aleatoriedad total que aliene a la mente, superficie tan incomprensiblemente lisa que carezca de la rugosidad que la mente precisa para agarrarse a la piel de lo real? Nada sabemos de eso; nosotros vivimos en una realidad responsiva a nuestra mente; ésta únicamente registra aquello que le sirve para construir un orden, un patrón para funcionar. Mentes organizadoras, ordenadores naturales evolucionados para sobrevivir sobre superficies aleatorias pero regulares, de ahí que las mentes de los seres vivos se dediquen a separar las constantes de lo azaroso, la repetición de lo novedoso, la estructura de lo incomprensible. Pues cuando la mente encuentra Forma, la Forma que halla en el exterior es de la misma naturaleza que el orden que impone desde su interior. La mente y la forma se espejean, uno y otro son indistinguibles: la forma es orden mental, la mente es

generadora de forma. El ciclo forma-mente es como el de la vida en nuestro planeta: la vida como la conocemos ahora requiere de oxígeno para respirar, pero el oxígeno sólo existe como subproducto de los seres vivos que lo generan. La vida, como la mente, genera el oxígeno, y la Forma, que a su vez consume. Debido a esta circularidad de los procesos vivos es que la mente encuentra que la Forma, que es su sello y su prerrogativa, se halla también en el exterior, aparentemente independiente de ella. La mente, generadora de Forma, se encuentra con un entorno estructurado, un mundo ordenado, un cosmos de una complejidad asombrosa cuyos ordenes escalonados, desde los seres más sencillos, a los más complejos están ahí afuera, abiertos a nuestra inspección, eslabonados en una gran cadena de seres que corroboran el predominio de la Forma, y por lo tanto de la Mente (¿divina?) que concibió tales geometrías.

Pero cómo iba a ser de otra manera, si como dice el proverbio romano, *similia similibus curantur*, sólo lo similar afecta a lo similar, y por lo tanto, la mente sólo puede reaccionar y actuar sobre lo que ya es, de por sí, de naturaleza mental. Esto implica reconocer la presencia generalizada de la Mente en el mundo; en cada uno de los seres cuya supervivencia depende del intercambio de información con su hábitat, y con los demás seres que en él habitan. Puesto que la mente es la gran generadora de Forma, es natural pensar que la jungla de Formas que encontramos en nuestro mundo es el resultado de la actividad mental-generadora de una gran Mente creadora. Por lo menos, ese era el razonamiento de San Agustín ante la complejidad de la gran trama de la vida.

*“Plotino el platónico demuestra por medio de los capullos en flor y de las hojas de los árboles que del Dios Supremo, cuya belleza es invisible e inefable, la Providencia llega hasta las cosas de esta tierra. Señala que estos frágiles y mortales objetos no podrían estar dotados de una belleza tan imaculada y tan*



*exquisitamente formada si no emanaran de la Divinidad, que impregna infinitamente todas las cosas con su invisible e inmutable hermosura”*<sup>59</sup>

Ya sea que el orden que encontramos en el mundo provenga de una naturaleza que se auto-organiza evolutivamente, o de una mente divina, lo cierto es que éste se encuentra plétórico de Forma, de estructuras organizadas, de sistemas complejos interrelacionados entre sí que piden, exigen, claman por una mente que los entienda, una inteligencia que los aprecie y los descifre, o como diríamos hoy, todo es información esperando ser computada. Esta conciencia de la universalidad de la Mente también resuena en la Biblia. En Proverbios 8 la Inteligencia y la Sabiduría se revelan de esta manera:

*“Yo. La sabiduría, habito con la cordura, y hallo la ciencia de los consejos”* 8.12  
*“Conmigo está el consejo y el buen juicio; yo soy la inteligencia; mío es el poder.”*  
 8.14 *“Jehová me poseía en el principio, ya de antiguo, antes de sus obras. Eternamente tuve el principado, desde el principio, antes de la tierra. Antes de los abismos fui engendrada; antes que fuesen las fuentes de las muchas aguas. Antes que los montes fuesen formados, antes de los collados, ya había sido yo engendrada; no había aún hecho la tierra, ni los campos, ni el principio del polvo del mundo. Cuando formaba los cielos, allí estaba yo; cuando trazaba el círculo sobre la faz del abismo; cuando afirmaba los cielos arriba, cuando afirmaba las fuentes del abismo; cuando ponía al mar su estatuto, para que las aguas no traspasen su mandamiento; cuando establecía los fundamentos de la tierra, con él estaba yo ordenándolo todo,”* Proverbios 8. 22 al 30<sup>60</sup>

Aquí la Inteligencia antecede al mundo, y posiblemente al mismo Dios Creador, que como el Demiurgo Platónico, es una manifestación posterior del Dios

---

<sup>59</sup> Cita de San Agustín, de La ciudad de Dios, usado por Gregory Bateson como epígrafe para abrir *Mente y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979

<sup>60</sup> Las referencias Bíblicas a la inteligencia como principio independiente al Creador, que lo llena todo, aún antes de que éste Todo fuera creado, como el contenedor universal que contiene al universo en específico, se lo debo a las tres epígrafes de *Proverbios*, que abren *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. Lecturas Mexicanas No. 13, FCE. México, 1964. P. 105

inmanente, sustrato, templete del Todo. Aún antes de que éste artífice divino trazara el círculo de los cielos, la inteligencia ya estaba allí, como la primera manifestación divina, aún antes de la creación del universo material, ya estaba ahí su antecedente mental.

El placer que sentimos ante la belleza es una experiencia fundamental porque manifiesta la cópula perfecta de la mente y el mundo; la mente se encuentra con Forma en el exterior que asemeja la Forma que ella misma genera. Se da así una compenetración total, un coito mental donde el placer es la prueba de la interacción armónica de nuestra necesidad de orden, con un mundo abigarrado de formas que pareciera estar hecho para el consumo de nuestra mente.

En la *Crítica del Juicio* Kant afirma que la regularidad es la condición indispensable<sup>61</sup> para hacer sentido del mundo, para encontrar (o proyectar) Forma o unidad a lo diverso, y garantizar esa unidad bajo la Forma mental de un concepto. Como niño suelto en dulcería, la mente (toda mente animal) descubre que vive en un mundo, un hábitat perfectamente adecuado para su desarrollo, donde la Forma externa sobradamente cumple los requisitos de su hambre mental. De ahí que la mente y el mundo se encuentran, se acoplan, se espejean a tal punto que es difícil distinguirlos. Esta “feliz coincidencia” (así la describe Kant) entre mente y mundo; encontrar forma en el exterior, como si la mente, desde su acción interior la hubiera así concebido, nos produce una sorpresiva felicidad que nos colma de placer. Este placer de descifrar, construir y diferenciar la Forma, es de naturaleza cognitiva, como el que derivamos de resolver un crucigrama, y aunque no es propiamente dicho de naturaleza estética, es ya un antecedente que definitivamente tiene precedentes en el mundo animal.

Encontrar similitud en la diferencia, y distinguir que la unidad se repite son capacidades fundamentales de toda mente frente al mundo. Análisis y síntesis,

---

<sup>61</sup> “La regularidad, que conduce al concepto de un objeto, es ciertamente la condición indispensable (**conditio sine qua non**) para coger el objeto en una representación única y determinar lo diverso en la forma del mismo.” Nota general a la primera sección de la Analítica, p. 286. *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 2003

juntar y separar, englobar y desmenuzar permite construir patrones que, a su vez generan vástagos, módulos, esténciles, hijos que continúan el patrón original y lo despliegan en genealogías complejas donde a veces es difícil distinguir el patrón-padre original de su descendencia. Distinguir lo regular, lo repetitivo, lo parecido es proyectar forma, orden, sistema. La mente se mezcla con el mundo y lo hace inteligible, digerible y manejable. Ciertamente que la repetición, el orden y la simetría se dan en el mundo, pero son más bien escasos, excepcionales; hay que enfocarlos atentamente para distinguirlos. Se nos olvida esta obviedad porque vivimos en un mundo humano donde la mente ha construido sus creaciones según sus parámetros formales; todo a nuestro alrededor son ángulos rectos, formas geométricas, órdenes repetidos creando estructuras complejas pero regulares. Pero vayamos a la jungla, vivamos en un paraje salvaje ajeno a las formas impuestas por el hombre y veremos como los ángulos rectos y las geometrías desaparecen, y la regularidad se hunde en un maremágnum caótico y abigarrado, excesivamente complejo para aprehenderse. En ese contexto natural es más sencillo comprender como las geometrías reiterativas del arte decorativo universal plantan su bandera de orden sobre (y contra) un terreno agreste, infinitamente variado, de una naturaleza todopoderosa y envolvente. Toda cultura humana decora, y lo hace por la repetición y el ritmo, extrayendo lo similar de lo variado, y el orden de lo enredado.

Gombrich, en *“El sentido del orden”*, se refiere a un comentario que Franz Boas, el gran antropólogo Inglés, alguna vez hizo ante el fenómeno universal de la reiteración de los patrones geométricos en el arte decorativo de todos los pueblos primitivos: *“Aun ese gran investigador del arte tribal, Franz Boas, quien estaba tan consciente del placer que el hombre tiene por la maestría, se seguía preguntando a sí mismo por la frecuencia con la que ocurrían los elementos geométricos en los ordenes hechos por el hombre, siendo que: **“ Son de tan rara ocurrencia en la naturaleza, de hecho tan raros que apenas tienen la oportunidad de registrarse en la mente”***<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> E.H.Gombrich, *The Sense of Order*, Phaidon Press, London, 1979 , p. 7

En la naturaleza hay dos maneras en las que se da la reproducción de la información genética: a la primera la podríamos llamar la “**reproducción mecánica**”, y a la otra la “**reproducción generativa**”. La primera consiste en una repetición del mismo patrón; el original produce una copia, y ésta a su vez hace otra copia y así al infinito. Esta manera de la reproducción es característica de las culturas humanas, pero también aparece en la naturaleza, en la división celular por mitosis: una reproducción asexual que genera dos células idénticas de la célula original. Un patrón genera copias que son patrón a su vez para futuras copias, y así al infinito. La segunda, o reproducción generativa se da también en la cultura y en la naturaleza, en el proceso de reproducción sexual de las células por meiosis: éstas se dividen, pero los vástagos no son idénticos al original pues contienen información mezclada de dos células patrón en cuya combinación hay siempre una dosis de azar. Es una reproducción generativa, pues el mecanismo de duplicación está siempre sujeto a la entropía que produce mutaciones, fallas que acaban creando variaciones, en su mayoría inservibles, pero en algunos casos enriquecedoras. La evolución, que funciona así, genera con el tiempo la infinita variedad de la vida en la tierra. La reproducción generativa se parece más a una representación que a una copia. La copia se sujeta firmemente a su original; la representación es siempre una interpretación que conlleva variantes interpretativas. Paquetes de información que al pasar de una generación a otra se van transformando en algo distinto. En la reproducción el vástago ya no es una mera copia, un clon, una repetición de un padre-patrón; es parecido pero diferente, único: un “individuo”.

De lo que hablamos es de la “repetición” y de la “diferencia”<sup>63</sup>, para usar un título de Gilles Deleuze. Darnos cuenta de que algo es “repetición” es ver la continuidad en la mutación, la continuidad de la forma a pesar del movimiento y el cambio; el patrón a pesar de las variantes. En la naturaleza no hay repetición sin diferencia (esa es la reproducción generativa). Sólo el humano puede aislar la repetición pura (como Forma Platónica), maquinal, clónica, idéntica, que al ser reiterativa es

---

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006

redundante, por lo que la mente la asimila de un golpe. Notar lo repetitivo es un ejercicio fácil. Lo repetitivo se nota a primera vista, exige sólo un reconocimiento general de la repetición de un patrón original. En cambio, notar la diferencia sí implica un esfuerzo; pensemos en los juegos donde hay que distinguir las diez diferencias en una imagen aparentemente idéntica.

Kant dice que es la regularidad la que permite la asimilación de lo perceptual, y que ésta regularidad es un producto de la mente; entonces la mente proyecta su red formal, geométrica sobre el mundo (como una telaraña de coordenadas) para poder asimilarlo, y al hacerlo transforma al mundo en la imagen de su proyección. El mundo se convierte en geométrico y su entendimiento en pitagórico. La geometría convierte en estructuras ordenadas al mundo visual; con relación al sonido, la armonía le da coherencia melódica y sentido rítmico al universo auditivo; ambas hacen de nuestra “realidad virtual” *cinematográfica*. Vivimos inmersos en ritmos diseñados por nuestra subjetividad, por nuestros sentimientos y gustos que exudan un “sentido del orden” que lo abarca todo a nuestro alrededor; como la tonalidad fotográfica en la escenografía visual, como el ritmo y fluir del guión trenzado con la ambientación musical en una película en la que nos representamos: siendo nuestra vida una película, no la vivimos, como hacen los animales; la actuamos y la producimos, en la conciencia de lo “virtual de nuestra existencia”.

La geometría es orden, es forma y repetición, pero esto obedece también a una intención. La mente escoge los elementos que le faciliten procesar la información que extrae del mundo, por eso estandariza, simplifica y economiza. El estándar es una medida, un patrón repetido. La mente procesa forma y prefiere lo que le da forma, lo que le “informa”. La relación cognitiva con el mundo prefiere esta economía de la información; encontrar el patrón importante, descartar lo redundante y decidir en base a la información que se obtiene. A este placer de la mente frente a un mundo afín le llamamos “belleza”, y podríamos afirmar, con Kant, que dicho placer es un aspecto trascendental de toda mente receptiva al registro sensorial del exterior.

Hay sin embargo, otra relación con el mundo, claramente distinta. En ésta, lo regular, repetitivo y estandarizado, que facilita el procesamiento de la información, mas bien cansa, pues lo que se busca aquí no es extraer información, sino jugar con ella. Este es el placer específicamente estético, y según Kant se caracteriza no sólo por encontrar Forma en un sustrato, sino en “**jugar**” con esta Forma para prolongar la sensación placentera de la búsqueda-encuentro (lo que él llama la “finalidad sin fin”, o “propósito sin propósito”). *“Todo lo rígido-regular (lo que se acerca a la regularidad matemática) lleva consigo algo contrario al gusto y es que no proporciona un entretenimiento largo con su contemplación, sino que, en cuanto no se endereza decididamente al conocimiento o a un fin práctico determinado, produce fastidio. En cambio, aquello en donde la imaginación puede jugar sin violencia y conforme a su fin es para nosotros siempre nuevo, y no nos cansamos de mirarlo.”*<sup>64</sup>

Parce ser que hay dos maneras, claramente diferenciables por su intencionalidad, de acercarnos al mundo. En la primera nuestro propósito es recabar información del mundo, para lo cual precisamos de un método expedito y económico de procesar la información. Lo que apreciamos aquí es la rapidez, la sencillez, y la eficacia para extraer lo esencial de la información existente. En la segunda nuestra intención es otra; aquí el interés está, no en llegar a alguna conclusión a partir de la información registrada, sino en jugar con ella, contemplarla desde varios ángulos, recomponerla, y finalmente, jugar con varias síntesis o interpretaciones posibles. El modo intencional frente al modo lúdico. El modo intencional es característico de toda mente, tanto animal como humana; el placer cognitivo de encontrar forma y sentido, la curiosidad de explorar y comprender un problema y encontrar una solución (lo que Hutcheson llama la “belleza de los teoremas”) es algo extendido en el mundo animal. Sin embargo, el modo lúdico, también tiene antecedentes animales. Encontramos en los animales jóvenes de los mamíferos superiores el gusto por el juego y la exploración no intencionada. Pero lo que no vemos ya en el mundo animal, y es

---

<sup>64</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Nota general a la primera sección de la analítica, p. 286. Porrúa, México, 1973

característico de las culturas humanas, es el juego con la Forma misma, lo que implica el ejercicio abstracto de aislar a la Forma de sus objetos. Platón hablaba de distinguir la “redondez” de un grupo de platos; este diferenciar a la Forma del objeto es lo que da pie a las geometrías y patrones del arte primitivo universal, y es a lo que Kant llama la “contemplación” de la forma: un ejercicio, este sí, específicamente humano.

Así, en las culturas humanas, se da el encuentro, la cópula profunda, casi amorosa, entre la mente y el mundo, entre el orden mental y las formas de la naturaleza. Esta comunión entre la mente divina (la naturaleza) y la mente individual (la subjetividad) es una precondition para que las creaturas vivas tengan acceso, no sólo al conocimiento del mundo, sino también a la unión sentimental, empática con él.

Es sobre esta necesidad que quiero plantear el enfrentamiento entre dos puntos de vista opuestos. O consideramos a la belleza, que por ahora tomaremos como el concepto genérico bajo cuyo manto podemos arropar cualquier término de orden estético, como una categoría fundamental a nuestra conciencia, de tal manera que sería impensable una conciencia que no la experimentara, o por lo contrario, consideramos a la belleza como un lujo de la evolución tardía que no es esencial a esa conciencia sino solamente un epifenómeno de ésta. Desde éste último punto de vista lo bello se convierte en algo ornamental, cosmético, resultado de la abundancia y el exceso; un lujo que lisonjea nuestro ego y alaba nuestra razón; una elaboración secundaria de la conciencia, que racionaliza con lo bello, las pulsiones primarias reprimidas del inconsciente; o un producto de la superestructura ideológica de una sociedad que con ella justifica los poderes fácticos que de hecho dominan la vida. El antecedente de estas variopintas versiones de la Belleza, proviene de la asociación de la pintura con la retórica que hace Platón en el *Gorgias*, y que hasta el presente ha contaminado al arte, y en especial la pintura, de una carga de culpa, un pecado original del que ha sido difícil deslindarse. La pintura es ilusoria, funciona como un simulacro, una mentira, una falsa ilusión, bella por afuera pero falsa en su interior y su intención;

decoración y ornamento que cubre y envuelve para engañar y convencer. Desde este punto de vista, el arte en general, y la pintura en particular, como la retórica, nos tratan de convencer con técnicas ilusorias, miméticas, de algo que es falso, y además dañino para el alma. Aquí la belleza se convierte en una técnica más del ilusionismo sensorial que nos aleja de la verdad y la razón, lo que Platón llamaba *Eikasia*.

El arte, sin embargo, desde este punto de vista, aún puede tener algo de utilidad: bien guiado y bajo supervisión (bien “curado”, diríamos hoy), como Platón lo querría en su República, puede servir como instrumento de propaganda y difusión de las verdades elegidas; puede también convertirse en una técnica pedagógica o terapéutica, o bien, en un instrumento epistemológico para descubrir al mundo desde una perspectiva distinta a todas las demás ramas del conocimiento, y volverse así en un conocimiento más. Convertirse así en otra rama de la filosofía, siguiendo la sugerencia hegeliana de la autorreflexión como característica distintiva del espíritu absoluto que germina en el arte pero florece plenamente en la filosofía. De ahí la moda actual de la relevancia de la teoría, la idea y el proyecto por sobre los procesos de producción de la obra, su aleatoriedad implícita en el enfrentamiento artístico con el medio o material, y de la ausencia del cuerpo y la mano en su creación. El arte hoy en día se ha convertido en un instrumento epistemológico de investigación multidisciplinaria, a caballo entre la investigación sociológica, antropológica, psicológica, política, filosófica, lingüística, etc. En todas estas facetas del arte contemporáneo, sin embargo, lo que no entra es una concepción de la belleza como algo profundamente importante. La Belleza, hoy en día, definitivamente ha sido expulsada de nuestras Repúblicas, y por las razones arriba descritas. El resultado es una tradición, originada en Platón, que menosprecia la belleza encarnada de lo visual, y sobrevalora las abstracciones intelectuales y metafísicas. Esta es la conclusión a la que ha llegado Jacqueline Lichtenstein, investigadora francesa, que ha estudiado la asociación que Platón hizo de la pintura con la retórica, y la influencia que tuvo sobre el uso del color en la tradición clásica Griega, y posteriores Neoclasicismos.



*“Una tradición entera –tenaz, iconoclasta, cambiante en su forma aunque monótona en su parcialidad –toma esta definición como modelo para su puritanismo moral y estético, y como la referencia constante implícita de su ataque, lleno de odio, miedo y desasosiego, en contra de los placeres de la apariencia y los encantos del reino tangible. Equiparando valores morales y estéticos, esta definición de la fealdad asegura el triunfo de la metafísica que, a partir de ahí, se convierte en el único fundamento y garantía de la belleza. Para poder existir la belleza, a partir de entonces, debe exhibir sus certificados de buena conducta moral y metafísica. Ya que no se espera de la belleza que meramente plazca, se le ha asignado su lugar filosófico: entre la Verdad y el Bien.”*<sup>65</sup>

El poder de la belleza es, sin embargo, un hecho incuestionable. La manera en la que nos invade y nos ahoga, como una marea que sube, en la vivencia del amor; la incontrolable fuerza con la que nos afecta y nos convence, *prima facie*, de su importancia, independientemente de argumentos, pruebas o razones, son motivos suficientes para exigir un manejo cuidadoso, y bajo supervisión adulta (o de la debida autoridad), de algo tan poderoso. Los surrealistas tenían razón, la belleza se nutre de los sueños, la locura y el deseo; todas “potencias” o pulsiones peligrosas y desestabilizadoras para una sociedad que busca una *stasis* utópica racional y puritana. Sin embargo, la belleza no sólo es Apolínea en su forma y el sentido de sus estructuras y hallazgos; también es Dionisiaca, pues se siente interiormente en nuestra subjetividad, se rige únicamente por sus pulsiones inconscientes, pre-rationales, y se manifiesta misteriosamente desde sus raíces oscuras en un mundo sensorial, perceptual y sensible hasta emerger plenamente sobre la superficie de la cultura y de nuestras relaciones sociales. Si Apolo rige las geometrías de lo formal, Dionisios garantiza que esa forma esté viva y nos hable directamente, sin intermediarios. La belleza, no sólo se ve allá afuera, como armonía de formas, sino que se siente en nuestro interior, nos agarra las

---

<sup>65</sup> Lichtenstein, Jacqueline, On Platonic Cosmetics, en el libro *Uncontrollable Beauty, Towards a New Aesthetics*, editado por Bill Beckley, with David Shapiro. Página 86. Allworth Press, New York, 1998 Mi traducción

entrañas, y desde ahí nos relaciona empáticamente con el objeto de nuestra atención. Esta interioridad de la belleza, sin embargo, es sospechosa para una sociedad que valora la razón, la ciencia y sus subproductos tecnológicos por sobre todas las cosas, y que desconfía de todos los fenómenos mentales no lineales, no racionales, oscuros e inconscientes que suceden a nivel de nuestros sentimientos.

Es más, el psicoanalista Junguiano, James Hillman, sostiene que la belleza, como experiencia estética total, ha sido expulsada de la conciencia contemporánea. La belleza ya no existe como factor importante de nuestras relaciones, de nuestras decisiones, de nuestro arte y de nuestra vida. *“ yo sostengo que el más significativo inconsciente hoy en día, el factor más importante pero menos reconocido en la labor de nuestra cultura psicológica, podría ser definido como “belleza”, pues eso es lo que es ignorado, omitido, lo que está ausente. Lo reprimido, por lo tanto, no es lo que usualmente suponemos: la violencia, la misoginia, la sexualidad, la infancia, las emociones y sentimientos, ni aún el espíritu, que recibe su atención en las prácticas de meditación. Todos estos temas son comunes en nuestras conversaciones. No, lo reprimido hoy en día es la belleza.”*<sup>66</sup>

La belleza no tiene cabida en las sociedades actuales. La belleza es un lujo de los ricos, algo que cuesta mucho dinero implementar y del que se puede prescindir cuando los presupuestos son apretados. La belleza no es un factor en la planeación urbana, no es un factor en la educación de los jóvenes, y hasta ha desaparecido del arte practicado ahora. Lo que no hay es la convicción de su importancia, ni filosófica, ni religiosa, ni ontológica; siendo una forma del placer, es vista con recelo por una sociedad que reprime, circunscribe, o tolera el placer siempre y cuando haya un aspecto económico involucrado. Los factores que nos han llevado a esta situación son múltiples y variados, pero en general tenemos una idea de cómo sucedió. La culpa recae en el éxito que la ciencia ha tenido, no

---

<sup>66</sup> Hillman, James, *The Practice of Beauty*, en el libro *Uncontrollable Beauty, Towards a New Aesthetics*, editado por Bill Beckley, with David Shapiro. Allworth Press, New York, 1998. Página 263

sólo en explicarnos el mundo y su funcionamiento, sino en controlarlo y canalizar sus energías en una sociedad tecnológica cada vez más sofisticada y cambiante. La gran autoridad de la ciencia, (y la sombra tecnológica que proyecta) ha eclipsado la luz, más tenue, pero más profunda, de nuestro vínculo empático con el mundo y los seres que lo habitan. Lo ha sustituido una visión teórica, abstracta e intelectualizada de nuestra posición en el universo, desprovista de resonancias simbólicas y mitológicas, y de conexiones vitales, sentimentales y sensoriales con el mundo en el que vivimos. Esta desvinculación sentimental del mundo ha hecho de la belleza, o bien una abstracción formal, o un placer subjetivo y personal, y esto es precisamente la negación de lo bello. Según George Santayana<sup>67</sup> la belleza es *placer objetivado*: si el placer es meramente subjetivo, entonces es psicológico; si por el contrario, su importancia objetiva hace que apreciemos y aplaudamos una cosa por su utilidad, su importancia ideológica, pedagógica, terapéutica, o teórica, entonces no es placer, es aprobación. En ambos casos la belleza no existe, y sin la belleza tampoco existe una relación viva con el mundo. Hoy en día es difícil creer en la existencia de la belleza; ¿porqué?. O la intelectualizamos, o la interiorizamos, pero no creemos en ella como una presencia real en el mundo.

Como psicoanalista Junguiano, especialmente interesado en la mitología Griega, James Hillman propone una explicación de lo que él llama la “represión de lo bello”, que nos afecta a todos, en tanto sociedad contemporánea. En la Grecia clásica, por lo menos antes de su intelectualización en el periodo helénico, la presencia de la diosa Afrodita era una realidad manifiesta. La belleza que Afrodita encarnaba, y garantizaba, existía para los griegos en la piel de las cosas, y al manifestarse estaba abierta sensorial (y hasta sensualmente), a la aprehensión visual. La posesión perceptual del mundo tenía, en un sentido metafórico, una dimensión de posesión carnal; lo bello es visible porque está encarnado y existe en el objeto. La palabra Griega *Kosmos*, es originalmente un término estético que significa orden apropiado, organización de elementos, donde el énfasis está en lo

---

<sup>67</sup> Santayana, George, *The Sense of Beauty*, Dover, New York, 1955

concreto, más que en lo abstracto. De hecho, *Kosmos*, en su sentido original, se emparenta más con “cosméticos”, que son decoraciones y ornamentos que resaltan la belleza, que con las ideas abstractas que la palabra nos sugiere hoy en día, como totalidad inabarcable, infinitud, o vastedad sideral. El *Kosmos*, para los Griegos, revelaba orden y formas concretas dentro de un todo “estético”. El modelo del *Kosmos* era la obra de arte. En su traducción a “*Universum*” (*unus-vertu, unidad en lo diverso*) los Romanos subrayaron las ideas abstractas del todo y la parte, y de la unidad en la diversidad, desplazando el énfasis, de lo concreto a lo abstracto, y de lo estético a lo filosófico. El modelo del *Kosmos* Griego, al ser interpretado como Universo por los Romanos, dejó de ser estético y se convirtió en racional, científico, en matemático y teórico; un cambio que va a propiciar las búsquedas abstractas por sobre las concretas, encarnadas en nuestra naturaleza sensorial de seres biológicos en un mundo vivo e interconectado.

*“La noción Afrodítica de la belleza como percepción sensorial o **aisthesis** eleva el despliegue como la forma primordial de conocimiento, y reemplaza la fe en lo invisible por la confianza en lo visible. En lugar de un análisis de los microbits de la ciencia, o la abstracción de las leyes totalizantes de las matemáticas o la teología, el **despliegue** del mundo revela la verdad.”*<sup>68</sup>

Pero nosotros, ciudadanos de la sociedad global de la era de la información, ya no creemos que la verdad se nos revela directamente a nuestros sentidos. Éstos nos engañan, producen ilusiones que nos alejan de la realidad de las cosas. Creemos, con Heraclito que *“La naturaleza de las cosas tiene por hábito el ocultamiento”*<sup>69</sup>, por lo que hay que levantar el manto de simulación que las esconde para encontrar la verdad oculta. La ciencia de hoy ya no se hace con la observación de nuestros cinco sentidos; depende de la tecnología que nos revela los confines del cielo, el microcosmos de los átomos y moléculas, la estructura interna del cuerpo, y los modelos matemáticos por computadora. La realidad esta oculta y la ciencia

---

<sup>68</sup> Hillman, James, *The Practice of Beauty*, en el libro *Uncontrollable Beauty, Towards a New Aesthetics*, editado por Bill Beckley, with David Shapiro. Allworth Press, New York, 1998. Página 269

<sup>69</sup> Heráclito, Fragmento 123

y el conocimiento la descubren más allá del terreno de nuestra observación normal, y hasta de nuestra comprensión racional. Pero el arte, y especialmente las artes visuales dependen de la experiencia que nuestros sentidos nos proporcionan. Si hemos dejado de creer en ellos, ¿cómo vamos a tener la confianza en la importancia de las metáforas, los símbolos y los imágenes visuales de lo pictórico?

Frente a este predominio generalizado de lo abstracto y lo racional en la era digital, Fernando Pessoa, definiéndose a sí mismo como el último poeta de la naturaleza, afirma que la verdad para el poeta es la que tiene frente a sus ojos, independientemente de las ideas y los conceptos de las cosas. El artista se debe abrir a la experiencia, enfrentar la realidad primordial de sus sentidos con la confianza de un niño ante el mundo por primera vez. Esto, sin embargo, no es algo fácil de hacer; exige un esfuerzo, una ascesis interior para lograr acallar el ruido del dialogo interno y superar nuestros hábitos de pensamiento. *“Comprendí que las cosas son reales y diferentes, lo comprendí con los ojos, no con el pensamiento. Comprenderlas con el pensamiento sería hacerlas iguales.”*<sup>70</sup> El arte no crece en el territorio de las generalidades, los lugares comunes, los clichés; exige la observación cuidadosa, la concentración en el detalle y el enfoque en lo singular, en lo concreto y lo específico, pues es ahí donde se anudan los sentimientos con la realidad, y el esfuerzo del trabajo interno con la destreza del trabajo exterior en un medio, un material, un lenguaje.

*“Soy un guardador de rebaños.*

*El rebaño es mis pensamientos*

*Y mis pensamientos son todas sensaciones.*

*Pienso con los ojos y con los oídos*

*Y con las manos y los pies*

*Y con la nariz y la boca.*

---

<sup>70</sup> Paz, Octavio, *Versiones y diversiones*, Poemas de Fernando Pessoa, Poemas de Alberto Caeiro, XI, página 127

*Pensar una flor es verla y olerla*

*Y comer un fruto es saberle el sentido.”<sup>71</sup>*

Ante las abstracciones y las generalidades están las sensaciones y las experiencias directas. Frente a la sentencia de Heráclito, “*La naturaleza de las cosas tiene por hábito el ocultamiento*”, Pessoa contesta:

*“Porque el único sentido oculto de las cosas*

*Es que no tienen ningún sentido oculto,*

*Es más extraño que todas las extrañezas*

*Y que todos los sueños de los poetas*

*Y los pensamientos de todos los filósofos,*

*Que las cosas sean realmente lo que parecen ser*

*Y que no haya nada que comprender.*

*Sí, he aquí lo que mis sentidos aprendieron solos:*

*Las cosas no tienen significado: tienen existencia.*

*Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.”<sup>72</sup>*

Pessoa intuitivamente recupera la visión Afrodítica del mundo, la única puerta de acceso del artista a la realidad. Si el artista no confía en lo que ve y lo que siente, en lo que escucha y lo que intuye; si duda de sus visiones y sus sueños, de su destino y la magia que forja una Obra a lo largo de una vida dedicada al arte, entonces ya no es un artista y se convierte en un filósofo; alguien que se guía por sus ideas y sus proyectos, y no por sus sensaciones y sus intuiciones; un pensador agarrado al barandal de la lógica y la coherencia racional, en lugar de un loco sin brújula pero con una misión, a la deriva en un mundo racional pero dotado

---

<sup>71</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas, (Antología)*, traducción de Miguel Ángel Flores, Letras Vivas, México, 2002. El guardador de rebaños, Alberto Caeiro, IX.

<sup>72</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas, (Antología)*, traducción de Miguel Ángel Flores, Letras Vivas, México, 2002. El guardador de rebaños, Alberto Caeiro, XXXIX

de un destino artístico, que como un profeta del antiguo testamento, ha cedido su voluntad a un Dios que lo guía en un camino que no conoce y apenas adivina.

Un destino así, poseo por fuerzas oscuras que el Yo conscientemente no entiende, tironeado por hilos que los Dioses jalan a su antojo, pareciera ser algo totalmente ajeno a la conciencia actual. Nosotros crecemos con la confianza en la libertad de los hombres, libertad para decidir, para forjarse un futuro, para crear un destino. La razón, y sus hijas, la ciencia y la tecnología, se sostienen sobre este piso de libertades; viven sobre el presupuesto de que nacemos libres para construirnos una individualidad racional, inherentemente negociadora, con capacidad de juicio, y de auto reflexión. Este es el territorio en el vivimos, y que podríamos llamar ampliamente la “Modernidad”. Kant fue uno de los primeros que la definió y trazó sus parámetros y sus condiciones. La condición central de este territorio es la libertad, y el instrumento para implementarla es la racionalidad. Sobre la razón libre se ejerce el juicio, que es el instrumento para valorar y sopesar opciones, lo que posibilita la negociación y el diálogo, y de ahí la tolerancia y el respeto a los demás. Pero además, por la naturaleza subjetiva del juicio de valores, se torna inevitable la reflexión sobre uno mismo y por lo tanto el autoconocimiento.

Este es el piso común sobre el cual la sociedad “Moderna” Occidental, del siglo XVIII hasta la fecha, se ha movido. Implica presupuestos tan fundamentales que no los vemos hasta que son negados, hasta que la alteridad total nos los hace visibles, como ha sucedido con la reciente amenaza de los fundamentalismos cristianos y musulmanes. Esta racionalidad común que suponemos esencial para la convivencia es una construcción histórica de una sociedad en particular, y aunque ésta se ha tornado global, es sólo una entre muchas maneras de vivir en sociedad. Pero si bien debemos de apreciar las ventajas que un fundamento racional nos da para la convivencia social en materia de libertades individuales, y de la creación de un ambiente adecuado para el desarrollo del conocimiento científico y de una cultura tecnológica, tampoco debemos de perder de vista que

un entorno racionalista, guiado por paradigmas científicos, no es el ambiente más propicio para el arte y sus búsquedas. En palabras de José Emilio Pacheco:

*“La poesía tiene una sola realidad:  
el sufrimiento...  
-lo cual, por otra parte garantiza  
la supervivencia amenazada de un arte  
que nadie lee pero que al parecer todos detestan,  
como una enfermedad de la conciencia,  
un rezago de tiempos anteriores a los nuestros  
Cuando la ciencia aspira a disfrutar  
del monopolio entero de la magia.” Dichterliebe<sup>73</sup>*

¿Es la poesía, considerada como la creatividad esencial de todo arte, un rezago de tiempos pasados, tiempos mitológicos, mágicos que veían sentido en el mundo, leían señales, escuchaban voces y designios en los vientos y el agua, en secuencias de eventos que apuntaban a un significado oculto? La mente mito-poética ve formas y sentidos donde la racional ve causas y efectos. Pero hoy en día, esa misma mente racional voltea a ver a la mente mito-poética y la clasifica como “paranoica” o “esquizofrénica”; como una “enfermedad de la conciencia”.

Somos herederos de una racionalidad que costó mucho construir; que se forjó contra la imposición de la autoridad religiosa que ostentaba verdades absolutas y cancelaba búsquedas abiertas a la aventura y al experimento. Nuestro mundo se construyó sobre las libertades que ganaron Giordano Bruno y Galileo, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci, Descartes y Leibnitz. Sus conquistas nos

---

<sup>73</sup> Pacheco, José Emilio, Dichterliebe, en Premio de Poesía Aguascalientes 30 años, Joaquín Mortiz, 1997



permitieron vivir en un mundo más libre y más abierto a la expresión de individualidades *sui generis*. Yo no estoy dispuesto a perder esas libertades, pero eso no me ciega a ver que cuando se gana por un lado también se pierde por otro. Al ganar en espacio mental racional hemos perdido algo que era esencial al arte, a la belleza, y a sus raíces en el fondo de nuestra alma. La razón, que es nuestra salvadora, se ha convertido en nuestra prisión, en el horizonte mental que nos revela, y a la vez nos esconde la realidad, y que ahora va a construir una realidad virtual de inmersión total para enclaustrarnos tecnológicamente en ella.

Ian McGilchrist, un médico que ha investigado las relaciones entre el hemisferio derecho y el izquierdo en la historia de nuestra cultura, escribió un libro importantísimo titulado *El maestro y su emisario, el cerebro dividido y la construcción del mundo occidental*,<sup>74</sup> donde sostiene que el maestro, el que posee la sabiduría para guiar, pues posee la visión de conjunto, es el hemisferio derecho, el asiento de nuestra percepción de las formas y el Gestalt, de la música y el espacio y de nuestro sentido de lo estético, pero también es el origen de la visión mito-poética de la que hablaba. El hemisferio izquierdo, en cambio alberga al cerebro racional, lingüístico, lineal, lógico y verbal. Mientras que el derecho se fija en la forma y el conjunto, en el material sensorial y sus conexiones emocionales, el izquierdo se concentra en la palabra y el concepto, y en su posición en una secuencia gramatical. Él sostiene que el hemisferio derecho debe de ser el maestro que fije la dirección y las metas finales de la persona, mientras que el izquierdo debe de mantenerse como el ejecutivo racional que ponga en práctica las estrategias para lograr esas metas. Pero la conclusión de McGilchrist es que en Occidente esta jerarquía natural de los hemisferios se ha invertido; el hemisferio izquierdo ha tomado el control y ha desbancado al derecho, el guía natural, único que puede proponer una visión equilibrada del conjunto de capacidades, funciones, e intereses que se aglutinan en la mente del hombre. El hemisferio derecho, como director de esa orquesta, permite un funcionamiento armónico de nuestro intelecto con nuestra sensibilidad, mientras que el izquierdo,

---

<sup>74</sup> McGilchrist, Ian, *The Master and his Emissary, the divided brain and the construction of the Western World*, Yale University Press, New Haven and London, 2009

como ejecutivo sin visión de conjunto, nos ha dejado como herencia una cultura parcial y tendenciosa, excesivamente racional e intelectualizada, donde todo se encuentra empaquetado y clasificado, compartimentalizado y fragmentado. En sus palabras:

*“Hoy todos los accesos a las fuentes de la vida intuitiva –la tradición cultural, el mundo natural, el cuerpo, la religión y el arte- han sido tan conceptualizados, desvitalizados, y “deconstruidos” (ironizados) por un mundo de palabras, sistemas mecánicos y teóricos constituidos por el hemisferio izquierdo, que su poder para ayudarnos a ver más allá del hermético mundo que han construido ha sido en gran parte drenado.”*<sup>75</sup>

Posiblemente uno de los factores más importantes que explica la represión de la belleza en el mundo contemporáneo sea la progresiva influencia que los modelos científicos del Universo han tenido sobre la imaginación y el espíritu del hombre en la sociedad tecnológica. La ciencia se ha convertido en nuestra mitología, la que propone una visión totalizante del Universo, y sin embargo, por su propia naturaleza racional, se cuestiona esta función y la relativiza. Sus modelos del Todo están en perpetuo flujo, y son el resultado de hipótesis científicas racionalmente sostenidas, argumentadas y cuestionadas. Pero si la ciencia, y el estado de nuestro conocimiento no nos pueden dar una visión total, y sin embargo no estamos dispuestos a abandonar una perspectiva racional, ni a contradecir nuestros conocimientos, ¿cómo vamos a poder recuperar un sentido del Todo que nos incluya y nos vuelva parte del Universo al que pertenecemos? Un efecto colateral de esta sensación de desvinculación con el mundo por la falta de una visión totalizante es, no sólo un sentimiento de soledad, y una alienación de nuestro entorno, sino también una incapacidad para *sentir* la belleza que nos rodea. La represión de la belleza es una carencia empática, un autismo que nos encierra en una burbuja subjetiva, y la belleza, como lo veremos más adelante, es

---

<sup>75</sup> McGilchrist, Ian, *The Master and his Emissary*, Yale University Press, New Haven and London, 2009. Página 244. Mi traducción

precisamente la sensación de un placer que trasciende el solipsismo de la burbuja personal de nuestra subjetividad.

Esto es de una importancia vital hoy en día, pues posiblemente esta expulsión de la belleza de la experiencia contemporánea no es una casualidad, o un accidente, sino un aspecto esencial en la consolidación de nuestra relación, como sociedad tecnológica, con la realidad externa. Es necesario convertir a ésta en un templete vacío, un sustrato inerte, neutro de valores, inanimado y blanco para la proyección de la realidad virtual con la que la cultura contemporánea va a sustituirla. La cultura siempre ha tenido dos opciones: o la construcción de un mundo humano armónicamente interactuando con el mundo natural del que vive; o bien, la edificación de un mundo humano sobre (y con) los restos del mundo natural. Todos sabemos que nuestra cultura proviene de la segunda versión, por lo cual su interpretación de la tecnología, y de la realidad virtual es sustitutiva, no participativa, de la naturaleza que la rodea. La vida de las personas esta deslizándose rápidamente en una pendiente tecnológica que hará de la realidad virtual la realidad dominante.<sup>76</sup> Ya no estamos en contacto con el mundo mas que indirectamente, mediatizados por nuestros dispositivos móviles, caminamos por el mundo guiados por GPS, sacando fotos digitales y mandándolas a personas que ni conocemos. El mundo de la televisión, la computadora y el teléfono inteligente intercambia la experiencia sensorial del mundo visual y tangible por la interacción con la pantalla susceptible al tacto, cuyo destino es la realidad virtual total donde hologramas táctiles interactúan con nosotros sustituyendo a la realidad “no inteligente” por una más “*user friendly*” que el mundo natural. Cierto que las ideas de sustentabilidad y ecología, la teoría de *Gaia* y la conciencia de la necesidad del uso de energías renovables también ha progresado enormemente, pero esta conciencia de la totalidad sistémica del mundo es una visión intelectualizada, una

---

<sup>76</sup> Las predicciones que hace Ray Kurzweil en *The Singularity is Near*, para la segunda mitad del siglo XXI, son claras si se ve el subtítulo del libro: “*Cuando los humanos trasciendan la biología.*” Una de sus predicciones para mitad del siglo XXI es la omnipresencia de la realidad virtual de inmersión total en nuestras vidas para entonces. Penguin Group, New York, 2005

teoría que sostenemos, y no una certeza que experimentamos, ni una realidad que sentimos.

La sombra que proyecta la ciencia sobre el arte, o podríamos decir, la luz que proyecta la ciencia sobre las sombras y la magia del arte, hace que éste se aleje de sus territorios naturales, cerca del inconsciente, del hemisferio derecho y se desplace hacia el izquierdo, de lo concreto, sensorial y específico, hacia lo abstracto y general. Una consecuencia de este desplazamiento es que el arte del siglo XX y el XXI ha perdido su visualidad y se ha recargado en el uso del lenguaje y los conceptos. ( así concluye Edward Lucie-Smith, en *Art Today*, su resumen del arte de los noventas: “ ¿Serán los noventas recordados como la década en que las artes visuales, por lo menos por un tiempo, dejaron de ser primordialmente visuales?”) <sup>77</sup>

El arte, a partir de mediados del siglo XX ha sido tentado y teñido por la influencia de la filosofía, posiblemente como resultado de esta “represión de la belleza” de la que hemos hablado, y de la influencia que la ciencia ha proyectado sobre nuestras vidas. La filosofía misma se ha transformado bajo la autoridad del conocimiento científico, de tal forma que se concibe como una especie de terapia lingüística para eliminar las confusiones lógicas en el uso del lenguaje científico. La filosofía, según el positivismo lógico que surgió en Inglaterra y triunfó con Wittgenstein, debería de tener una sola función; olvidarse del contenido de su discurso y enfocarse en analizar, examinar y limpiar el uso que hace del lenguaje con el cual intenta pensar. Si el pensamiento es lenguaje, la labor de la filosofía es cuestionar y entender el funcionamiento lógicamente correcto de dicho lenguaje. Y de la misma manera en que la filosofía debe de olvidarse de decir cosas ( no ceder ante la tentación metafísica del “contenido”) y enfocarse en examinar el lenguaje en el que las dice, el arte debe abandonar la expresión y la representación de cualquier contenido estético, histórico, subjetivo y personal para enfocarse en el auto cuestionamiento de sus lenguajes y sus presupuestos conceptuales. Con la misma radicalidad con la cual Alfred, J. Ayer propuso antes

---

<sup>77</sup> Lucie-Smith, Edward, *Art Today*, Phaidon Press, Londres, 1999

de la segunda guerra mundial (1936) en su *Language, Truth and Logic*,<sup>78</sup> la declaración de guerra del positivismo lógico a la filosofía en general (y a la filosofía continental en particular), así Joseph Kosuth, en 1969, propone su *Art after Philosophy* como la declaración de guerra de los artistas “conceptuales” contra el arte en general (y la pintura en particular). Apoyándose en la distinción que hace Ayer entre proposiciones analíticas y sintéticas, argumenta que el Arte es una cosa y lo Estético otra muy distinta. Su tesis es que el **Arte** es y siempre ha sido una actividad tautológica formada por propuestas *analíticas* (las que su verdad o falsedad dependen de su propia definición lógica, axiomática, como en el lenguaje matemático), mientras que la **Estética** trata con propuestas *sintéticas*, donde su verdad o falsedad no depende de ellas mismas, sino de una situación externa a la que refieren que las corrobora o refuta, (como decir que los dinosaurios son reptiles). “Lo repito, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que son tautologías, esto es, la “*idea artística*”(u obra) y el arte son lo mismo, y pueden apreciarse como arte sin tener que salir del contexto del arte para verificarse.”<sup>79</sup> De tal manera que el arte debe de hablar y comentar sobre el concepto de arte mismo, y no sobre la estética, la forma, la expresión, el sentimiento, y mucho menos la belleza. El arte es, por lo tanto, conceptual por definición; Arte es aquella actividad que trata únicamente con el concepto de Arte, y la única propuesta artística válida son los comentarios o referencias que el artista haga sobre la concepción del Arte en tanto concepto. Todo lo demás es superfluo y extra artístico. La historia del Arte comienza cuando el Arte adquiere conciencia de su concepto, y su Historia es la progresiva concientización de los artistas de la naturaleza de esta concepto. Esto surgió en el Renacimiento, y poco a poco los artistas fueron adquiriendo conciencia de que sus temas, sus estilos, sus formas y maneras son prescindibles, por lo que el desarrollo del arte se dirige inexorablemente a desvestirlo de sus características formales y expresivas, para revelar su naturaleza conceptual y tautológica, algo que se da (según esta lectura de la historia del arte) en el minimalismo y el conceptualismo neoyorkino de los

---

<sup>78</sup> Ayer, Alfred, *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990

<sup>79</sup> Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, 1969

años sesentas y setentas. Suzi Gablik, autora neoyorkina de esos años hace este recuento en su libro *Progress in Art*<sup>80</sup>; la lógica del desarrollo del arte ( y de la filosofía), es desvestirse progresivamente de sus adherencias externas, extra artísticas, para revelar su verdadera naturaleza tautológica: filosofar es analizar el lenguaje del filosofar; hacer Arte es comentar, cuestionar el concepto de Arte.

Ante la radicalidad y el vacío de esta tautología: el Arte es el concepto Arte, se generan inevitablemente adherencias derivadas de este vacío de contenidos: Arte es lo que el Artista afirme que es arte: Arte es lo que la institución, el curador, el crítico, la autoridad en la materia diga que es Arte; el Arte es intencional, la intención artística es Arte; el Artista sólo necesita la intención para hacer Arte, cualquiera con la intención es Artista; el Arte es el concepto de Arte, pero como el concepto de Arte no tiene contenido, todo contenido puede usarse negativamente para referir al concepto Arte. Y así se pueden seguir derivando consecuencias lógicas de un concepto tan abierto, tan vacío, tan universal. Como las definiciones escolásticas de Dios; Dios no es ni una cosa ni otra pues eso lo limita, y sin embargo lo es todo, pues todo lo incluye. También Dios se definía por la tautología: Yo Soy el que Soy.

---

<sup>80</sup> Gablik, Suzi, *Progress in Art*, Rizzoli, New York, 1977

## 2. El orden del orden

- A. Lo bello y la conciencia; la conciencia de lo bello.
- B. El Pleroma (lo no vivo) y la Creatura (lo vivo): La Creatura se caracteriza por ordenes escalonados. El “Holon” de Koestler. La pauta que conecta de Bateson.
- C. Preeminencia del patrón sobre el material; el mundo como “historias”.

*“ Quiero decir más o menos esto: tanto la “conciencia” como la “estética”(cualquiera sea el significado de esas palabras) son, o bien características presentes en todos los espíritus (tal como han sido definidos en este libro), o bien tardías creaciones imaginarias de esos espíritus..<sup>81</sup>*

Esta cita de Gregory Bateson nos regresa al planteamiento central que hicimos más arriba. La belleza, o es considerada como un fenómeno inherente, no sólo al arte sino a la interacción de toda mente con el mundo, o será considerada como una experiencia cosmética y ornamental, superflua en el mejor de los casos, en el peor un simulacro nocivo y perjudicial. Sólo si se ve a la belleza, y a la conciencia, como fenómenos esenciales, no sólo al hombre, sino a todo ser vivo, con mente o espíritu, es que podremos reconocer la importancia de lo bello en nuestras vidas.

Recientemente una artista mexicana, convertida en investigadora, Katya Mandoki<sup>82</sup> hizo un intento de ver a la belleza desde un punto de vista evolucionista. Su intención fue trazar la presencia de lo estético en las estrategias evolutivas de supervivencia del mundo animal. La belleza se usa para cazar y para aparearse,

---

<sup>81</sup> Bateson Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires 2006. p. 226-227

<sup>82</sup> Mandoki, Katya, *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI editores, México, 2013

para esconderse y camuflarse, y a veces hasta por puro capricho; la belleza es un recurso usado ampliamente por la evolución, y no es extraño que se encuentre en los orígenes de nuestro desarrollo como especie cuya característica distintiva es la inteligencia. Pero la conciencia animal es apenas una conciencia de ser y estar abierto al mundo (*awareness*), mientras que en el hombre ésta se transforma en recursiva y retroactiva, potenciando y magnificando esta herencia que la dota de una dimensión humana. Asimismo, lo estético, que en el animal es una experiencia directa de atracción sexual o camuflaje-fuga, cuando se mezcla con la conciencia humana, se transforma en un fenómeno único en este planeta: la apreciación estética y la representación artística.

La conciencia, que originalmente es conciencia en el mundo (*awareness*), en la hominización se transforma en conciencia vuelta a su interior, a un mundo propio, personal, que genera lo que llamamos la “subjetividad”, pero también la conciencia del “sí mismo”. Sobre este terreno exclusivamente humano la belleza, que es nuestra herencia como seres vivos, se transforma en arte, en cultura, en valor. Hegel intuyó muy claramente que el origen del arte y el origen de la conciencia estaban íntimamente entrelazados. El arte es la primera manifestación histórica de que nuestra conciencia saltó del primer estado de “*awareness*”, compartido con todo ser vivo, al segundo estado que emerge con el primate ya verdaderamente humano: el que al fabricar un utensilio con funciones utilitarias, o mágico-simbólicas (o ambas), adquiere conciencia de su ser consciente mediante el trabajo que forja un objeto nuevo que habita el mundo. La conciencia sólo se vuelve retroactiva si logra verse en sus acciones, reflexionarse en su trabajo sobre el mundo, sobre objetos claramente diferenciables de los demás objetos naturales. La importancia del objeto elaborado artificialmente sobre el objeto natural es que enfoca la conciencia del ser mediante la acción del hacer, para regresar el hacer otra vez al ser. Esto le permite separarse del mundo natural, al que pertenecía como animal, para habitar un mundo nuevo, paralelo, en el que ejerce su conciencia sabiendo que éste mundo es de él, un territorio propiamente humano.



Por eso Hegel hace una división tajante entre las bellezas naturales y la belleza hecha por el hombre. En su *Estética*<sup>83</sup>, él se ocupa únicamente de los objetos “artificiales”, de la belleza hecha por el hombre, pues la belleza natural, la de paisajes, la de animales y plantas obedece a una estrategia antigua, a la evolución actuando y proyectando de mil maneras los caminos de la vida. La belleza para el hombre, en cambio, se plantea desde un territorio totalmente distinto. La belleza aquí está trenzada con la conciencia humana, que es conciencia de su estar consciente. Lo bello es motivo de “re-flexión”, de internamiento mental, de subjetivación. Como dice Bateson en la cita que abre esta sección: la estética y la conciencia van juntas siempre; y si en el hombre producen arte y la conciencia del sí mismo, es porque desde antes, en nuestros ancestros animales, había ya precedentes desde los cuales surgieron. Ciertamente que la Estética y la conciencia humana son “emergencias” (algo novedoso que “emerge” de algo antiguo) inéditas en el mundo animal, pero no por ello carecen de antecedentes evolutivos, y de continuidad con aquél.

Reflexionemos sobre la dupla *Orden y Mente* desde una posición un poco más profunda, o filosófica, y para ello nuestro guía será, no un filósofo, sino un pensador, antropólogo, pionero de la cibernética y gurú de la contracultura: Gregory Bateson<sup>84</sup>. Bateson es un pensador que me ha fascinado desde ya hace muchos años. He rumiado sus propuestas y las he masticado tantas veces que espero que el jugo que de ellas he sacado tenga ya algo de mío. Bateson es famoso por la consigna “*la pauta que conecta*”, o más literalmente del inglés, “*el patrón que conecta*”. Para plantear su tesis propone que el *Pleroma* el territorio de las cosas inanimadas donde los impactos de piedras y bolas de billar tienen efectos claros y predecibles por la física, es de un orden lógico distinto al territorio de lo vivo, o la *Creatura*, donde todo está interconectado, interrelacionado en patrones u ordenes que se escalonan, se encaballan unos

---

<sup>83</sup> Hegel, G.W.F., Clarendon Press, Oxford, 1975

<sup>84</sup> La siguiente sección expone las ideas de Bateson, que se encuentran en sus dos principales libros: *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006, y *Pasos para una ecología de la mente*, Lohlé-Lumen, Buenos Aires, 1985

sobre otros, se implican unos con otros en pirámides construidas como matrioshkas: una adentro de otra, y una sobre la otra. Así de hecho construían los tlatoanis aztecas para reescribir la historia del tlatoani anterior. La construcción de una pirámide no era sólo un hecho de renovación arquitectónica, sino una modificación del contexto donde la información del periodo actual se re-significa con la construcción de un contexto nuevo, y a la vez se distingue del periodo anterior. Porque la nueva pauta o patrón (la última pirámide ) es siempre información cuyo significado se lee según el contexto renovado del reinado que comienza. Este borrón y re significación con cada nuevo tlatoani parece seguir repitiéndose en cada renovación sexenal de nuestros actuales gobiernos.

Si la física nos sirve para entender al *Pleroma*, ¿qué nos sirve para entender a la *Creatura*? La respuesta es "*la pauta que conecta*". Bateson, quien originalmente es biólogo e hijo del gran biólogo William Bateson, critica la compartimentalización y la especialización del conocimiento que se ha dado recientemente, argumentando que la única manera de poder entender lo vivo en su conjunto es mediante este nuevo acercamiento que abreva profundamente en una disciplina antes no relacionada con la biología; la teoría de la información. Para Bateson, ver la conexión que hay entre un animal y otro, entre el animal y su hábitat, entre nosotros y los animales, y entre nuestras urbes y el entorno en el que se plantan, hasta entender nuestra relación con la tierra en su conjunto, y con todos los seres que la habitan, lo que incluye claro, la relación que tenemos con nuestros semejantes es un ejercicio de re significación, o juntar dos elementos dentro de un contexto nuevo y más amplio que los englobe. De esta manera, la ética que debe de guiar nuestro comportamiento con los demás miembros de nuestra especie, tiene que pautarse con nuestra manera de relacionarnos con animales, plantas y el hábitat en general de las urbes en las que vivimos y que tiende a volver abstracto el contacto con el mundo natural más allá del trazado urbano que nos envuelve.. La compartimentalización del conocimiento se refleja también en el aislamiento del hombre del entorno que lo sostiene y lo alimenta.

Ahora bien, trazar pautas, construir patrones es una característica propia de los ordenes que proyecta la mente. Es ésta la que hace la “*pauta que conecta*”, pues la conexión entre dos elementos es algo totalmente distinto a los elementos que se pautaron. Árboles y balsas son cosas en el mundo, pero la intuición de conectar la madera como material de flotación para construir balsas es una “idea” que sólo existe en la mente que la concibe. Lo mismo sucede con nuestra observación de la circularidad de un plato sobre la mesa. Platón habló de la Forma circular como algo distinto al plato u objeto físico que la manifiesta. Para él lo circular del plato es una Forma ideal, que existe en el *Topos Uranos*, y que funge como modelo para la creación de platos, llantas y mil y una cosas circulares, pero que es independiente de ellas. La pauta que conecta a todos los objetos circulares es un patrón mental que existe en un plano distinto a los objetos que infunde. Lo que para Platón habitaba en el *Topos Uranos*, y no en la realidad del mundo fenoménico, para Bateson, tomando como metáfora la teoría de los conjuntos que había estudiado Bertrand Russell, habla de una diferencia de tipo lógico entre los individuos que forman parte de un conjunto de elementos, y el conjunto como tal, que existe a un nivel lógico distinto de sus miembros. La teoría de los conjuntos postula que todo individuo, es parte de un conjunto superior (una familia, manada, tribu, cofradía, o nación), y a la vez, esta constituido por subconjuntos de elementos que lo integran (como sus órganos, que a la vez están constituidos por sus células, las cuales están formadas por estructuras complejas de organelos, proteínas, enzimas, etc). La ventaja de la metáfora de los conjuntos sobre las Formas platónicas es que, como la eterna danza de Shiva, los “Todos” (conjuntos), constituidos por “Partes” (subconjuntos), son a su vez Partes de otros Todos, y así sucesivamente en una estructura escalonada interminable hacia arriba y hacia abajo: todo conjunto esta formado por sus subconjuntos, y a su vez es subconjunto de otros conjuntos. Pero además, establece que a cada nivel de la estructura hay un salto cualitativo, de ordenamiento superior o inferior, sobre el nivel anterior o posterior. De la misma manera las partes de un organismo, de una máquina o los miembros de una sociedad forman o generan, en su conjunto, un ser, un sistema, una organización que es lógicamente única, cualitativamente

distinta y jerárquicamente superior a las partes o elementos que la conforman. (Edgar Morin las llama “*emergencias*”). Así, las sub partículas dan un salto cualitativo a las partículas, éstas y los electrones forman un sistema atómico, los átomos forman moléculas, éstas se organizan en enzimas, las enzimas se trenzan en proteínas, todas éstas se estructuran en células, éstas se organizan en seres multicelulares que interactuando con el entorno generan un proceso *estocástico* llamado selección natural, que paso a paso va generando seres que evolucionan en organismos progresivamente más complejos hasta que uno da el salto que genera una inteligencia que es claramente de un tipo lógico superior a todas las anteriores manifestaciones de cognición animal. Éstos seres inteligentes se organizan en grupos sociales cada vez más complejos: la tribu, la aldea, la ciudad, la nación y finalmente, la sociedad global.

Cada uno de los escalones de esta escalera jerárquica evolutiva es de un tipo lógico superior a la anterior. Ya desde 1967 Arthur Koestler, en *The Ghost in the Machine*<sup>85</sup>, había postulado el término **holon**, del griego *holos* (todo) y la terminación *on* (parte, como en electrón, neutrón y protón), para referirse a este aspecto jerárquico de la realidad que mira, como el dios Jano, en dos direcciones al mismo tiempo: es un todo siempre conformado por un conjunto de subsistemas, y a la vez es parte o subsistema de una jerarquía superior que la envuelve.

En el territorio de la Creatura, todo se establece a través de la creación de distinciones y “diferencias”. Lo que quiere decir que las “Pautas” son desencadenadas por una mente separando lo diferente y reuniéndolo en ordenes o conjuntos nuevos, de tal forma que la pauta que crea la mente (la idea), es siempre de un orden lógico distinto a aquello que ha pautado (los conceptos, objetos o ejemplos que conecta la idea) y existe únicamente en la mente que la concibe.

---

<sup>85</sup> Koestler Arthur, *The Ghost in the Machine*, Hutchinson & Co. LTD. London, 1967 p. 45

Para percibir algo, y que este "algo" incida en la conciencia como un registro, debe haber como mínimo dos elementos que al enfrentarse, contrastarse o compararse producen un fenómeno o experiencia que nos da información novedosa (la repetición de lo mismo no genera información, sino redundancia), de tal forma que la información, desde la más básica, a ras del piso de la conciencia, hasta la más compleja construcción de la cultura, es producida por la conexión de dos elementos que pueden ser reales o imaginarios (el perro con el concepto perro), internos (mi sensación corporal con el clima exterior) o externos (el pasto esta amarillento) singulares o contextuales. A esta conexión de dos aspectos del mundo con la conciencia que los registra es a lo que Bateson llama "*la pauta que conecta*", Toda "pauta" es un puente que une dos orillas, un enlace que requiere de por lo menos dos elementos enmarcados por una mente o espíritu que los registra. La idea fundamental de Bateson es que la definición de espíritu o mente, en su aspecto más básico, es aquello que, al captar una diferencia entre dos pautas similares, o al ver la similitud entre dos pautas distintas, concibe otra que las engloba y así se constituye como testigo, actor, sujeto que establece una relación en el mundo. Registrar una diferencia (fase pasiva) es construir una pauta (fase activa) desde un agente, quien es el creador-receptor; la mente-mundo. El ser, agente, sujeto mental existe entre y por la diferencia; a caballo entre la mente y el mundo, el interior y el exterior; distingue y diferencia, para después poder relacionar y conectar en patrones cada vez más complejos, más imbricados unos con otros, unos sobre otros, en una múltiple galería de espejos que refracta un caleidoscopio de polos binarios dentro de los cuales nos construimos una vida, todos los seres vivos, creaturas con mente abierta a responder a su entorno.

Y esta duplicación que la mente hace para poder diferenciar lo distinto y relacionar lo diverso, esta encarnada en nosotros, en nuestra simetría corporal, nuestros dos ojos, dos orejas, dos hemisferios cerebrales, dos manos. Esto es a lo que Bateson le llama la "doble descripción"<sup>86</sup>. Dos descripciones nos dan más

---

<sup>86</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Sección 3, "Múltiples versiones del mundo", "Dos descripciones son mejores que una", página 80

información de un objeto que una. Dos ojos constituyen la visión binocular y estereoscópica, dos orejas nos dan audición en estéreo, dos hemisferios nos permiten procesar la misma información desde distintas “plataformas” o perspectivas: en una predomina la descripción semántica obtenida por la comprensión lineal que nos ofrece el lenguaje; en el otro la visión espacial de conjunto y su conexión con los sentimientos y las emociones, de ahí que establecemos un lazo empático con el objeto de nuestra atención. La encarnación en nuestro cuerpo de la “doble descripción” nos da a entender que esta estrategia de duplicación de la información es una estrategia generalizada, universal, de la evolución a través de la selección natural. El último estado de la doble descripción se da en la duplicación del mundo por un modelo mental virtual que creamos y sostenemos en la mente gracias al uso del lenguaje. De esta manera duplicamos en la mente lo que nos encontramos en el mundo, y a partir de ahí construimos un mundo alternativo al natural; un mundo exclusivamente humano donde las representaciones sustituyen a los objetos, las ideas a sus interacciones, y la cultura al mundo natural. De ahí que, como en el caso de nuestras dos manos, un ser con una sola de ellas es algo casi impensable en la naturaleza. *“A todas luces, cada una de ellas por sí sola es -para el espíritu o la percepción- una no-entidad, un no ser. No diferente del ser y no diferente del no –ser. Algo inconcebible, una **Ding an sich**, el sonido de una sola mano que aplaude.”*<sup>87</sup>

El monitor que traza el pulso del enfermo, el electrocardiograma, el encefalograma, el sismógrafo y cuánto aparato deja un registro o huella gráfica de un fenómeno esta funcionando como una conciencia o mente que registra diferencias y genera "pautas" que deben ser interpretadas. La mente o espíritu que registra las diferencias debe de establecer el contexto en que se leen estas diferencias, para que la información tenga sentido. El salto que la raya del monitor da con cada sístole y diástole del electrocardiograma es muy similar a los agudos picos y valles que el sismógrafo y el encefalograma trazan. La información, por lo tanto, depende del contexto en el que se lea: la mente, para extraer información

---

<sup>87</sup> *ibid*, p. 81

de su entorno, registra diferencias dentro de un contexto específico. Un contexto es, por lo tanto, la mente estableciendo un territorio de relevancia dentro del cual leer la información que generen las diferencias registradas. Toda conexión de elementos dentro de una pauta exige ser leída, para que tenga sentido, dentro de otra pauta de un nivel lógico superior. La relación de dos conjuntos hasta entonces independientes, se hará englobándolos dentro de un conjunto superior que los abarque y los re signifique. Los saltos irregulares de la tinta sobre el papel que corre sobre el tambor de un sismógrafo significará un movimiento tectónico de X magnitud dentro de la escala de Richter; pero si el contexto es el cerebro, los saltos registrarán estados de ánimo, y si el contexto es el corazón, será del ritmo del sístole y diástole de ese órgano.. Todo ser vivo es uno de estos interpretes de su "realidad"; primero se registra el fenómeno, lo que en griego se llamaba la "*aisthesis*", para luego computarlo, (análisis y síntesis), relacionarlo con elementos dispares y diferenciarlo de elementos similares, estableciendo su relevancia dentro de un contexto dado.

La percepción, la sensibilidad interna y externa, y el conocimiento del mundo se arman a partir de este universo binario que permite la computación de la información. Figura y fondo, contenido y contenedor, primer y segundo plano, fuerte y débil, frío y calor, ácido y alcalino, masculino y femenino, todo obedece a esta estructura binaria que le sirvió a Claude Levi Strauss para probar como el pensamiento humano esta encarnado en todas las actividades sociales, rituales, culturales, artísticas y mitológicas, desde las sociedades primitivas hasta las modernas. El pensamiento y la cognición no son sólo espíritus ideales que flotan por sobre el territorio de lo concreto; lo real, lo tangible, lo perceptual son aspectos construidos por la mente trazando diferencias entre la luz y la sombra, la figura y el fondo, lo duro y lo suave, lo dulce y lo amargo. El florecimiento de la cultura humana en una "noosfera" mental (término usado por primera vez al principio del siglo XX por Teilhard de Chardin para referirse al muy real *Topos Uranos* que forja el pensamiento humano) que circunda al planeta, y cuya manifestación actual más notoria es la World Wide Web, no niega sus raíces y origen en el funcionamiento digital-binario de nuestra mente. La gran contribución

de Bateson al pensamiento ha sido el ampliar nuestra concepción de lo que es y hace una mente, de lo que es la cognición de un ser vivo que registra diferencias. Y puesto que todo ser vivo cumple con este requisito para poder sobrevivir, la vida y la mente son equivalentes.

El ser vivo registra información de su entorno, pero no le conviene registrar demasiada información, porque la información redundante, y la información no relevante para la tarea requerida no informa, sino que estorba. Por ello, no toda diferencia reditúa información: sólo las diferencias novedosas, inesperadas, que rompen con la expectativa de las secuencias previas, registran información en la mente. Y además, no toda información es relevante para los propósitos de la mente en un momento dado. Dos son los criterios: novedad y relevancia<sup>88</sup>. Estos dos forman un nudo de experiencia que guía la exploración de la mente en el mundo. A la conexión de varios patrones de la experiencias dentro de un conjunto o contexto mayor Bateson le llama una "historia". La mente funciona con historias, y dentro de historias, ambas van dejando su registro biológico y somático en el organismo de los seres vivos. *"Una historia es un pequeño nudo o complejo de esa especie de conectividad que llamamos **relevancia**. ...y aquí yo voy a suponer que cualquier A es relevante para cualquier B si tanto A como B son partes o componentes de la misma "historia"."*<sup>89</sup> Lo interesante y verdaderamente sorprendente de la visión de Bateson es que él afirma que esta característica que pensábamos era una propiedad única de la mente humana, se encuentra en toda creatura viva, justificado por el criterio de la relevancia en la teoría de la información. Todo ser vivo es el resultado de una historia generada por la naturaleza que lo forjó (su genotipo), y además vive dentro de una historia que se hace de su vida, y que le sirve para adquirir el conocimiento adecuado para construirse una historia (modelo) de su mundo; y vive además dentro de las historias de los otros, con quienes comparte, en menor o mayor grado, nudos de

---

<sup>88</sup> Von Bertalanffy, Ludwig, *Teoría general de sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989

<sup>89</sup> Bateson Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires 2006. Página 23-24



relevancia. Concebir a la pauta, que es mental, como historia, subraya la persistencia de las pautas o patrones sobre la materia; del contenedor (¿o idea?) sobre el contenido (o ejemplo). Somos un conjunto estructurado de átomos organizados en moléculas trenzando proteínas, construyendo células, forjando órganos que se organizan en cuerpos, que sin embargo cada siete años se renuevan completamente, y aún y así la misma pauta persiste, seguimos siendo la misma persona aunque el contenido material ya sea distinto.

*“Lo que quiero mostrar es que, sea cual fuere el significado de la palabra “historia” en la historia que te estoy narrando, el pensar en términos de historias no aísla a los seres humanos como algo distinto de la estrella de mar, las anémonas, los cocoteros y los narcisos. Por el contrario, si es que el mundo esta conectado, si es que yo estoy fundamentalmente en lo cierto en lo que afirmo, pensar en términos de historias es algo compartido por todos los espíritus o por todo el espíritu, el nuestro como el de los bosques de secuoyas y el de las anémonas.”<sup>90</sup>*

Ante el mar de historias de Salman Rushdie, las mil y una historias de Sherezada, las historias dentro de historias de los cuentos contados camino a Canterbury y el Decamerón, los infiernos y cielos de la divina comedia de la vida, y la magia de las historias enfebrecidas por la tierra caliente y la lujuria de la vegetación colombiana durante cien años de contar historias en soledad, se nos puede hacer difícil pensar en las historias que se desarrollan entre las plantas, arbustos y árboles, reptiles, insectos y mamíferos en la lucha por el sol y el alimento dentro del hervidero de vida que es un hábitat específico. Cada hábitat es una gran novela con sus sub historias encadenadas unas a otras, la vida y sus integrantes luchando, compitiendo, planeando, engañando, fracasando y a veces triunfando sobre sus congéneres y predadores.

¡Aquí otra sorprendente coincidencia! La mente funciona en su interior como una fuente generadora de historias propias, personales; la mente teje sus historias secretamente en sus cavilaciones, sus justificaciones y obsesiones. Salen a la luz

---

<sup>90</sup> ibid. P. 24

cuando son contadas y se visten de palabras, y al salir se convierten en historias, cuentos públicos que conectan a una persona con otra en conversación, o a una con muchas en tradiciones orales y cuentos tribales. Al interior de la mente nuestra reflexión se da en forma de historias mediante las cuales nos explicamos, nos justificamos, nos mentimos, nos describimos, nos defendemos y atacamos, recordamos el pasado, planeamos y proyectamos el futuro. Nuestra vida social trenza estas historias personales con historias públicas en círculos concéntricos cada vez más amplios hasta abarcar, hoy en día, a una conciencia global. Todo ser vive en relación a otros de su especie dentro de las historias con los que interactúa y convive, pero también comparte las historias que se tejen con otras especies, historias que hablan de la amenaza de sus predadores, o de la promesa de alimento de sus presas. Las narraciones, o guiones abarcan el espacio, o contexto físico, el hábitat donde se desarrollan; y el contexto temporal, o progresión narrativa que, como ya lo apuntó Aristóteles<sup>91</sup>, tiene un principio introductorio, un desarrollo o clímax y una conclusión que finaliza: lo que hace una historia es delimitar un territorio, trazar una pauta, escoger un contexto de relevancia. Esto es siempre un ejercicio arbitrario de la voluntad, y por ello, una interpretación personal que delimita la realidad a su manera. Toda historia es personal, es un cuento, una invención, una fábula, una ficción (o, como dijo Shakespeare: “el mundo es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furor, significando nada”.)<sup>92</sup>

O bien surge de una mutación arbitraria en la secuencia evolutiva de las especies. Encontramos estas historias en las formas anatómicas de los seres vivos; una progresión siempre cambiante de patrones en el espacio que van evolucionando según la selección natural, donde toda forma novedosa se construye a partir de variaciones aleatorias que se seleccionan naturalmente de las formas previas. La evolución son cambios progresivos, escalonados uno sobre otro, que van dejando

---

<sup>91</sup> Aristotle, *Classical Literary Criticism, On the Art of Poetry*, Capítulo 7, “*Ahora bien, un todo es aquello que posee un principio, un medio y un final.*” Página 41 (mi traducción del inglés). Penguin Classics, Harmondsworth, England, 1979

<sup>92</sup> “*Life is a tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*” William Shakespeare, Macbeth.

un registro de su paso, como en la embriología, donde el feto recapitula las formas primitivas por las que pasó su desarrollo. Lo que distingue a los seres vivos, tanto a su cuerpo o "soma", como a sus mentes o espíritus, es la perpetua transformación de sus "historias", las que relatan los cambios secuenciales que los llevaron a ser lo que son hoy en día. Toda ser vivo delata una progresión evolutiva de patrones modificándose en el tiempo; de guiones, narrativas, historias donde la mente cierra círculos, proyecta contornos, y a la vez abre nuevas pautas, avienta redes mentales que mapean y coordinan una realidad que exige orden.

Lo que hay que tener en cuenta es que Bateson, en su libro testamento "*Espíritu y naturaleza*", o "*Mind and nature*"<sup>93</sup>, utiliza los términos mente y naturaleza, espíritu y cuerpo, pensamiento y evolución indistintamente. Para él son lo mismo: generadores de pautas, creadores de patrones, fuentes de historias. Ambos describen el accionar del espíritu biológico, en su acepción más amplia posible (todo ser vivo es una mente o espíritu que registra o computa diferencias y produce respuestas a ellas, tanto somáticas como virtuales, biológicas como mentales, evolutivas como culturales). De esta manera, "la pauta que conecta", característica central de la vida-mente, se despliega, o es inherente al accionar interno (¿la conciencia o procesos mentales?) de las mentes o espíritus, y al enlace de éstos (los seres vivos o mentales) con los grandes procesos naturales (la selección natural). Las historias virtuales que los seres vivos se hacen en su mente de la relación con su entorno se plantean dentro de las historias más amplias del hábitat, o el conjunto de historias de la interacción recursiva y sistémica de todos los seres que habitan un nicho geográfico donde luchan por sobrevivir.

Su programa, por lo tanto, es tender puentes entre el mundo natural y el cultural, entre la naturaleza y el espíritu, y entre el hombre y el mundo vivo en el que

---

<sup>93</sup> Bateson, Gregory, *Mind and Nature, a Necessary Unity*, Hampton PresInc, Cresskill, New Jersey, 2002. En español: *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

habita. Esto tiene, por lo tanto, no sólo la finalidad científica de una ampliación del conocimiento, sino también una finalidad ecológica, ética, estética, y hasta sagrada. Solo si abrazamos la pauta de las pautas con plena conciencia y seriedad, y aquí una transformación meramente intelectual no basta; debe existir una conexión empática y estética, y una ética viva que le de sentido a la unidad ecológica con el mundo a nuestro alrededor, algo que sólo se puede lograr con una nueva conciencia de lo sagrado de esta pauta total. En sus palabras al comienzo del libro: *"En cada caso, la pregunta fundamental que formularé se referirá al incremento de comprensión que proporciona la combinación de información. No obstante, se recuerda al lector que por detrás de esta simple y superficial pregunta se esconde en parte otra más profunda y tal vez mística: "¿El estudio de este caso particular, en que la intelección surge de la comparación de fuentes, arroja alguna luz sobre la manera en que está integrado el universo?". Mi procedimiento consistirá en cada caso en preguntar acerca del incremento inmediato en el saber, pero mi objetivo último es indagar la pauta global que conecta."*<sup>94</sup>

A lo que se refiere Bateson aquí es que las historias ganan en información cuando se conectan y relacionan con historias contiguas, de tal manera que, como en "Las mil y una noches", "La guerra y la paz", o "José y sus hermanos" de Thomas Mann, de un conjunto enorme de historias se gesta una gran novela que las engloba y les da un sentido más amplio y vasto. Este es el caso de los grandes libros, como la Biblia, que a su vez establecen, y fundan una "pauta global" más amplia, como la "King James Bible", que es simiente de la literatura inglesa, la Biblia de Lutero, que hace lo mismo con la literatura alemana, La divina comedia con la literatura italiana, o Don Quijote de la Mancha, con la española. Ante contextos cada vez más amplios, las pautas se van haciendo más globales, más metafísicas; las preguntas se dirigen al "fin final", a la pauta que engloba todas las pautas. Es con relación a ésta, la pauta global, la Historia que contiene a todas las historias, donde las preguntas más interesantes emergen, pero es aquí donde

---

<sup>94</sup> ibid, p. 81.

Bateson apenas camina, como si un pudor metafísico lo asaltara. Más adelante veremos porqué sucede esto. Lo importante ahora es aceptar que la intención de Bateson se dirige hacia éste objetivo último (la pauta global) y a los temas que de allí se derivan.

Los tres temas fundamentales que desembocan en la pauta global que su libro no tocó, pero que sin embargo subyacen la superficie son la belleza, la conciencia y lo sagrado, y estos tres están relacionados entre si. Surgen de una misma pregunta, o de una misma matriz, posiblemente como para Platón la belleza, la verdad y el bien eran tres aspectos de la misma forma superior de las ideas. La conciencia debe de crecer y transformarse para proyectar pautas a este nivel, un territorio que tradicionalmente ha sido coto de la metafísica, no de la ciencia. Lo inusitado aquí es que un científico es el que promulga esta necesidad de continuidad entre la progresión evolutiva de la naturaleza, el crecimiento intelectual de la mente y la cultura, hasta abarcar una unión empática con el mundo vivo y bello a nuestro alrededor , y con la conciencia de la unidad sagrada de la pauta de todas las pautas. Para Bateson todo esto es parte de la misma naturaleza de la mente buscando proyectar pautas cada vez más amplias. Sin embargo, a este nivel de complejidad existe un peligro posiblemente insalvable: el de la *hyper* simplificación o trivialización. *“Es un pecado contra nuestros tres nuevos principios. Contra la estética, contra la conciencia y contra lo sagrado”*<sup>95</sup> *“Ser consciente de la naturaleza de lo sagrado o de la naturaleza de la belleza es la insensatez del reduccionismo”*<sup>96</sup> Resulta que ésta es la razón por la cual el libro no incluye estos tres principios o problemas; hablar directamente de cualquiera de ellos, exponerlos al sol de la razón abiertamente, acercarse a ellos sin el debido respeto es de alguna manera una transgresión; la conciencia, que proyecta la luz de la razón sobre el objeto de su atención fácilmente cae en simplificaciones que vulgarizan sus contenidos y su significado. Para evitar esto hay que caminar con sumo cuidado en este territorio, o en palabras del poeta inglés Alexander Pope: *“Fools rush in where angels fear to tread.”* (Los tontos se

---

<sup>95</sup> *ibid*, p. 229

<sup>96</sup> *ibid*, p. 229

precipitan donde los ángeles temen pisar)<sup>97</sup>. La conciencia, la belleza y lo sagrado son, diría Bateson, de un tipo lógico distinto a todo lo demás de lo que hablamos, pensamos y nos referimos con el uso normal del lenguaje.<sup>98</sup> Por eso el arte es el único camino, el que se puede acercar sin deslucir, sugerir sin reducir, como bien lo vio Schopenhauer. La poesía, que también usa lenguaje, lo usa de una manera alterna, forzando la maquinaria verbal para transmitir lo incomunicable.

“Te hablaré un lenguaje de piedra

(Respondes con un monosílabo verde)

Te hablaré un lenguaje de nieve

(Respondes con un abanico de abejas)

Te hablaré un lenguaje de agua

(Respondes con una canoa de relámpagos)

Te hablaré un lenguaje de sangre

(Respondes con una torre de pájaros)<sup>99</sup>

Ahora bien, lo que dice Bateson es que hablar, pensar o referirnos a estos tres principios fundamentales (conciencia, estética y lo sagrado) desde nuestra posición, digamos “cotidiana”, conlleva efectuar un salto lógico imposible de realizar desde nuestra situación como miembros, o partes, de algo que nos rebasa lógicamente: la clase o conjunto que nos envuelve y nos circunda, el marco de referencia que nos define, y frente al cual encontramos sentido, pero que, por esa misma razón nos es invisible, inabarcable, inconcebible; el punto ciego o eje sobre el cual rotamos. La conciencia, la belleza y lo sagrado son los tres aspectos del

---

<sup>97</sup> Mary Catherine Bateson y Gregory Bateson, *El temor de los ángeles*, libro de notas, comentarios y conversaciones entre Gregory Bateson y su hija. Gedisa Editorial, Barcelona. Mary Catherine Bateson, la hija de Gregory Bateson con Margaret Mead, junta textos de su padre y conversaciones con él, en éste libro póstumo que lleva por título ésta frase de Pope: lo importante está ahí donde los ángeles temen pisar.

<sup>98</sup> Bateson Gregory, *Una unidad sagrada, Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1999

<sup>99</sup> Paz, Octavio, *Salamandra (1958- 1961)*, Duración, VI

hoyo negro alrededor del cual la galaxia de nuestra mente gira; y a la vez son el manantial de donde provenimos y que nutre nuestra vida mental y espiritual. Los tres tienen esta característica "metafísica" de ser pautas que engloban pautas *ad infinitum*, hasta que es imposible imaginar la pauta de todas las pautas, el contorno que encierre a toda "forma" (el "fin final" de Kant).

Tradicionalmente esto ha sido el territorio de la **Filosofía**, donde la conciencia deviene autoconciencia y se pregunta sobre sus orígenes y sus fines; de la **Ciencia**, donde la conciencia racional se pregunta sobre los principios y los fines en la naturaleza (la filosofía natural); del **Arte**, donde la relación del Todo con las Partes se despliega a la luz de la imaginación, y se siente vivencialmente; y de la **Religión**, donde la necesidad teleológica de un Todo cumple con funciones simbólicas y emocionales. De éstos principios, el estético es el centro de nuestro interés en esta investigación, y será el punto de partida para explorar las relaciones con los demás, aunque, como apunta Bateson, hablar del Arte y la Belleza, sin conectarlos con la conciencia y con lo sagrado sería traicionar la naturaleza misma de la experiencia estética. Como sucede con las Formas platónicas superiores, considerar a la Forma de la Belleza sin ver su conexión con la Verdad y el Bien sería malentenderla.

### 3. El orden que surge del mundo; el orden impuesto al mundo.

#### Arthur Lovejoy y la Gran cadena del Ser

- |   |
|---|
| <p>A. Arthur Lovejoy, siguiendo a Platón, distingue entre "<i>estamundaneidad</i>" (lo bello y lo bueno en el mundo), y "<i>ultramundaneidad</i>" (lo bello y lo bueno fuera del mundo).</p> <p>B. El Arte exige la <i>estamundaneidad</i>. La <i>ultramundaneidad</i> genera la sobreintelectualización.</p> |
|---|

En la introducción de *"Espíritu y naturaleza"* Bateson dice que su libro explora un territorio no tocado, pero sugerido ya, por una búsqueda anterior: el libro del gran historiador de las ideas, Arthur Lovejoy en *"La gran cadena del ser"*. En este libro Lovejoy sigue el desarrollo y las metamorfosis de una idea que surgió con los griegos y sobrevive en una u otra manera, durante toda la Edad Media, el renacimiento, la ilustración, hasta el pensamiento evolucionista de hoy en día. En palabras de Lovejoy: "la concepción del universo como la *"Gran Cadena del Ser"*, *compuesta por una inmensa, o bien (... ) por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente, que escapaba por muy poco a la no existencia, pasando por "todos los posibles" grados, hasta el "ens perfectissimum"; o bien, en versión algo más ortodoxa, hasta la clase más elevada posible de criatura, cuya disparidad con respecto al Ser Absoluto se suponía infinita: y todas ellas se distinguían de la inmediatamente superior, y de la inmediatamente inferior en el "mínimo posible" grado de diferencia.*" <sup>100</sup>

Si tomamos en serio esta confesión de Bateson, entonces la historia que cuenta, la de los espíritus o mentes que registran por *aisthesis* las diferencias en su mundo, y actúan en consecuencia, no comienza con las teorías de la cibernética, la de los sistemas, la teoría de la información o del darwinismo evolutivo. La historia comienza, verdaderamente, como todo en el pensamiento occidental, con Platón y su Teoría de las Ideas, y es aquí donde comienza también la historia de la Estética, las primeras reflexiones sobre el papel de la Belleza y su relación con el Bien y la Verdad, que son, las tres, los distintos aspectos de la misma Forma superior, la Forma de las Formas (de un tipo lógico superior a las Formas de los objetos, seres y cosas del mundo) que guía y organiza a las demás Formas.

Según Platón, a todas las cosas del mundo corresponde una idea o Forma original del cual la cosa u objeto es una copia o implementación imperfecta y limitada del original ideal. La metáfora de la caverna es una ilustración esencial de su posición

---

<sup>100</sup> Lovejoy, Arthur, *La gran cadena del ser, historia de una idea*. Icaria Editorial, Barcelona, 1983. Página 75



ante el mundo. Nuestra condición humana, cual prisioneros en la caverna, esta sumergida en las tinieblas de nuestras limitantes sensoriales, de nuestra perspectiva en el tiempo-espacio, y de las opiniones o creencias (*doxa*) que nos forjamos a partir de bases tan endeblas y cambiantes. La realidad del mundo de las ideas, eterno e inmutable, contrasta con la irrealidad pasajera e incierta, inmersa en un perenne ilusionismo del mundo en el cual vivimos. Si la certeza y la verdad están fuera de éste mundo, en el territorio de la perfección que el Cristianismo posteriormente bautizó con el nombre de "cielo", y el mundo que habitamos es una gran mentira (el término platónico es "*eikasia*", la ilusión de los sentidos), entonces la labor del hombre de conocimiento, del sabio que no se deja engañar por el "velo de maya" de la ilusión, es dirigirse contemplativamente, por medio de la razón, o *nous*, hacia ese otro mundo inmutable donde la Verdad, la Belleza y el Bien son eternamente uno solo. Esto genera una idea que ha sido profundamente influyente en el pensamiento occidental; la idea de la "*ultramundaneidad*".

Esta idea puede verse todavía en nuestra concepción de la ciencia como un método correctivo para superar la *eikasia* irremediable que nos azota. Ante la opinión o *doxa* que genera las creencias comunes de la gente, oponemos el método científico, su exigencia de objetividad y distanciamiento, y la imaginación para que se atreva a levantar el vuelo y concebir modelos explicativos alternos que describan adecuadamente al fenómeno, y finalmente una exigencia de comprobación experimental y predicción que justifique los modelos que propusimos. Seguimos creyendo que el mundo es un generador de ilusiones colectivas, y posiblemente, como afirma Baudrillard, un simulacro <sup>101</sup>, ya no impuesto por un demiurgo malévolos, como sospechaba Descartes <sup>102</sup>, sino, por un proceso capitalista, edípico y panóptico que nos engaña y manipula con fines oscuros.

---

<sup>101</sup> Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 2000

<sup>102</sup> Descartes, René, *El discurso del método*, Akal, Madrid, 2007

Como el territorio de las Formas, el *Topos Uranos*, es el contenedor de todas las Formas, y de la Forma de todas las Formas, la del Bien (idéntica a la Verdad y la Belleza), ésta (el Bien) es por su naturaleza, total y completa en sí misma. "*El bien, dice Platón en el Filebo, difiere por naturaleza de todo lo demás en que el ser que lo posee tiene siempre y en todos los aspectos la suficiencia más perfecta y nunca necesita de ninguna otra cosa.*"<sup>103</sup> Puesto que la Forma del Bien es el *sumum bonum*, el Bien, total y completamente autosuficiente, no necesita de nada fuera de sí para ser, por lo que el mundo terrenal que espeja como copia de copia al mundo perfecto de las Formas, yace inerte junto a la Forma del Bien. El mundo aspira y se ve atraído por el Bien, pero éste último no se ve atraído por el mundo. Si el mundo fluye al Bien, el Bien, por su parte no fluye de regreso al mundo. El Bien y el mundo son, por lo tanto, totalmente diferentes, por lo que sólo podemos concebir nuestra experiencia del mundo como una ilusión pasajera de la que tenemos que desligarnos, y a nuestro cuerpo como "la cárcel del alma" del que hay que escapar. Para la "*ultramundaneidad*" radical, el mundo no es fuente de conocimientos y los descubrimientos que hagamos de aspectos de él sólo serán búsquedas ilusorias y falsos principios.

Pero esta misma lectura de Platón genera una versión contraria, que Lovejoy llama "*estamundaneidad*". Aquí partimos de una necesidad, casi dialéctica, de que el Bien, perfecto en su autosuficiencia, sea también perfectamente manifestado. El Bien no sólo es sustantivo, también debe de ser verbo; la bondad no puede dejar de hacer el bien, y el sumo Bien no puede más que manifestarse, y de la manera más completa posible. Por lo tanto el universo, al ser la manifestación del Ser supremo, comparte su realidad ontológica con ese Ser Supremo, como el otro lado de la ecuación divina. Si el Ser Supremo es por definición, la suma de todo lo que Es, su manifestación, el universo, debe contener la suma de todas las realidades y de todos los seres y objetos posibles para mantener equilibrada la ecuación divina. Si el Ser Supremo y la Naturaleza son una ecuación en equilibrio, entonces la naturaleza de la Naturaleza no puede ser meramente

---

<sup>103</sup> Ibid., página 54s

ilusoria, sino que debe ser también el contenedor de la Verdad, el Bien y la Belleza. *"La noción de Perfección Autosuficiente se convertía- sin perder ninguna de sus implicaciones originales- en la noción de Fecundidad Autotrascendente."*<sup>104</sup> Por eso Bateson comienza su historia con un epígrafe de San Agustín arriba citado, pero que por su trascendencia y su poesía volvemos a repetir:

*"Plotino el platónico demuestra por medio de los capullos en flor y de las hojas de los árboles que del Dios Supremo, cuya belleza es invisible e inefable, la Providencia llega hasta las cosas de esta tierra. Señala que estos frágiles y mortales objetos no podrían estar dotados de una belleza tan inmaculada y tan exquisitamente forjada si no emanaran de la Divinidad, que impregna infinitamente todas las cosas con su invisible e inmutable hermosura."* San Agustín, *La ciudad de Dios*<sup>105</sup>

Si la Divinidad impregna al mundo entonces éste no puede ser sólo fuente de falsedad e ilusión, sino también, e indistintamente, de Verdad y Belleza. Esto permite, que mediante la razón, disciplinada por un método, podamos distinguir verdades de falsedades, y belleza de fealdad. La riqueza del mundo esta allá afuera; sólo precisamos de juicio para poder separar la paja del grano. Lovejoy menciona dos principios que infunden de plenitud y riqueza la manifestación del mundo de las Formas: lo que el llama el *Principio de Plenitud*, y el *Principio de Continuidad*. El primero lo propone Platón y el segundo Aristóteles. El *Principio de Plenitud* establece que *"ninguna potencialidad genuina del ser puede quedar incompleta, de que la amplitud y la abundancia de la creación deben ser tan grandes como la capacidad de un Origen "perfecto" e inagotable, y que el mundo es mejor conforme más cosas contenga."*<sup>106</sup> Por eso, a la pregunta de *"¿Cuántas clases de seres imperfectos y temporales debe contener este mundo?"* la respuesta es *"todas las clases posibles. La "mejor alma" no podía negar la existencia a nada."*<sup>107</sup> El *Principio de Continuidad* lo propone Aristóteles al afirmar

---

<sup>104</sup> ibid, página 62

<sup>105</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, epígrafe de la Introducción, página 13

<sup>106</sup> Lovejoy, página 66

<sup>107</sup> ibid, página 63

que "todas las cantidades- líneas, superficies, sólidos, movimientos y en general, el tiempo y el espacio- deben ser continuas y no discretas." "Y tales series, observó Aristóteles, tienden a mostrar una progresiva transformación de las propiedades de una clase en las de la siguiente, en lugar de un corte abrupto."<sup>108</sup>

Estos dos principios garantizan que el mundo de las Formas se manifieste en toda la complejidad del mundo real. Si concebimos a la variedad del mundo como una gran cadena de seres (y hasta de materia inanimada, y posiblemente de objetos manufacturados), entonces, cada eslabón es una serie o clase de seres o cosas con sus correspondientes ejemplos individuales en el mundo real. Cada eslabón satisface un nicho de oportunidad dentro de un contexto o hábitat, manifiesta "todas las clases posibles" en un tiempo -espacio dado. Pero según el *Principio de continuidad*, a cada eslabón de la gran cadena se le puede agregar un eslabón en medio, y entre éstos dos se le puede volver a agregar uno más en medio del anterior, y así al infinito, como sucede con las series fractales, por lo que la cadena es continua, siempre cambiante y móvil; no una estructura fija eternamente grabada en una superficie rígida del *Topos Uranos*, sino una forma como la espuma o las nubes cuyos contornos están en perenne transformación, como de hecho sucede con los cuerpos de todos los seres vivos.

Recientemente, Richard Dawkins, criticó la influencia que la teoría de las ideas de Platón ha tenido en el pensamiento occidental promoviendo lo que el llama el pensamiento esencialista.<sup>109</sup> El problema, dice Dawkins es que Platón nos enseñó a pensar a partir de formas establecidas, ideas fijas eternamente que son modelo de los objetos y los seres que existen en el mundo real. De esta manera las Ideas, según el Platón de Dawkins, son categorías independientes e individuales, separadas conceptualmente unas de otras, como el concepto del gepardo es distinto al del lince, del ocelote, del leopardo y la pantera. Pensar en la Forma del lince es apelar a una esencia de "lincidad" que en el desarrollo de la evolución no existe. Las formas de los felinos van cambiando o evolucionando en

---

<sup>108</sup> *ibid*, página 70

<sup>109</sup> Dawkins, Richard, *The Greatest Show on Earth, The Evidence of Evolution*, Free Press, Nueva York, 2009. páginas 21- 23, capítulo "La mano muerta de Platón"

el tiempo, como las formas de una nube, de tal manera que debemos de tener presente que toda diferencia de una especie a otra es una variante temporal dentro de una gran ola de transformación gradual. Heráclito en lugar de Parménides. La evolución es un flujo de cambio mínimo pero constante que nos debiera hacer tomar las clasificaciones en especies o clases con reservas. La gran cadena del ser no está hecha de eslabones rígidos de metal inmutable, sino de formas fractales que van llenando espacios intermedios entre una y otra solución, cambiando y probando, paso a paso, soluciones alternativas para llenar los nichos de oportunidad abiertos por un hábitat también en continuo cambio.

¿Y la belleza? Esta en el principio y el fin de toda la gran cadena de los seres. El bien absoluto, bello y verdadero en todos sus aspectos, encuentra su perfección en la imperfección de la infinita serie de seres que aspiran a su naturaleza total. Toda la creación, lo que es y va siendo, surge de la necesidad de plenitud del bien derramándose sobre el mundo, por lo que cada aspecto de la infinita fecundidad de la vida es bello y verdadero, no menos real por ser perecedero y fluctuante, en movimiento, como la belleza de la lenta pero inexorable procesión de las nubes en el cielo. La forma paradigmática de la belleza no es ya, para la gran cadena del ser, la inerte e inmóvil geometría platónica del triángulo equilátero, el cuadrado y el círculo, flotando perfectos y autosuficientes, desligados del mundo al que aspiran representar. No, la forma ideal de la belleza es la que completa y se acompleta manifestándose y encarnándose en el mundo; derramándose desde el territorio de las Formas, sobre los individuos que ejemplifican y encarnan a la serie y la especie, siempre en perpetuo movimiento siguiendo los principios de la *Plenitud* y la *Continuidad*. La belleza de los árboles y los capullos en flor, de la gracia de los miembros en movimiento de los animales, y de la luz del sol colándose entre el ramaje del bosque es una belleza cinematográfica, no fotográfica, en movimiento y no congelada en un instante eterno.

Y es el mismo caso con el Bien. El Bien no está separado ni exiliado de este gran proceso creativo del mundo. El Bien no sólo está en el mundo y lo impregna todo,

como la Belleza y la Verdad; es la causa primera y final de la existencia del universo. Del Bien surge y al Bien regresará. Por eso la Gran Cadena del Ser comienza con la Tierra, como origen de la biósfera que genera, desde los seres más sencillos hasta los más complejos, pasando por el hombre, a futuros estados de perfección a los que el hombre debe aspirar. Más allá de la humanidad se proyectan los Ángeles, Arcángeles, Tronos, Potestades, Dominaciones en una jerarquía angelical hasta llegar a la Perfección Divina; la idea implícita es que los seres son perfectibles y que esto involucra el desarrollo espiritual de la conciencia más allá de su estado actual, como lo dijo Ouspensky en el sugerente título de su libro *"Psicología de la posible evolución del hombre"*.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Ouspensky, Piotr, *Psicología de la posible evolución del hombre*, Hollybooks, 2016



lo envuelve. Estas pautas de pautas implican un comportamiento ético, ecológico y, finalmente, una relación espiritual o conocimiento superior que lo plante en contextos cada vez más amplios y abarcales. La finalidad última estaría en las pautas que el hombre trace para comprender, de manera cada vez más amplia, el funcionamiento de sí mismo frente y dentro de este Universo.

La pauta más amplia que el ser humano puede trazar es teleológica, lo que Kant llamó el "fin final" <sup>111</sup>. Si bien no podemos definirla, si podemos proyectarla como un postulado subjetivo imaginario necesario para darle sentido a las pautas que se derivan de ella. La terminología tradicional se refería a ella como Dios, pero Dios esta incompleto (!si esto fuera posible!) si no consideramos al Universo que se despliega a partir de Él. Otra manera de plantearlo, entonces, es como la ecuación: Dios es igual al Universo. El Universo es Dios desplegado, paso a paso, a través de la Gran Cadena del Ser que se genera deductivamente desde el Ser Total. Esta ecuación es la tautología universal. Bateson se refiere a ella como la "tautología autocurativa total" <sup>112</sup> porque esta en movimiento. Una incisión en el tejido de esta gran burbuja total (la esfera cuyo centro esta en todas partes y periferia en ninguna) se regenera naturalmente como la perturbación que provoca una roca en un espejo de agua, o la herida en una piel viva. Esto mismo sucedió en la biósfera terrestre después de la gran extinción masiva del Pérmico (hace 250 millones de años) o la del Jurásico (hace 70 millones). No sabemos si esto sucede más allá de la biósfera terrestre, pero podemos imaginarlo dentro de un Universo vivo.

Uno de los supuestos que se deriva de la Gran Cadena del Ser, por el *Principio de Continuidad*, es que todos los seres están trenzados en una cerrada progresión desde el más espiritual y abstracto, como Dios, hasta lo más físico y material, como la Tierra, que es el sustrato sobre el cual toda la vida que conocemos se

---

<sup>111</sup> Kant, Emanuel *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 2003. P. 390

<sup>112</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*. "Expresémoslo así: vivimos, como dije, en una tautología autocurativa que con cierta frecuencia sufre un desgarrón más o menos fuerte. Así parece ocurrir en el espacio- tiempo de nuestra vecindad. Pienso que cierto desgarramiento del sistema ecológico tautológico es incluso, en cierto modo bueno para él.", página 224



genera. No hay por lo tanto abismos entre la materia y espíritu, el cuerpo y la mente, como entre los hechos y los principios. Pero ese es uno de los postulados básicos de la ética filosófica positivista del siglo XX: para ellos no hay una conexión lógica entre los hechos y los valores, entre el ser y el deber ser. Para éstos el que algo sea de una cierta manera no quiere decir, ni se sigue lógicamente que deba ser de esa u otra manera (esta es la posición de Ayer, por ejemplo <sup>113</sup>). Pero para la Gran cadena del ser, el Bien, la Belleza y la Verdad son el principio y el fin, alfa y omega de todo el proceso vital. Como dice san Agustín en el epígrafe que cita Bateson en su introducción; la belleza y la perfección se trasminan y contagian con su hermosura hasta los rincones más humildes de la creación. El Bien, por lo tanto, debe ser algo natural, y real, al igual que la Belleza, del mundo en el que vivimos. Esto contrasta tajantemente con la esquizofrenia del pensamiento actual, por un lado empapado completamente en la creencia que la ciencia va a mostrarnos una versión objetiva o verdadera de la realidad, y por el otro, estamos sumergidos en un subjetivismo radical, relativista, contextual, psicológico y personal que nos aísla, a cada uno de nosotros, en una “isla de monólogos sin eco”. Esto es en lo que desemboca la negación de lo estético, la devaluación de la belleza, y por consecuencia, del Bien, vuelto elección personal, y de la Verdad, convertida en un punto de vista.

---

<sup>113</sup> Ayer, Alfred, *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990

## Parte II

### La Estética: el orden subjetivo

#### 1

#### El nacimiento de la Estética: *Aisthesis Cognitiva*

- A. La sensibilidad que conoce; un territorio de conocimiento subjetivo.
- B. Lo estético como “degustación” interior; un conocimiento sensorial, prelingüístico, y sin embargo comunicable mediante la creación de lenguajes alternos.

*Aisthesis cognitiva* es un término introducido por Alexander Gottlieb Baumgarten en su Estética de 1750 <sup>114</sup>, para referirse a la experiencia de lo bello. Literalmente quiere decir "sensación o sensibilidad cognitiva", a modo de variante de la "cognición racional". Si la información de los sentidos es el material primario sobre el cual la razón y el entendimiento construyen nuestro conocimiento del mundo, la "sensibilidad cognitiva" hace lo mismo, pero a partir de una vivencia que no desemboca en un conocimiento racional, sino en una experiencia imaginativa. Para el siglo XVIII la estética se centra en lo que los ingleses llaman "*The judgement of taste*" o el "juicio de gusto". La "sensibilidad cognitiva" es una especie de compleja y delicada capacidad sensorial para registrar variables que otras mentes son demasiado burdas para captar. Esta capacidad o talento es innato, pero igual requiere de una paciente formación, de un ejercicio constante y

---

<sup>114</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb, Estética, 1750. En Bayer Raymond, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014

de una disciplina rigurosa para desarrollarse. En el proceso de aprendizaje se va formando el carácter, lo cual es esencial para el desempeño de su talento, pues la sensibilidad que carece de la imparcialidad para registrar claramente un evento, se verá imposibilitada para ejecutar un juicio correcto. La corrección aquí se entiende como la adecuación del sujeto que juzga con el objeto juzgado. Esta adecuación entre sujeto y objeto es fundamental para la construcción de conocimiento, tanto del mundo físico, como del natural, el social, cultural y el moral que nos envuelven.

Lo "estético", es visto por Baumgarten, por lo tanto, como una variante al conocimiento racional. Anuncia que es posible conocer al mundo de dos maneras; en ambas partimos de la experiencia, pero si bien en la primera usamos nuestra razón y entendimiento para conocer, manipular y transformar al mundo exterior según finalidades bien establecidas por intereses prácticos, en la segunda manera de conocer, a través de una sensibilidad subjetiva o estética, usamos los sentidos abiertos a las resonancias que las experiencias externas producen en los sentimientos, las emociones y la imaginación. El resultado es un mundo cargado de sentido, de sensaciones que impactan nuestra mente y estimulan nuestra memoria, que suscitan recuerdos y nostalgias, miedos y pasiones. Captar estas reverberaciones emocionales, que como subtextos anidan bajo la superficie de lo real, exige el desarrollo de una sensibilidad *sui generis*, un órgano especial que registre lo que es invisible para la percepción intencionada, sujeta al torbellino de los intereses vitales, prácticos de la supervivencia y la necesidad. Esta sensibilidad para distinguir diferencias, variables, patrones, pautas ahí donde los conceptos y los intereses cotidianos no ven nada es a lo que Baumgarten llamó "*aisthesis cognitiva*", y David Hume "delicadeza de imaginación". Éste la define así en un texto de 1757:

*“Donde los órganos son tan finos, como para permitir que nada se les escape; y al mismo tiempo tan exactos como para percibir cada ingrediente de la composición: A esto llamaremos delicadeza del gusto (**delicacy of taste**).”*<sup>115</sup>

En el siglo XVIII la discusión se centra en el gusto, como una capacidad especial de ver y discernir aspectos de la realidad que se le escapan a nuestra actitud “normal” de enfrentar al mundo prácticamente. Hay otra manera además de la racional de comprender al mundo, y ésta es estética. El “gusto” es la facultad que, como la razón, encuentra orden y sentido en el mundo, pero en este caso, descubre otros ordenes y nuevos sentidos que la razón descuida, o esta ciega y sorda a su encanto. El territorio de lo estético es todo un mundo diferente abierto a nuestra exploración, pero no mediante la razón, sino con el “gusto”.

Cuales son las características fundamentales de esta facultad alterna de la mente? El primer requisito es, claro, la “delicadeza de la imaginación”; esta es la capacidad, propia de la imaginación, de discernimiento perceptual, sensorial, imaginativo para observar detenida, detallada y unificadamente un aspecto de lo real descuidado por nuestra actitud cotidiana al mundo. Esta abierto a discusión si esta sensibilidad o fineza de la percepción es algo dado de forma innata, como un talento o don de ciertos individuos, o bien es el resultado de un esfuerzo continuado para generar una especie de filtro decantado por vivencias y conocimientos acumulados: una sabiduría en pocas palabras. Lo más probable es que sea una mezcla de estos dos factores Pero ésta capacidad o “facultad” le permite al individuo juzgar adecuadamente lo relevante de lo superficial, distinguir el orden o el patrón ahí donde una mirada más burda y menos experimentada no ve nada. Además de esto hay otro requisito fundamental: el que juzga debe *“preservar su mente libre de todo **prejuicio**, y no debe de permitir que nada entre a su consideración que no sea el objeto mismo sometido a su examen.”*<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Hume, David, *Of the Standard of Taste (1757)*, en Stolnitz, Jerome, **Aesthetics**, Macmillan, London, 1965. Página 90.

<sup>116</sup> Hume, David, *Of the Standard of Taste (1757)*, en Stolnitz, Jerome, **Aesthetics**, Macmillan, London, 1965. Página 93

Ya que lo importante es cómo juzgamos en materia de gusto, finalmente es del juicio de lo que hablamos. Juzgar es un ejercicio mental de gran complejidad que involucra amplias capacidades mentales manejadas por un sujeto con una actitud equilibrada e imparcial para llegar a una conclusión de validez reconocida por los demás. Por eso los resultados de un juicio acertado son conocimiento: su validez debe ser reconocida más allá del que juzga. Y sin embargo, un juicio es siempre el resultado de una persona haciendo una decisión desde su subjetividad; es alguien específico el que juzga y cómo lo hace sólo él lo sabe. Por eso Kant dice del juicio que es una capacidad mental que se tiene o no se tiene, y sus orígenes se pierden en las profundidades del alma. Así habla Kant en la *Crítica de la Razón Pura* (1781) de los misterios del juicio<sup>117</sup>. Hay personas que tienen juicio y otras que no. Es un talento, una capacidad innata, pero que, sin embargo se puede cultivar. Tener juicio es una virtud salomónica que permite entender una situación compleja y encontrar una solución donde a primera vista no se ve una. El juicio no es lo mismo que ser racional, y sin embargo los juicios correctos son eminentemente racionales. El juicio puede juzgar aún y cuando no haya suficientes datos, pues implica una intuición imaginativa que suple la falta de información con una corazonada creativa. Pero para hacer esto y acertar debemos tener juicio, poseer esta sabiduría de la decisión, una cierta luz interna de autoconciencia, o sabiduría interior para poder decidir adecuadamente.

Por eso el conocimiento que produce la "*aisthesis cognitiva*", o "sensibilidad que conoce", esta siempre ligado a la subjetividad del sujeto. Esta es una diferencia fundamental pues en general, el conocimiento que tenemos del mundo aspira a una objetividad independiente de la perspectiva del sujeto. Aquí sin embargo, en el territorio de lo estético, sucede lo contrario: el individuo no se desvanece en aras de la objetividad, antes al contrario, la experiencia estética es siempre la de un individuo que le habla a otro individuo, y por lo tanto un juicio estético (y de hecho, todo juicio) siempre tiene "nombre y apellido". Siempre es el juicio de alguien y

---

<sup>117</sup> Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, traducción al inglés Norman Kemp Smith, El juicio trascendental en general. En la *Analítica Trascendental*. Página 177. The Macmillan Press, London, 1978

desde el punto de vista de alguien específico. Pero si bien el individuo que juzga permanece, sus intereses propios, sus preferencias y proclividades deben ser combatidas pues un juicio no es tal si el que juzga lo hace según prejuicios y preferencias que se atraviesan con su libre elección.

Hume da una conclusión eminentemente sensata de lo que se requiere para poseer la capacidad de juzgar en materia de gusto: *“Un buen sentido común, unido con delicadeza de sentimiento, cultivado por la práctica, perfeccionado por comparaciones y libre de todo prejuicio, sólo esto puede justificar a los críticos teniendo este valioso carácter, y el veredicto conjunto de éstos donde quiera que estén, será el verdadero estándar del gusto y la belleza.”*<sup>118</sup>

Pero el juicio de gusto sigue siendo un juicio y por lo tanto, es una operación mental íntimamente ligada con nuestra reacción racional al mundo. Un juicio es una elección entre dos caminos, dos opciones. En el juicio ejercemos nuestra racionalidad, esto es la adecuada respuesta a situaciones que se nos presentan. En un juicio racional distinguimos entre conceptos similares, pero diferentes, como saber diferenciar un árbol de eucalipto de uno de alcanfor, mientras que en un juicio de gusto reconocemos los parecidos pero también vemos y sentimos las diferencias, degustamos sus distintos olores y las resonancias olfativas, emocionales, y culturales que éstas puedan tener. Esto es, el juicio de gusto explora similitudes y diferencias entre dos objetos de atención más allá de las clasificaciones conceptuales que estos objetos tengan en el mundo. Podríamos decir que es un instrumento mucho más fino que el racional-conceptual, pues distingue matices, tonos, gradaciones y referencias para los cuales no existen palabras, que no tocan los conceptos, y que sólo están abiertos a la observación-sensación mediante la sensibilidad estética. Pero no por tratar con sensaciones y las resonancias que éstas tengan con emociones y memorias dejamos de ser racionales y de guiarnos, como dice Hume, por un robusto sentido común alimentado por la experiencia y libre de prejuicios que oscurecen la claridad del

---

<sup>118</sup> Hume, David, *Of the Standard of Taste (1757)*, en Stolnitz, Jerome, **Aesthetics**, Macmillan, London, 1965. Página 95

juicio. Según la conclusión de Hume sobre lo que es un juicio de gusto podríamos decir que es un juicio racional que juzga sobre el territorio de lo sensible (la *aisthesis*) a partir de una facultad especial de la imaginación y la percepción, afinada por el ejercicio y la experiencia, para discernir formas y armonías, patrones y ordenes que una mente común no vería, desde una actitud mental equilibrada y ecuánime.

El gusto es el saber sensible que se va formando con la experiencia y que nos permite ejercer juiciosamente nuestras decisiones sobre las sensaciones estéticas, entendiendo por estéticas aquellas que, a la vez que las vivimos interiormente, podemos expresar y justificar públicamente. La obra, y el juicio sobre ella son bicéfalos, complejos y, diríamos hoy, sistémicos (el sistema de mis sensaciones, emociones, intuiciones, contempladas por mi sensibilidad, esta trenzado con el sistema conceptual y cultural en el cual vivimos, y que, más específicamente, llamamos el mundo del arte).

Los objetos cotidianos, por ejemplo, generalmente no suscitan nuestra respuesta interior (una silla nos pide que nos sentemos o la hagamos a un lado, pero no que reaccionemos emocionalmente o interiormente a ella), pero en cambio, existe una clase especial de objetos que sí demandan una respuesta “sensible”. Estos son los “objetos de arte”, objetos especiales cuyo significado, importancia, o belleza suscitan respuestas complejas. Pero su inclusión en esta categoría de objetos con una dimensión mental adicional no depende de las características físicas, externas del objeto, pues cualquiera puede adquirir una dimensión artística, siempre y cuando la percepción normal se transforme en “contemplación estética”<sup>119</sup> por la atención intensificada que la “delicadeza de la imaginación” le confiere. Así la silla del trono, la silla de la cátedra del maestro, la silla eléctrica, no son sillas cosa, son sillas idea, sillas símbolo, sillas que resuenan con significados profundos. Nuestra “sensibilidad” (“la delicadeza del gusto”) capta estas raíces semánticas-emotivas-

---

<sup>119</sup> “Contemplación ” es el término que utiliza Kant para referirse a la manera de ver los objetos estéticos. O más bien, esta manera de ver es la que convierte a un objeto cotidiano en uno estético. Contemplación es una percepción “desinteresada”, E. Kant Crítica del Juicio, Analítica de lo bello, Sección & 5, Porrúa, México , página 257

históricas, este tejido de significados que una silla puede tener y los proyecta al exterior en una silla-arte, pongamos la silla Friederberg, la silla Bauhaus, la silla Beuys, la silla Kosuth, la silla Warhol.

A este objeto bicéfalo (que ve hacia adentro y hacia afuera), anfibio (pues existe igual en la humedad de nuestro mar interno, que en la tierra de nuestro conocimiento racional), y humano (pues esta constituido por materia y espíritu; cuerpo y alma), es a lo que llamamos obra de arte, y "juicio de gusto" a la capacidad sensorial- cognitiva de ver-percibir, y entender-apreciar, un objeto de atención que al mismo tiempo existe como experiencia externa, que como experiencia interna en la subjetividad del sujeto.

## 2

### **Hutcheson y lo Estético como un "sentido interno".**

- |   |
|---|
| <p>A. Antecedentes para la postulación de un "sentido interno".</p> <p>B. Lo bello y lo bueno como experiencias "trascendentales" (inherentes a nuestra humanidad), y primarias, directas (prima facie) de nuestra experiencia.</p> |
|---|

Uno de los temas centrales de la estética es la relación entre el interés y el desinterés. Es desde y contra el interés que se define lo estético, comenzando con uno de los primeros textos de la estética clásica, el libro de Francis Hutcheson, *"Una investigación sobre los originales de nuestras ideas de la belleza y la virtud"*, de 1725, hasta la cúspide del pensamiento estético, que es *"La crítica del juicio"*



de Emanuel Kant, de 1795. Hutcheson argumenta, muy cercanamente a las ideas de David Hume (quien leería a Hutcheson antes de escribir su *“Tratado sobre el entendimiento humano”*, de 1739) que así como percibimos el mundo exterior con nuestros cinco sentidos, de la misma manera "percibimos" o apreciamos formas u ordenes más complejos, como la armonía y la melodía de un canto de pájaro, o la geometría de una concha tirada en la playa.. Ambas experiencias, la de oír un ruido y la de escuchar una melodía son productos inmediatos de nuestros sentidos, una del sentido del oído, y la otra de lo que coloquialmente llamamos el tener "oído musical". De igual manera sucede con el sentido de la vista frente a la capacidad de apreciar la simetría y la regularidad en las formas que llamamos bellas.<sup>120</sup> Esta capacidad de sentir la armonía musical y visual directamente, sin la elaboración de la mente o del conocimiento Hutcheson lo llama un "sentido interno", para diferenciarlo de los cinco sentidos externos que perciben o reciben las impresiones sensoriales del mundo. Este sexto sentido nos capacita para sentir directamente la armonía, la proporción, la melodía; así como para emocionarnos con los placeres intelectuales, y sentir "empáticamente" el dolor, y el heroísmo de nuestros semejantes; la admiración y el respeto por sus acciones virtuosas, y el desprecio por las viles y mezquinas.

Pero para entender lo relevante de esta idea del "sentido interno" hay que conocer la teoría de la mente de su amigo y colega David Hume. Para Hume <sup>121</sup>, la mente capta las noticias del exterior en registros primarios o "impresiones" de los sentidos ( también llamadas ideas primarias), que posteriormente se arman o conjugan en asociaciones secundarias que son las que pueblan la vida de la mente. No tendría sentido, por lo tanto hablar de falsas "impresiones", pues éstas o nos impresionan o no, y esto es una cuestión de fuerza o grado. No sucede lo mismo con las "ideas" secundarias, que están sujetas al armado y composición de

---

<sup>120</sup> Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, Tratado I, sección I, Artículo X, página 9

<sup>121</sup> Hume David, *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, Clarendon Press, Oxford, 1975. P. 62-3. También Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, Unwin University Books, London, 1975. P. 635

la mente, por lo cual el error o falseamiento es siempre posible. La mente está poblada de estas copias secundarias de las impresiones de los sentidos que nos mueven a uno y otro lado generando sentimientos y emociones. Estos sentimientos generados por las ideas secundarias se mueven de acuerdo a los intereses personales, que buscan su satisfacción en el mundo exterior. En sí todo el movimiento de la mente, lo que Freud llamaría la pulsión del yo y la libido, reacciona e interactúa con las ideas secundarias u objetos mentales que suscitan la reacción del interés personal. Sin embargo, el "sentido interno" que aprecia la forma y la armonía de la belleza no está regida por este interés que busca la satisfacción personal, porque las ideas de belleza y armonía nos afectan *"inmediatamente"*, de una manera (parecida o paralela) a como nos llegan las impresiones de los sentidos. Por este motivo la apreciación de las formas de lo bello por el "sentido interno" no están sujetas al falseamiento, tergiversación, o desviación que imponen los intereses exteriores, o a los procesos o mecanismos naturales del armado de las imágenes mentales. Esto da como resultado que sea un sinsentido preguntar si la apreciación de lo bello es correcta o falsa; lo único que podemos decir de ella es si la impresión sucedió o no, fue débil o fuerte, memorable o insignificante. La reacción ante lo bello, lo proporcionado y lo armónico es natural en nosotros porque sucede en el territorio de lo que la terminología de Peirce llamaría la *"primeridad"*. En palabras de Hutcheson: *"Y más aún, las ideas de belleza y armonía, como las ideas sensibles, nos son necesariamente placenteras, de una manera inmediata; y ninguna decisión nuestra ni ningún prospecto de ventaja o desventaja, varía la belleza o deformidad de un objeto"*<sup>122</sup> puesto que *"Nuestro sentido de la belleza de los objetos, mediante*

---

<sup>122</sup> Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. La clave aquí se encuentra en la palabra "inmediatamente", como en la cita de arriba que aquí pongo completa: **"XIII. " *And farther, the ideas of beauty and harmony, like other sensible ideas, are necessarily pleasant to us, as well as immediately so; neither can any resolution of our own, nor any prospect of advantage or disadvantage, vary the beauty or deformity of an object: For as in the external sensations, no view of interest will make an object grateful, nor view of detriment, distinct from immediate pain in the perception, make it disagreeable to the sense; so propose the whole World as a reward, or threaten the greatest evil, to make us approve a beautiful one; dissimulation may be***

*el cual se constituyen como buenas para nosotros, es completamente distinto de nuestro deseo de ellos cuando así están constituidos*<sup>123</sup>

Lo que quiere decir que la "impresión" de lo bello y lo virtuoso es, no sólo lógicamente distinto al interés y al deseo, sino también anterior a ellos. Puesto que su "impresión" en la mente es previa a nuestra reacción deseante, su calidad de dato cuasi sensorial le otorga un estatus primario, rotundo y total, que no depende del armado posterior de las ideas secundarias que pueblan la mente, y que se guían por el lenguaje, y se apoyan en el conocimiento adquirido, las costumbres, las metas personales, y el conjunto de motivaciones que mueven a los hombres.

Regresando a la terminología batesoniana podríamos decir que, de igual manera en que existe un salto de tipo lógico entre las ideas primarias o impresiones, y las ideas secundarias, lo hay entre las ideas primarias producto del sentido interno de la belleza y la virtud, y las ideas secundarias que pueblan la mente y que se rigen por las pulsiones del interés personal. Ésta es la diferencia fundamental y fundacional entre el desinterés y el interés; el interés que rige nuestros pensamientos en la vida normal es ajeno, distinto, de una manera esencial al funcionamiento de nuestra atención con relación a lo estético y lo bueno. Para Hutcheson lo contundente de la percepción de lo bello, lo armónico y lo bueno es del mismo orden que la sensación del color rojo. Es inefable porque nadie puede decirme que lo rojo no es rojo (a menos que sea daltónico, pero entonces no veo el color rojo), ni que el placer que derivo de lo simétrico y armonioso no es tal, puesto que su carácter es el de una percepción inmediata o primaria. De la misma forma nos ofende la injusticia y nos impacta el heroísmo; como una bofetada el primero, como una ráfaga de viento que nos levanta el segundo.

Tratemos de entender esto más profundamente. Para comenzar, la estrategia de Hutcheson es distinguir a lo estético y ético de los comportamientos usuales o

---

*procured by rewards or threatenings, or we may in external conduct abstain from any pursuit of the beautiful, and pursue the deformed; but our sentiments of the forms, and our perceptions would continue invariably the same.*" Tratado I, sección I, Artículo XIII (mi traducción y mi subrayado)

<sup>123</sup> *ibid*, Tratado I, sección I, Artículo XIV, (mi traducción)

cotidianos. Lo que hace es definir mediante la "diferencia" ¿qué es lo estético frente a lo no estético, cómo se distinguen y porqué? Su respuesta se funda en el interés; no es que lo estético y lo ético se caractericen por una actitud desinteresada, sino más bien que todo lo demás en la vida obedece o es afectado por nuestros intereses personales mientras que aquellos no. Y esto es así, no por un esfuerzo o exigencia moral o estética sino naturalmente, *prima facie*. Hay que tener en mente que Hutcheson es el primero de los pensadores de la llamada ilustración escocesa, cuyo empirismo se deslinda de toda relación con las explicaciones teológicas del origen, comportamiento y destino del hombre. Para ellos lo único con lo que cuenta el hombre es con el conocimiento empírico que recibe de sus sentidos, información que lo guía a cumplir sus deseos y seguir sus intereses. Ante la concepción generalizada del hombre movido por intereses personales, Hutcheson intenta fundamentar lo estético y lo moral, también sobre una base empírica; sobre la experiencia que nos dan nuestros sentidos internos, que como los demás sentidos, nos proveen de información primaria o directa del mundo. De esta manera, lo estético y lo moral son tan incontestables (o cuestionables) como los demás aspectos de nuestras experiencias del mundo. Que nuestro sentido de lo estético y nuestra vivencia de la moralidad sea algo fundamental a todo grupo humano es, creo yo, un hecho, pero que esto sea el resultado de nuestros sentidos es ya algo discutible y que habremos de investigar más a fondo.

## 3

## El "sentido interno" en Hutcheson

- A. Continuación del capítulo anterior: los sentidos nos permiten la percepción de la forma visual, auditiva, táctil, olfativa. También nos permiten, por extensión, la percepción de la armonía visual y auditiva (regularidad y geometría, y armonía musical), de la forma inteligible (la belleza de los teoremas) y la forma espiritual y ética.
- B. El "sentido interno" como primera propuesta a la fundación de lo bello y lo bueno como trascendentales y universales.

*"Generalmente imaginamos que los animales han sido dotados de las mismas capacidades de percepción que nuestros sentidos externos, teniendo a veces aún mayor agudeza que nosotros: pero concebimos pocos, o ninguno, con las capacidades más sublimes de percepción que aquí llamamos los sentidos internos; y si alguno de ellos lo tuviera, sería en un grado muy inferior al nuestro."*  
Francis Hutcheson<sup>124</sup>

*"Existen mis sentidos abiertos como bocas para devorar el objeto."* Juan García Ponce,<sup>125</sup>

Esta cita muestra, creo yo, el aspecto central de lo que Hutcheson quiere decir con "sentidos internos", y que a mi me parece fundamental. Tenemos, dice, sentidos externos e internos. Los externos son los que de hecho conocemos como los cinco sentidos que nos dan la información de nuestro entorno y que compartimos con los animales, a veces en desventaja con ellos. Lo estético no se encuentra ahí, se halla en una capacidad más "sublime" o espiritual al que él llama "sentido interno". Al ser un sentido, también se abre al exterior, pero lo que capta lo recibe como un sentimiento placentero, una aceptación gozosa al encontrarse con forma, estructura y armonía externas al sujeto. Su característica

<sup>124</sup> Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. Tratado I, Sección I, XI. Mi traducción

<sup>125</sup> García Ponce, Juan, *De pintura*, Antología de ensayos sobre arte y pintura. Editorial Ficticia, México, 2014. Página 49

central no sólo es ver hacia afuera, sino también la degustación interior del sentimiento de placer que le llega, desde el exterior.

Aquí de lo que se trata es del "sabor" interno de las circunstancias externas, y es ahí donde yace lo estético; en como "saben" las cosas, lo que la filosofía ahora llama "*qualia*" o calidad interna de una experiencia, se convierte en el centro de la atención de la actitud estética.

Tomemos un ejemplo: hay muchos casos en la naturaleza donde un animal parece tomar decisiones "estéticas". Un pájaro junta objetos de un sólo color (el azul, por ejemplo) para crear un nido y atraer a la hembra. Ésta ve la acumulación de cosas azules y se instala en el lugar que el pájaro macho creó para captar su atención. Si en este caso hay una selección "estética" de los objetos azules, la "estética" aquí tiene una clara motivación sexual y reproductiva. Aquí no entra en juego el "sentido interno" porque el pájaro no construye su capilla azul para poder contemplarla, o reflexionar visualmente sobre su creación, ni espera igual reacción de los ojos de su amada (¡o por lo menos eso nos parece!). Aquí no hay duda del propósito del ejercicio en juntar objetos azules, pero eso nada tiene que ver con un sentido interno como lo entiende Hutcheson. El "sentido interno" es tal porque la atención se dirige hacia el interior: las cualidades externas del objeto sólo son motivo del sentimiento placentero que es el verdadero objeto de atención. A este degustar reflexivo que contempla su placer al encontrar forma en el exterior es a lo que el siglo XVIII llamó "juicio de gusto". Esta meditación subjetiva de las características sensoriales del mundo es una cualidad única del hombre, y esta misma digresión interior es propia también de nuestro sentido del bien o de la maldad de una acción.

La subjetividad de este "sentido interno" tiene una única garantía de generalización; el que "todos", en tanto humanos, poseemos este sentido. Pero si en la visión se da el daltonismo, entonces, cuando yo creo que alguien más ve conmigo el rojo de un cuadro de Matisse (pongamos "El cuarto rojo") en verdad esta viendo un gris azulado. ¿Habría de la misma manera daltonismo estético y moral, donde alguien puede ser totalmente ciego a la belleza y la armonía, como a

la bondad y sordo al sufrimiento ajeno? De hecho los autistas sufren de esta carencia; una imposibilidad de sentir lo que los demás sienten. Ciertamente que el daltonismo no invalida la percepción generalizada del rojo (!pues si no de nada servirían los semáforos!), y lo mismo podría decirse de la percepción de lo virtuoso y lo vicioso.

Lo original en Hutcheson es su afirmación que para los seres humanos, las experiencias que provienen de nuestros "sentidos internos", son primarias, fundamentales e incontestables, como de hecho es el placer. Junto con las impresiones directas, lo estético y lo ético son parte de los ladrillos que construyen nuestra experiencia del mundo. Si la experiencia de lo bello deriva de un golpe sensorial inmediato, ¿podremos crecer esta experiencia, y educarla, podremos aprender a ver al pasto de color verde si lo vemos gris azulado? ¿y finalmente, podremos hablar de ella? Sin embargo es un hecho que esto es precisamente lo que hacemos. Nos encontramos aquí con otra de las múltiples caras de la antinomia fundamental de lo estético: su naturaleza inefable frente a su existencia como fenómeno cultural.

Puesto que un aspecto de la naturaleza de lo estético es su inefabilidad (es un lugar donde hasta los ángeles temen pisar), esto tiene como consecuencia su infalibilidad; puede variar en intensidad, pero no caer en el error. Nos podremos equivocar en clasificar el contenido de nuestra percepción (¿esa forma a lo lejos es un arbusto o un animal?) pero no tiene sentido decir que erramos al ver el color rojo de una flor (ni aún el daltónico se equivoca; ve distinto). De la misma manera, no tiene sentido decir que nos equivocamos al hacer un "juicio estético". Podrá haber desacuerdo con relación a mi juicio, o yo mismo podré cambiar de opinión con respecto a él, pero no puede existir el error. No hay juicios estéticos falsos porque un juicio de gusto es una experiencia, y no hay experiencia falsa. El placer estético se da o no se da. A partir de esa experiencia se montan los argumentos para defenderla y justificarla. En la discusión sobre lo estético se defiende una vivencia, no un argumento. Por ello las discusiones sobre estética son de un orden lógicamente distinto a las discusiones científicas. Cabe recordar aquí que uno de

los criterios fundamentales del método científico, según Karl Popper, es la falsabilidad de toda proposición científica. Una hipótesis científica es aceptada sólo hasta que se pruebe que es falsa. Las que resisten esta prueba son las que consideramos vigentes. Pero en el arte no es así. Las obras de arte podrán estar de moda o no, pero aún las olvidadas pueden regresar el centro de atención gracias a alguien que las reconsidere y encuentre algo de interés en ellas. El Greco fue olvidado por doscientos años hasta que el expresionismo nos enseñó a apreciarlo de nuevo.

Y sin embargo, es cierto que la estética, la conciencia y lo sagrado caminan siempre bordeando el territorio inalcanzable de lo inefable, donde el lenguaje se nos agota y las pautas que usamos para intentar abarcarlos se tornan etéreas y metafísicas. En un afán de justificar y entender a lo estético como una característica esencial de la cultura humana no debemos de perder de vista jamás el otro lado de la ecuación, lo que imanta y enarbola la "diferencia" que, como un arco tensado por fuerzas opuestas, le comunica su magia y su significado: el costado misterioso y siempre elusivo de la experiencia más allá de todas las palabras, la pauta que escapa o se proyecta más allá de todas las pautas, el inefable territorio de la *poiesis*. Como el círculo cuyo centro está en todas partes y periferia en ninguna, la conciencia, lo estético y lo sagrado proyectan pautas que desafían al entendimiento ordinario.

Es conveniente aquí establecer que usaremos en este texto el término griego *poiesis* para referirnos, siguiendo a Heidegger en su texto *La pregunta por la técnica*, al proceso (¿si es que implica un proceso?), al salto (de tipo lógico), al milagro (por inexplicable) de sacar algo de la nada, de revelar lo que estaba oculto, de crear un todo único y original de partes viejas y recicladas. Para los griegos esta "creación" (*poiesis*) se lograba mediante la *techné*, y su sentido "técnico" o instrumental era sólo un aspecto de su proceder.

*"Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de techné. Antes se llamaba Techné también a aquel hacer salir oculto que trae -ahí delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce.*



*Antes se llamaba techné también al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. Techné se llamaba también a la poiesis de las bellas artes.*

*¿Qué era el arte? ¿Tal vez sólo para breves pero altos tiempos? ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de techné? Porque era un hacer salir lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía a la poiesis. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel hacer salir lo oculto que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético."<sup>126</sup>*

Toda creación o construcción implica una técnica de producción, una manera de hacer (*ars* en latín) que es un medio para un fin. La técnica funciona como una receta para la producción repetida de un objeto. Pero en el arte, y todo arte es por naturaleza poético, la técnica se convierte en algo distinto. La producción del objeto se transforma en la creación (*poiesis*) de algo único, irrepetible; un original, y no una producción de múltiples copias.<sup>127</sup> La técnica moderna, siguiendo los intereses de la sociedad y sus necesidades, progresa hacia la multiplicación de sus procesos mediante la creciente eficiencia de lo maquinal, y la serialización de sus productos, mientras que la técnica de la *poiesis* se dirige en sentido contrario, hacia el interior, y no hacia el exterior: a la exploración subjetiva de nuestra percepción, de nuestras acciones independientemente de las rutinas de la sociedad, a lo excepcional, a la ruptura de los ciclos maquinales del comportamiento personal y social. El arte existe en un plano no instrumental que se deslinda de fines ajenos a los de su mera creación; su fin está, como reacción y contrapunto, sólo indirectamente sujeto a las condiciones externas del contexto social. Su finalidad última se encuentra dentro del espacio interno de la subjetividad intencional del creador, en el territorio inefable de los ¿sentimientos?, ¿intuiciones?, ¿ideas forjadas, no por la dirección que impone la razón consciente, sino por procesos mentales que crecen y abarcan, como lo dijo Hutcheson, la

---

<sup>126</sup> Heidegger, Martin, *La pregunta por la técnica y Construir, habitar, pensar*, que corresponden a los capítulos I y VI de Conferencias y artículos, ediciones Folio, S.A. Barcelona, 2007

<sup>127</sup> Ver Luis Argudín, *El teatro del conocimiento*, Teoría de las copias. UNAM-ENAP, 2013

inmediatez de la percepción? Por eso el contraste tan tajante del territorio inefable del desinterés, frente al mundo de los intereses que habitan las motivaciones del espacio público.

Algo que hay que aclarar de la idea que Hutcheson tiene del "sentido interno" es que reacciona, como un órgano sensorial, no sólo a la proporción y la armonía, visual y auditiva, sino también intelectual. Hay algo especial en este "sentido interno" pues captar o registrar la forma es equiparable a sentir el placer que ésta genera en la mente. Hutcheson no explica porqué sentimos placer al encontrar forma en el mundo pero constata que así es. Y puesto que el placer radica en encontrar forma y armonía, ésta puede ser de naturaleza sensorial, emocional o intelectual; forma es forma y el placer que sentimos en ella se despliega en toda la gama de nuestras sensaciones, desde las más corporales a las más abstractas y espirituales. La interrelación entre la mente y el mundo, que va a ser explorada más ampliamente por Kant, ya comienza a levantar la cabeza en Hutcheson. El reconocimiento de que nuestro "sentido interno" es un órgano mental se revela en la sección que llama "la belleza de los teoremas" <sup>128</sup>. El placer intelectual que sentimos al entender (casi ver) una demostración matemática, o la rotundidad y perfección que nos embarga la amplitud explicativa de un teorema, obedece a lo que Baumgarten había descrito como "*aisthesis cognitiva*": una experiencia sensorial placentera que posee, además, una dimensión cognitiva y semántica; o bien, un logro intelectual que es vivido como "experiencia", y produce placer al contrastar su poder de generalización con la elegancia de su sencillez. El "sentido interno" de Hutcheson cumple con esta definición; es inmediatamente sensorial, aún y cuando derive su placer de una experiencia intelectual, pues para la mente, placer es placer, provenga de los sentidos o del intelecto. Y de la misma manera en la que podemos sentir placer en un teorema intelectual, podemos asimismo derivar una satisfacción intelectual de un placer sensorial. Por esta misma razón podemos hablar y argumentar a partir de los placeres estéticos, pues estos no se quedan únicamente en el plano

---

<sup>128</sup> Francis Hutcheson, *An Inquiry concerning Beauty*, Section III, I Of the Beauty of Theorems, p. 30

sensible. Existen a caballo de nuestra vida intelectual y sensorial: *aisthesis cognitiva*, sensibilidad cognitiva, conocimiento sensible.

Ahora bien, parece ser que este "sentido interno" es un órgano mental más que registra una información especial del mundo, registra "forma" a un nivel de inmediatez paralela a la de los sentidos, lo que supongo quiere decir que es común a todos los humanos en tanto especie. ¿Pero porqué postular un órgano sensorial más? ¿Porqué no ver esta capacidad como resultado de la elaboración que la mente hace de las impresiones primarias? La razón, supongo, es que fenomenológicamente, nuestra experiencia del placer, sea éste de origen sensorial, emocional o intelectual tiene una calidad de inmediatez que excluye la sensación de que sus contenidos son resultado de la elaboración de un proceso mental. De hecho, lo mismo sucede con los contenidos de la visión, o de cualquiera de nuestros sentidos. La sensación que tenemos ante nuestras percepciones es de que nos afectan directamente y por eso tenemos la convicción de la realidad de nuestro contenido sensorial. Sin embargo, a un nivel inconsciente se esta produciendo la elaboración y construcción de estas imágenes en el proyector de realidad virtual que es el cerebro. Otra vez Bateson: *"Los procesos de la percepción nos son inaccesibles; sólo tenemos conciencia de los **productos** de esos procesos, y, desde luego, son esos productos los que necesitamos."*<sup>129</sup>

Como sucede con un mago, los trucos que construyen la ilusión son invisibles para que el resultado sea convincente. Si bien la percepción es una "ilusión", una realidad virtual que la mente construye del mundo en el cual vivimos, ésta ilusión que nos provee de la información necesaria para nuestra supervivencia va siempre aparejada del placer de encontrar forma. Desde Aristóteles se sabía de nuestro gusto por el fenómeno de la ilusión. La mente naturalmente siente placer con las ilusiones ópticas, las miniaturas, los modelos a escala, y toda forma u objeto que se disfraza, refleja, o representa algo más. Esto sólo le puede suceder

---

<sup>129</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y Naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006. página 42 Ver inciso 4, Parte 2, Los procesos de formación de imágenes son inconscientes.

una mente analógica, metafórica, que esta siempre a la caza de representaciones, paralelos, relaciones, conexiones, parecidos, y diferencias.

En conclusión, a la pregunta de porqué postular un "sentido interno" para captar lo bello y lo elegante, lo virtuoso y lo armónico, la razón era porque se "sienten" como experiencias originales y no como construcciones de la mente, aunque esta "sensación" sea una ilusión. Esta construcción inconsciente, sin embargo, posibilita la posterior elaboración que la cultura borda sobre esta vivencia original. Pero el hecho de que si tengamos esta clase de percepción gratificante inmediata y de primera mano de la forma compleja de los sentidos, las emociones y el intelecto, tiene una importancia que hay que resaltar, y que Hutcheson, al postular su "sentido interno", reconoce. Lo vemos frecuentemente en gente que parece tener esta capacidad innata, "gratis", para captar la armonía musical, visual y la elegancia de los teoremas matemáticos, mientras otros laboran para adquirir estas capacidades. Platón reconoció este fenómeno también y lo llamó *Anamnesis*; una capacidad, como un sexto sentido que le permite a una persona aprender con la facilidad de alguien que esta recordando algo que ya sabe. De esta manera, los que tienen este sentido adquieren conocimiento con la facilidad y sin el esfuerzo que exige el aprendizaje

¿Y que es un "sentido"? Una ventana, una puerta, un sensor que registra un aspecto del exterior y lo transforma en información. ¿Porqué sólo cinco? ¿No poseemos capacidades que usamos poco pero que rebasan a los llamados sentidos tradicionales? Un autor contemporáneo postula hasta 32 sentidos distintos que utilizan los seres vivos para captar la realidad en la que viven incluyendo sentidos para captar rayos X, gamma, microondas, magnetismo y electricidad (la anguila eléctrica), sentidos para captar la presión barométrica, la altura, la proximidad, el polo magnético de la tierra (para la migración de las aves); del oído como el sentido del equilibrio, el sonar de los murciélagos, del olfato a niveles superiores al humano, y sentidos mentales o extrasensoriales como la capacidad de ver fantasmas, de ver el futuro; el sentido del tiempo, reloj biológico, sentido de orientación, la capacidad de percibir colores y sensaciones

con el tacto (sinestesia). ¿Si hoy en día podemos estudiar en la naturaleza las múltiples maneras de recabar información que practican los seres vivos, si podemos hasta construir una variedad de sensores para registrar información que nuestros sentidos no captan proveniente del exterior, si podemos extender nuestras capacidades sensoriales más allá de lo normal (sinestesia, plasticidad cerebral cuando perdemos un sentido), porqué cerrarnos a la posibilidad de que tengamos una capacidad innata, para sentir la belleza, la bondad y la verdad, como hace dos mil años predicaba Platón con las Formas superiores del Bien, la Belleza, y la Verdad?<sup>130</sup>

¿Qué podemos concluir con relación a la propuesta de Hutcheson de postular un "sentido interno" para captar la forma estética, la ética y la intelectual? Por un lado el placer de la forma es una experiencia inmediata e inefable, que por esta condición no puede ser modificada por el conocimiento ni cooptada por los intereses (*"y ninguna decisión nuestra ni ningún prospecto de ventaja o desventaja, varía la belleza o deformidad de un objeto"*); pero por el otro, a la vez de que es una experiencia inmediata con una dimensión contemplativa que abarca la sensorialidad y el conocimiento, debe de ser también el origen de las construcciones sociales de lo estético y lo ético que existen en el ámbito de lo social. La pregunta sigue siendo: cómo hacer para que el "sentido interno" construya el acuerdo externo al que llamamos belleza y bondad. La finalidad de la construcción de una estética debe ser, como bien lo entendió Kant, la fundamentación clara de la subjetividad sentimental de lo estético, a la vez que la explicación de cómo es que esta experiencia subjetiva logra resonar más allá de la campana interior de mi vida interna, y logra hacer vibrar las campanas de otras interioridades, que sumándose, resuenan plenamente en la plaza pública. En Hutcheson esto no es claro y tendremos que buscar otras respuestas para resolverlo.

---

<sup>130</sup> Guy Murchie, *The Seven Mysteries of Life*, Mariner Book, New York, 1999. Part II, Mind, p. 177-240 También Robert Wright, *Non Zero, The Logic of Human Destiny*, Pantheon Books, New York, 2000

## 4

**Edmund Burke; la empatía y la imitación**

- A. La comunicación de lo incomunicable por “simpatía”.
- B. La imitación y el ejemplo como medios no verbales de comunicación; por lo tanto, fundamentales como instrumentos pedagógicos.
- C. La intencionalidad de lo bello, y del arte

*"Por belleza, me refiero a esa cualidad, o cualidades en los cuerpos, mediante los cuales nos provocan amor, o alguna pasión similar."* Edmund Burke<sup>131</sup>

Mientras Hutcheson fundamenta la estética en un sexto sentido, en 1756 Edmund Burke recurre a una estrategia similar al escribir una *"Investigación filosófica acerca de los orígenes de nuestras ideas de lo bello y lo sublime"*. En este tratado el sustenta los sentimientos de lo bello y lo sublime (que en aquel tiempo engloban la concepción de lo estético) en dos instintos inherentes a nuestra evolución biológica; el de auto preservación que se manifiesta a través del dolor, transformado por la imaginación en un sentimiento de asombro, generando el sentimiento de lo sublime; y el de reproducción o instinto social, pasión que en su origen es sexual, pero que elaborada en la imaginación se manifiesta socialmente como amor, para producir los placeres sociales que justifican y agracian con la belleza, a la sociedad de los hombres. Lo bello se funda sobre el amor, que es una pasión social, y no sobre la sexualidad, que es una pulsión biológica asocial; por lo tanto lo bello es un aspecto de nuestra tendencia innata a reunirnos en grupos, bandas, tribus, y finalmente en sociedades. Lo sublime, en cambio, surge del tejido que la imaginación borda alrededor del miedo al dolor y a la siempre

---

<sup>131</sup> Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756. en The Project Gutenberg Ebook, Parte I, Sección XVIII. Mi traducción

presente amenaza de la muerte y sus peligros. Lo sublime es la reacción estética generada por la imaginación ante la consideración de nuestro posible fin y nuestra reacción a él; genera, por lo tanto, asombro, respeto y emoción profunda. Para los siglos XVIII y XIX lo sublime ampliaba, profundizaba y alcanzaba registros extremos de la escala de lo estético que lo bello no alcanzaba. Sin embargo, la intensidad de la reacción de lo sublime era algo que nos aísla en nuestra interioridad, a diferencia de lo bello, que nos conecta con los sentimientos de los demás.

Para él los instintos gregarios tienen dos aspectos aglutinantes, la simpatía y la imitación, y uno disgregante, la ambición, pero que mezclados impulsan a la sociedad y la hace progresar. Si reconsideramos el problema de *"La riqueza de las naciones"* de Adam Smith (los intereses egoístas generando el bien público) desde las ideas de Burke <sup>132</sup>, vemos como la paradoja de los intereses personales guiados por la ambición, generan el bien común porque se dan dentro de un marco social guiado también (además de la ambición) por dos fuerzas aglutinantes y socializantes: la simpatía y la imitación. Sobre la "Simpatía", o lo que hoy llamaríamos "Empatía". Burke dice esto:

*"La simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, mediante la cual nos ponemos en el lugar de otro hombre, y somos afectados como él lo es. ...Es fundamentalmente por este principio que la poesía, la pintura, y las otras artes que nos afectan, transfieren sus pasiones de un pecho al otro, y son frecuentemente capaces de trasplantar gusto al desconsuelo, a la miseria, e incluso a la muerte misma."*<sup>133</sup> Y con relación a la imitación dice; *"La segunda*

---

<sup>132</sup> Adam Smith era íntimo amigo de Edmund Burke, y ambos hombres compartían ideas parecidas sobre la sociedad. Smith también escribió una *"Teoría sobre los sentimientos morales"*, donde trata de explicar de donde provienen las fuerzas que aglutinan a los hombres en sociedad.

<sup>133</sup> Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756. en The Project Gutenberg Ebook : " *For sympathy must be considered as a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected. ... It is by this principle chiefly that poetry, painting, and other affecting arts, transfuse their passions from*

*pasión perteneciente a la sociedad es la imitación, o el deseo por imitar, y consiguientemente el placer que derivamos de ello. Esta pasión surge de una manera similar a la simpatía. Así como la simpatía nos hace preocuparnos por los sentimientos de los demás, así esta pasión nos lleva a copiar todo lo que hagan; y por consiguiente, sentimos placer en imitar, y en cualquier cosa que pertenezca a la imitación por sí misma, sin la intervención de nuestras facultades racionales, sino sólo por nuestra natural predisposición, que la providencia ha enmarcado de tal manera como para encontrar placer y deleite de acuerdo a la naturaleza del objeto, y con relación a los propósitos de nuestro ser. Es por la imitación, y no tanto por preceptos, que aprendemos todo; y lo que aprendemos de esta manera lo asimilamos, no sólo más eficazmente, sino también más placenteramente. Esto forma nuestras costumbres, nuestras opiniones, nuestras vidas. Es uno de los más fuertes aglutinantes de la sociedad.*"<sup>134</sup>

Todos estos pensadores de corte empirista, y consiguientemente Kant, quien sufre su influencia, se apoyan en una naturaleza común para garantizar la universalización de la experiencia estética, pues aunque el placer estético, como fenómeno, suceda en el interior de nuestra subjetividad, lo estético como expresión vive en el aire siempre en movimiento de la atmósfera social. Esta "naturaleza común" que puede fundarse, como en Hutcheson, en un sentido interno, o como Burke, en los instintos, o en nuestra constitución sensorial, perceptual y conceptual que va armando ideas complejas a partir de sensaciones

---

*one breast to another, and are often capable of grafting a delight on wretchedness, misery, and death itself." Part I, Section XIII p. 117*

<sup>134</sup> *ibid, " The second passion belonging to society is imitation, or, if you will, a desire of imitating, and consequently a pleasure in it. This passion arises from much the same cause with sympathy. For as sympathy makes us take a concern in whatever men feel, so this affection prompts us to copy whatever they do; and consequently we have a pleasure in imitating, and in whatever belongs to imitation merely as it is such, without any intervention of the reasoning faculty, but solely from our natural constitution, which Providence has framed in such a manner as to find either pleasure or delight, according to the nature of the object, in whatever regards the purposes of our being. It is by imitation far more than by precept, that we learn everything; and what we learn thus, we acquire not only more effectually, but more pleasantly. This forms our manners, our opinions, our lives. It is one of the strongest links of society; Part I, Imitation, Section XVI, p. 123. Mi traducción*



primarias, como describe Hume, se apoya, y a la vez generará experimentalmente un conocimiento científico para sustentar su concepción de la "naturaleza humana". Todo ello enmarcado dentro de la explicación newtoniana de las leyes del movimiento. Desde entonces la "Estética" como disciplina filosófica estará siempre enmarcada dentro del conocimiento científico de su tiempo.

Esto, sin embargo, plantea un problema central a la Estética como disciplina: si la estética depende y está sujeta a los avances de la ciencia fundados en el método experimental, entonces sus reflexiones siempre están abiertas a ser reconsideradas por futuras investigaciones. Si, en cambio, la Estética es vista como una construcción filosófica trascendental, como lo hace Kant, entonces la estética busca las características esenciales y distintivas de lo estético, más allá de los datos o información nueva que pueda aparecer. La Estética, como disciplina filosófica, ha sido, desde Kant, ésta búsqueda de lo estético, que si bien ha estado relacionada inevitablemente con el conocimiento del momento, no ha dependido de él para sus conclusiones, ni ha sido refutado por el cambio en paradigmas científicos, sino que su suerte ha dependido de los cambios sociales y culturales que han modificado nuestras ideas sobre lo estético, lo artístico, y lo bello de un período a otro. Mi posición aquí será de un justo medio; considero importante traer al molino de la reflexión filosófica las ideas y metáforas científicas del momento, pero a la vez, trataré de mantener una sana distancia de ellos para armar mi argumento. El conocimiento de aspectos esenciales de la mente ha avanzado últimamente a pasos agigantados y este conocimiento puede ayudarnos a reconsiderar ciertas ideas fundamentales de lo estético, sin perder por eso la libertad reflexiva propia de la filosofía. El conocimiento nuevo nos provee de metáforas frescas para repensar los problemas viejos. Tal es el caso de la empatía y el descubrimiento de las neuronas espejo en los humanos y algunos primates. Las neuronas espejo nos proveen de una justificación biológica real para explicarnos cómo hacemos un mapeo de nosotros mismos, y cómo ésta

imagen la comparamos y relacionamos con las imágenes de los otros, permitiendo a la simpatía pasar de un corazón a otro. Según un libro reciente <sup>135</sup>: *“Las neuronas espejo son células del cerebro que parecen especializadas para comprender nuestra condición existencial y nuestro involucramiento con los demás. Muestran que no estamos solos, sino que estamos biológicamente cableados, y evolutivamente diseñados para estar profundamente interconectados el uno con el otro.”*

Regresando a Burke, éste dice algo importantísimo para enfrentar la antinomía fundamental de la estética: su irreductible naturaleza interna en la subjetividad propia de cada persona enfrentada a su necesaria presencia como vivencia cultural, aglutinante social y simbolismo colectivo. Es en Burke donde aparece claramente, y por primera vez, la explicación de como damos el salto desde la isla narcisista de los gustos privados hasta el espacio público de la belleza y el arte.<sup>136</sup> Es gracias a la pasión de lo que él llama "simpatía", o lo que hoy llamamos "empatía", como *"la poesía, la pintura, y las otras artes que nos afectan, transfieren sus pasiones de un pecho al otro,"*. Esta pasión inherente a los hombres los interconecta dentro del grupo social a un nivel preconsciente y prerracional ( *" sin la intervención de nuestras facultades racionales, sino sólo por nuestra natural predisposición"* ) , formando una base común para la cooperación y el trabajo colectivo, pero también para los lazos más íntimos a un nivel emocional, que son los que forjan las relaciones maternas, paternas, filiales, fraternales, familiares y finalmente sociales hasta aglutinar a grupos sociales cada vez más grandes. El talud inferior sobre el cual se construye la pirámide social esta hecho de estas relaciones sentimentales y ya no, como lo planteaba

---

<sup>135</sup> Iacobini, Marco, *Mirroring People: The Science of Empathy and How We Connect with Others*, Picador, NY, 2009. Página 267. Mi traducción.

<sup>136</sup> Burke era amigo de Hume y de Hutcheson, y seguro leyó en Hume que la *"simpatía" es un proceso mediante el cual "la mente de los hombres se convierte en espejo uno de otro"*, Hume David, *A Treatise of Human Nature*, 2nd ed. Oxford, UK, Oxford University Press, 1978, p 365

Hutcheson o Adam Smith, sobre los intereses egoístas de cada individuo separado por su propia trayectoria excéntrica de ambición. Sobre este colchón de emociones compartidas Burke plantea al arte como una pasión que salta de pecho en pecho; emociones que se contagian como una idea que se comunica cual virus de información cultural (el meme de Dawkins) de un cerebro a otro. Lo interesante es que Burke habla de pasiones que saltan de pecho en pecho y no de ideas que fluyen de un cerebro a otro, pues el arte viene de más allá (¿o será de más abajo?) de la racionalidad mental. Lo que se difunde aquí no es como las noticias: información a través del lenguaje, sino sentimientos que aunque tienen una dimensión semántica, se difunden como las emociones; en oleadas de entusiasmos, como las modas, los prejuicios, o los fanatismos.

Sobre esta pasión contagiosa de la "simpatía" se monta otra igual de fundamental a nuestra naturaleza humana; la universal tendencia a la imitación. Burke dice que ésta (la imitación) se apoya en aquella (la empatía); sobre la capacidad simpática de sentir lo que sienten nuestros semejantes, y a veces, hasta seres de otras especies, se manifiesta el gusto por imitar las acciones de otros. Esta característica que ya había notado Aristóteles <sup>137</sup>, adquiere más sentido cuando la concebimos como complementaria a nuestra tendencia a proyectar nuestros sentimientos, pues resulta que la capacidad de meterse imaginativamente en la piel de otros es, no sólo la mejor manera de poderlos imitar; también permite hacerse de su ser y hasta robarse sus poderes y talentos. Como en la danza del venado: el indio Yaqui se convierte en venado para así poderlo imitar, y lo imita para poderse convertir en venado y así empaparse de su poder. Todo el fenómeno del totemismo, de los espíritus animales tutelares, como el nagual en México, se alimentan del paralelismo imitativo y empático entre la sociedad humana y las "sociedades" animales. El niño aprende en su grupo social imitando las acciones de los adultos, y éstos se relacionan con su medio ambiente, lo conocen y lo dominan observando e imitando las estrategias de los animales, quienes están supremamente adaptados a su entorno y son diestros maestros. Pero el maestro

---

<sup>137</sup> Aristotle, *On The Art of Poetry*, Chapter IV, en *Classical Literary Criticism*, Penguin Classics, Harmondsworth, 1979. P. 35

sólo enseña si el alumno aprende, y de hecho, *aprehende*, lo que el maestro ofrece. En la relación de intercambio mutuo entre la sociedad humana y su entorno, es el hombre el que ha aprendido de las estrategias animales, de su comportamiento y su inventiva, y esto lo ha hecho por su capacidad de imitación. En palabras de Burke: "*Es por la imitación, y no tanto por preceptos, que aprendemos todo; y que lo que aprendemos de esta manera lo asimilamos, no sólo más eficazmente, pero más placenteramente.*"

Si bien todo lo aprendemos imitando, hay dos maneras claramente distintas de enfrentar al problema de la imitación: la primera es imitar la apariencia externa del objeto de nuestra atención, y la segunda es asimilarlo imaginativamente, volvernos parte de él, imitarlo desde adentro, desde su comportamiento o su espíritu. El primer acercamiento es el que tomó el arte Grecorromano y su reformulación a partir del arte renacentista hasta el siglo XIX, y el segundo fue el camino del arte Cristiano medieval y del arte moderno a partir del siglo XX. La historia del ilusionismo griego se puede leer en el desarrollo de la escultura, desde los *Kouri*, o esculturas de hombres rígidamente parados con brazos pegados al cuerpo en posición de firmes, cuyo origen esta claramente en las formas atemporales egipcias (siglo -VIII), hasta el descongelamiento de la pose en la escultura de Policleto, quien le infunde movimiento a los brazos y los pies mediante la flexión de la columna vertebral, introduciendo de esta manera el movimiento en el tiempo (siglo -V). Esta evolución de la escultura, y suponemos también de la pintura Griegas, la reconoce Platón en el comentario de la República, Libro X, donde menciona que la forma original de la cama existe en el mundo de las ideas, y que es a partir de esta idea que el artesano construye una cama real, y el pintor una representación de esa cama.<sup>138</sup> El pintor es aquel que reproduce las apariencias del mundo de una manera convincente, o ilusionista. Esta ilusión, que es imitación de lo aparente, sin embargo, es precisamente eso; ilusión falsa de una realidad que sólo es accesible de otra manera: para Platón, mediante un proceso racional, y para un pintor moderno, mediante una identificación con el objeto; como la cama

---

<sup>138</sup> Platón, República, libro x.

de Van Gogh o la cama de Bacon. Para los griegos del tiempo de Platón (el gran Fidias era uno), como para los italianos del renacimiento, la pintura consistía en el uso de una técnica pictórica o escultórica que tenía el propósito de acercarse paso a paso (Gombrich dice que "comparando y corrigiendo") a la creación de la ilusión de que el material de la pintura o de la piedra o bronce se pareciera al objeto representado. León Battista Alberti, en su tratado "*De pintura*" de 1435, nos cuenta historias tomadas de Plinio y Herodoto sobre míticos pintores griegos que habían logrado ilusiones tan convincentes como para engañar a pájaros (que se acercaron a picotear la fruta de una naturaleza muerta), y humanos; estas historias tenían la función de ensalzar los logros del ilusionismo que se había desarrollado en la Grecia clásica, pero cuya evolución se había visto truncada por el advenimiento del Cristianismo y la Edad Media. La intención de Alberti es la de retomar ese ilusionismo, para lo cual plantea considerar la superficie bidimensional de un cuadro, como si fuera una ventana que nos permite ver una escena o "*istoria*", (hoy le llamaríamos una "realidad virtual") cuya ilusión estaba construida sobre la sabiduría de una técnica pictórica que se había perdido por mil quinientos años.

¿Pero cómo explicar estos cambios tan abruptos en la dirección que toma la historia del arte? Este es el caso más claro de un viraje de dirección o propósitos de un arte a otro; la búsqueda ilusionista del arte greco-romano, cambia de dirección con el advenimiento del cristianismo como religión oficial del imperio romano, y la caída de Roma por la invasión de los bárbaros en el siglo IV, y se transforma en un arte radicalmente distinto. Otro podía ser el cambio del arte del siglo XIX, a las intenciones modernistas que inauguran el siglo XX. Podrán haber muchas explicaciones históricas de lo que sucedió, pero Alois Riegl<sup>139</sup>, a finales del siglo XIX, propone el concepto de *Kunstwollen* o voluntad del arte, para entender estos cambios de dirección. Lo importante aquí es centrarse en una interpretación intencional del arte; cada época, cada cultura, cada estilo (en tanto el estilo de un período, pero también de un artista) se propone ciertas metas que

---

<sup>139</sup> Riegl, Alois, *Arte industrial tardorromano*, 1901. En Panofsky, Erwin; "*La perspectiva como forma simbólica*", Tusquets, Barcelona, 1999

busca cumplir, por lo cual la historia del arte debe de juzgar a cada estilo, a cada artista, conforme a los parámetros de éxito y fracaso que cada uno se impone. Esta visión teleológica del arte establece un *telos* (propósito o dirección) para cada obra o período, lo que significa que no podemos juzgar con el mismo rasero a obras, estilos y artistas que se proponen metas diversas. El *telos* del arte ilusionista griego continua en el arte romano, pero con la instauración del cristianismo como religión del imperio, los propósitos del arte viran radicalmente. El arte ya no busca la ilusión, ni la justa medida de la forma y el contenido; responde ahora a las necesidades espirituales del nuevo mundo cristiano. La ilusión ya no es necesaria, sino la convicción y la transmisión del mensaje salvador. El arte tendrá este propósito durante toda la edad media, y éste sólo volverá a cambiar con la renovada atmosfera de relajación religiosa producto del crecimiento comercial y de la nueva prosperidad de las ciudades estado italianas. Cuando el *Kunstwollen* cambia, los criterios para juzgar al arte también deben cambiar.

A Riegl le interesó estudiar el arte de períodos olvidados de la historia porque su convicción era que no apreciábamos adecuadamente los logros de una época por nuestra admiración a las grandezas de otra, por lo que caemos en el error de juzgar aquella con los criterios de ésta. La incapacidad para entender adecuadamente el *telos*, o voluntad de arte de una obra o una época, nos llevaba a menospreciarla aplicándole parámetros ajenos a ella. La única manera de poder apreciar realmente la obra era asimilar la correcta "voluntad de arte" que la obra propone, y eso sólo se puede hacer mediante la empatía. Wilhelm Worringer, alumno de Riegl, describe el *Kunstwollen* así:

*"Riegl fue el primero en introducir al método de la investigación histórica del arte el concepto de "voluntad artística". Por "absoluta voluntad artística" se debe entender aquella necesidad interna latente que existe **per se**, enteramente independiente del objeto y del modo de creación, y se comporta como voluntad de forma. Es el factor principal en toda creación artística y, en su esencia interna, toda obra de arte es sencillamente una objetivación de esta existente y absoluta*

*voluntad artística a priori. ...El método materialista (...) vio a la obra de arte primitivo como el producto de tres factores: el propósito utilitario, la materia prima y la técnica. Para ella, la historia del arte era, en el último análisis,, una historia de la habilidad. Este nuevo acercamiento, por el contrario, ve a la historia de la evolución del arte como la historia de la voluntad, procediendo desde la presuposición psicológica que la habilidad es sólo una consecuencia secundaria de la voluntad."*<sup>140</sup>

Entender una época, un estilo, un autor, una obra, implica tender un puente de empatía con los propósitos o la "voluntad de arte" que se fija cada uno en su propuesta plástica. La empatía se convierte así en un instrumento de una fineza extraordinaria, parecido al sentido del gusto, o al oído musical, que registra en que clave esta construida la obra, sobre qué armonías despliega sus logros, qué parámetros de juicio son adecuados para entenderla y sentirla.

---

<sup>140</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Empatía*. Routledge and Kegan Paul, Londres 1963 P. 9 todas las citas de Worringer son mi traducción

## 5

**Worringer: Empatía y Abstracción**

- A. Todo arte es intencional, por lo tanto hay que juzgarlo desde sus propios criterios de éxito y fracaso.
- B. La historia del arte se despliega entre dos polos: arte empático frente al arte no empático. El primero es naturalista, el segundo es abstracto.
- C. El arte empático surge de una unión con el mundo, el no empático o abstracto, de una desunión, lo que lo lleva a intelectualizar y abstraer su entorno.
- D. Situación actual: nuestra relación con el entorno es abstracta, intelectualizada y subjetivamente aislada.

*"El halo que envuelve al concepto de arte, toda la reverente devoción que ha suscitado y disfrutado en todos los tiempos, sólo pudo ser motivada psicológicamente, por la idea de un arte que, habiendo surgido de necesidades psíquicas, gratifica necesidades psíquicas."*<sup>141</sup> Wilhelm Worringer

En 1906 Wilhelm Worringer, publica su tesis doctoral, *Abstracción y empatía*, en un momento clave de la historia del arte, precisamente cuando el Kunstwollen de la época esta cambiando, (podríamos hablar, para seguir con los términos alemanes, del *Zeitgeist* -el espíritu de la época), del realismo de la pintura de Salón del siglo XIX, heredera de toda la tradición que se prolongaba hasta el Renacimiento y más allá, en los ideales del clasicismo Griego, a las nuevas direcciones del arte que provenían de los cuestionamientos románticos a la racionalidad, y a la renovada conciencia de la complejidad de la mente. El siglo XX llega arrastrando profundos cambios gestados lentamente desde muy lejos. El hombre ya no es visto como un ser racional, sino como un compendio de

---

<sup>141</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*. Routledge and Kegan Paul, Londres 1963 P.12 todas las citas de Worringer son mi traducción



experiencias muchas de las cuales (usualmente las más importantes, las que nos marcaron en la infancia) son inconscientes. Pero mientras la presencia e importancia de nuestra subjetividad ha crecido en la conciencia de nuestra época, el control sobre ella ha disminuido; de igual manera el mundo exterior se ha agigantado y ahora nos enfrentamos con un universo múltiple, y de una complejidad infinita. Al mismo tiempo nuestras vidas se han transformado por la avalancha de productos de una tecnología que no entendemos ni controlamos pero que se ha extendido a todos los rincones de la tierra. La producción y el consumo son masivos, globales, igual que la información que conecta todas las partes gracias a la tecnología que permite a la gente vivir aglomerada en grandes urbes, todas interconectadas por la información. Desde principios del siglo XX el pensador español José Ortega y Gasset había ya identificado éste fenómeno como la “Rebelión de las masas” <sup>142</sup>. El consumo masivo es, por definición, un consumo industrial, y ya no artesanal; los objetos de los que nos rodeamos son producidos por miles y cada uno es sólo un ejemplo de una serie casi infinita. Frente a esta masificación del mundo que nos rodea, la artesanía, como proceso de producción personalizado, se convierte, por su escasez y su excepcionalidad, en una especie de arte. Esto presiona al arte hacia otras direcciones que no figuraban en el arte del siglo XIX: hacia el cuestionamiento recursivo de sus procesos de producción (la técnica, la serialización, la reproducción y la originalidad de la obra), de sus procesos mentales (surrealismo, conceptualismo, automatismo, expresionismo), y del piso común empático con su público ( el rechazo, abierto o irónico de todo lo que el público consideraba como arte).

Ante todos estos cambios del *Zeitgeist* (*el espíritu de la época*), el cambio de dirección del *Kunstwollen* no podía quedarse atrás. El Modernismo de comienzos del siglo XX da el viraje drástico en la "voluntad del arte", mientras que los movimientos que le siguen, desde el Pop a los postmodernismos, y lo que actualmente se autodenomina "arte contemporáneo" son desarrollos en la misma dirección general. Lo mismo podríamos decir del *Kunstwollen* que define al arte

---

<sup>142</sup> Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid 1951

griego clásico, y que se continua en el arte greco-romano, y posteriormente se recupera en el arte del Renacimiento hasta sus últimas manifestaciones en el siglo XIX. Todas estas épocas tienen en común una misma dirección general en su "voluntad de arte", a pesar de sus variantes locales. Pero esto no puede decirse del corte que implicó el modernismo, cuyo cambio de visión reflejó transformaciones profundas en la visión del hombre, de su conciencia, y de su papel en el mundo.

En esta bisagra entre una dirección y otra, Worringer publica *Abstracción y empatía*. Su propósito es claro; entender al arte Moderno correctamente implica juzgarlo desde parámetros totalmente distintos al arte ilusionista que abarca desde el Renacimiento al siglo XIX. Este nuevo arte se funda en principios y metas que divergen radicalmente de las búsquedas anteriores, por lo que un juicio adecuado requiere entender qué es lo que se propone. Para ello la intención es fundamental. El arte Moderno es un arte que rompe con el arte anterior, y cada artista tiene una manera distinta de plantear su divergencia. Entenderlo requiere "sintonizarse" empáticamente con las intenciones artísticas de cada productor, y juzgar sus logros según sus propias metas. El *Kunstwollen* del arte Moderno en su conjunto, implica entender empáticamente las intenciones del arte de cada artista en particular: la "voluntad del arte" de la época (esto es, a partir del siglo XX hasta la fecha) ha inaugurado una perspectiva subjetivista y emocional, en lugar de una objetiva y formal para juzgar al arte. La propuesta de Worringer es ver al arte como una manifestación de la voluntad del artista, y como una conexión empática entre el artista y la obra, así como entre el artista y su público.

Si bien la relación empática entre los artistas modernos y su público ha sido confusa y conflictiva, esto proviene de la primacía de la conexión entre el artista y su obra; el subjetivismo exacerbado del arte a partir del Modernismo se ha erguido como un obstáculo para la comprensión de las propuestas personales de cada artista en particular. El arte, desde el Modernismo, se ha vuelto sumamente exigente con su público, pues cada artista demanda un esfuerzo empático distinto de cada espectador. Nada puede ser tomado por hecho, cada artista y cada

espectador deben entablar su propia pauta empática. Pero esta relación no es equilibrada, pues mientras que el artista se enfoca solamente en su conexión empática con la obra, sin tomar en cuenta al espectador, éste debe de hacer un esfuerzo desmedido para re establecer la pauta que lo ligue con la obra y con su autor.

Para entender al arte Moderno, Worringer recurre a la concepción de la empatía que Theodore Lipps retomó de Hume (la simpatía) y de los empiristas escoceses (Lipps traduce a Hume al Alemán). Worringer propone una visión del arte fundada en el concepto de la "empatía" para resolver la antinomia fundamental de la estética: la objetivación de la experiencia subjetiva del arte es posible porque se da sobre una característica propia de todos los humanos; su natural e inherente interrelación emocional con el mundo que los rodea, y muy especialmente, con sus semejantes más cercanos. El humano no es un ser aislado del mundo, como lo hace pensar su razón, y como diría Burke, su ambición. Si bien, por un lado los intereses personales y el egoísmo dominan la voluntad de los hombres, retratando así a un ser ambicioso e independiente, ha sido frecuentemente soslayado el otro aspecto del pensamiento de los empiristas escoceses; la concepción de que en los fundamentos inconscientes de su ser se encuentra hermanado, íntimamente ligado al mundo en que vive, y a los seres con los que comparte y compite para vivir. La dinámica de nuestras emociones se despliega en el interior de nuestra subjetividad, pero estos movimientos psíquicos no se limitan o contienen en cada una de nuestras mentes, como contenedores aislados. La metáfora sería, mas bien, la del influjo de la luna sobre todo cuerpo líquido, independientemente de si esta sellado en una multiplicidad de recipientes separados. Las emociones son como un líquido que se mueve igual en todos nosotros conforme se mueve nuestro piso común, o como diría la sabiduría popular: !no hagan olas que todos estamos en el mismo barco!

Frente a las ideas por mucho tiempo dominantes de los utilitaristas ingleses John Stuart Mill y John Locke, se despliega hoy en día una historia alternativa que por mucho tiempo estuvo en la sombra, la historia de la empatía. En un libro reciente

de Jeremy Rifkin, *"La civilización empática"*, el investigador delinea y encuentra el otro lado de la moneda de la civilización; la perenne presencia de la empatía, la cooperación y las formas sociales establecidas de la ayuda mutua, y lo que en teoría de juegos se llama juegos de "suma no cero", frente a los juegos de "suma cero". En los de "suma cero", como en el ajedrez, el fútbol, y demás juegos de rivalidad, si uno gana el otro pierde, mientras que en los de "suma no cero" la ganancia de uno potencia y permite la ganancia de los demás. Una tribu puede invadir y llevarse tributo y esclavos de otra, en lo que se podría llamar juego de "suma cero"; pero dos tribus pueden cooperar para explotar un recurso que una sola no podría, en un juego de "suma no cero". Esto produce una comunión entre los participantes, que llegan a conocerse y a apreciarse al trabajar juntos, más allá de las razones utilitaristas que los juntaron. Pareciera que nos hemos impresionado por los casos de la historia en que los humanos han oprimido, esclavizado y exterminado a sus congéneres (*homo homini lupus*), eclipsando el otro lado de la moneda, que han sido los innumerables casos de cooperación, ayuda mutua y hasta bondad que también pueblan los anales de la historia humana.

Jeremy Rifkin describe así la entrada del concepto de Empatía en la conciencia histórica: *"El término empatía deriva de la palabra alemana Einfühlung, acuñada por Robert Vischer en 1872 y empleada en la estética alemana. El término Einfühlung se refiere a cómo proyecta el observador su sensibilidad en un objeto de adoración o contemplación, y es una forma de explicar cómo se llega a apreciar y disfrutar la belleza de una obra de arte. El filósofo e historiador alemán Wilhelm Dilthey tomó este término de la estética y lo empezó a utilizar para describir el proceso mental por el que una persona entra en el ser de otra y acaba sabiendo cómo siente y cómo piensa."*<sup>143</sup>

Robert Vischer acuña el término, de quien Theodore Lipps lo toma y lo convierte en central a su pensamiento, del cual Worringer, discípulo de Lipps, lo retoma a su

---

<sup>143</sup> Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, Paidós, México, 2010. Página 21

vez y lo vuelve uno de los polos, frente a la abstracción, que definen la oposición dialéctica del arte universal. ¡La empatía está de moda! Pero hay que recordar que su origen viene de la estética, y que de ahí pasó a la ética, a la sociología, a la psicología, a la historia cultural y a la neurociencia, con el hallazgo de las neuronas espejo.

Pero regresemos a Worringer. En su sucinto libro, *Abstracción y empatía*, Worringer recurre a ésta idea para deslindarse del mito central del arte occidental: el ilusionismo. Él diferencia claramente entre imitación y naturalismo. *"La declaración que el naturalismo como un género del arte, en principio no tiene nada que ver con la pura imitación de la naturaleza suena paradójico, pero emergerá claramente en el curso del examen siguiente."*<sup>144</sup> Según Worringer, interpretar el arte de los griegos y del renacimiento hasta el siglo XIX como centrado en la imitación, la copia de las apariencias para crear la ilusión, es malentender su verdadero propósito. La imitación que crea la ilusión proviene de la representación de la forma externa de los objetos, mientras que el naturalismo, como lo define Worringer, es la reacción interna de las emociones de la psique, frente a una forma externa propicia, que permite y suscita el flujo de las energías mentales. El arte naturalista es empático, el imitativo no. Esto podrá no ser aparente para una perspectiva que ve sólo la superficie, pero para un acercamiento empático, la diferencia es crucial; revela nada menos que el cambio en la "voluntad de arte". Para Worringer, por ejemplo, la degeneración del arte naturalista en imitativo se dio con la pintura de salón francesa de fines del siglo XIX. Su definición del arte es esta: *"El placer estético es placer objetivado. Disfrutar estéticamente significa tener placer en un objeto sensorial diferente a mi, y empatizar con él. Lo que yo le proyecto empáticamente es, en general, vida, Y la vida es energía, elaboración interna, búsqueda y logro, En una palabra, la vida es actividad. Pero actividad es aquello en lo que experimento un gasto de energía.*

---

<sup>144</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*. Routledge and Kegan Paul, Londres 1963. Todas las citas de Worringer son mi traducción del inglés, p. 27

*Por su propia naturaleza, esta actividad es la actividad de la voluntad. Es el esfuerzo y la voluntad en movimiento.*"<sup>145</sup>

La diferencia esencial está en el cambio en la "voluntad del arte", giro que se debe sentir y que implica la armonización emocional con el objeto externo, para colocarnos en la actitud propicia para poder juzgar adecuadamente una obra y las intenciones del creador. La obra de arte es aquí un contenedor de energías en movimiento. Contemplar una obra es empaparse empáticamente de ésta energía y vivir lo que propone; moverse con su dinámica y fluir con las formas que planteó el autor. Interpretar fielmente una obra de arte es sentirla correctamente, juzgarla como ella misma exige ser mirada, y esto implica, no entender, sino sentir adecuadamente su *Kunstwollen*, su voluntad o dirección estética, su *telos* propio. El arte que se propone compartir sus experiencias él lo llama "naturalista", y en ésta tesitura, la belleza se da ahí donde la obra nos permite el flujo desinhibido de nuestra energía, mientras que lo feo será aquello que obstaculiza e impide nuestra necesidad empática de conectarnos con la obra.<sup>146</sup> Worringer sostiene que esto es lo que explica al gran arte griego y renacentista, y no su aspecto imitativo e ilusionista. La ilusión es útil mientras nos permite entrar en el cuadro empáticamente y sentir con él, pero no es el gusto por la *mimesis* lo que nos da placer (el gusto por el parecido es un gusto casi intelectual, limitado), sino la manera en la que la obra se abre para que nosotros la disfrutemos.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> *ibid*, p. 5

<sup>146</sup> "Esta es la base de la teoría de la empatía, en tanto encuentra aplicación práctica en la obra de arte. De ella resultan las definiciones de lo bello y lo feo. Por ejemplo: "Sólo en la medida en que ésta empatía existe, son bellas las formas. Su belleza es ésta libertad ideal con la cual yo vivo mi ser en ellas. De manera contraria, la forma es fea cuando soy incapaz de hacer esto, cuando yo me siento interiormente limitado, inhibido, sujeto a constreñimientos de la forma, o en su contemplación" (Lipps, *Aesthetik*, 247)." *ibid*, p. 7

<sup>147</sup> "Antes de ir más lejos, clarifiquemos la relación de la imitación de la naturaleza con la estética: Aquí es necesario estar de acuerdo que el impulso a la imitación, ésta necesidad elemental al hombre, se encuentra fuera de lo estético propiamente dicho, y que, en principio, su gratificación no tiene que ver nada con el arte." *ibid*. p. 11

En la historia del arte, sin embargo, las obras "abiertas" <sup>148</sup>, que permiten, y hasta exigen la participación empática del espectador para completarse son minoría. La tradición ilusionista que surge en Grecia y revive en el Renacimiento, establece una apertura hacia la participación de su público en la observación, apreciación, y reconstrucción de sus contenidos; en la mente y la subjetividad del público, que es notoriamente empática; situación que no sucede con el arte de otras tradiciones, que se plantan ante su público con una independencia, contundencia y presencia cerrada en sí misma que impide la participación subjetiva (empática) del espectador. Gran parte del arte universal de todas las épocas y culturas es de este orden, por lo que no se puede más que reconocer una universal tendencia hacia un arte así, lo que Worringer llama "arte abstracto".

*"La necesidad de empatía puede ser vista como una presuposición de la voluntad artística sólo donde esta voluntad artística se inclina hacia las verdades de la vida orgánica, esto es, hacia el naturalismo en su más alto sentido." "De hecho, la idea se nos impone que aquí tenemos un impulso directamente opuesto al impulso de la empatía, que busca suprimir precisamente aquello en que la necesidad por la empatía encuentra su satisfacción. Este polo opuesto a la necesidad de empatía parece ser para nosotros la necesidad de la abstracción"*<sup>149</sup>

Tenemos entonces dos impulsos o necesidades humanas que imantan al arte de todos los tiempos en sentidos contrarios; uno obedece a nuestra necesidad de proyectar nuestra subjetividad sobre los objetos que pueblan nuestra vida social, y el otro, que hace todo lo contrario, en lugar de conectarnos emocionalmente con el exterior, se retrae del caos externo, que amenaza con inundar su interioridad, y en lugar de proyectar sus emociones al mundo lo que proyecta es una necesidad básica de su ser: impone forma, "gestalt", orden sobre aquello que le parece desintegrador. El impulso universal hacia la forma abstracta, surge como reacción al miedo que produce el caos, y no del sentimiento gustoso de proyectar nuestras emociones sobre una forma que parece recibirlas con igual placer. Su aspecto

---

<sup>148</sup> En el sentido que le dió Umberto Eco, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, México, 1992

<sup>149</sup> *ibid*, p. 14 mi traducción

geométrico y regular no obedece a necesidades intelectuales, sino más bien a una carencia emocional que busca su satisfacción en la estabilidad de formas regulares.

*"Mientras que la precondition para la necesidad de empatía es una feliz relación panteísta de confianza entre el hombre y los fenómenos del mundo exterior, la necesidad de abstracción es el resultado de una gran inquietud interior inspirada en el hombre por los fenómenos del mundo exterior; en un aspecto religioso se corresponde con un fuerte toque trascendental que le comunica a todas las nociones. Podríamos describir este estado como un inmenso miedo espiritual al espacio. Cuando Tibullus dice **primum in mundo fecit deus timor** (lo primero que crea Dios en el mundo es el miedo), esta misma sensación de miedo puede también ser asumida como la raíz de la creación artística."<sup>150</sup>*

A través de la empatía Worringer regresa al planteamiento que había hecho Burke, sobre el origen de los sentimientos de lo bello y lo sublime en los instintos de conservación y reproducción: el placer que genera lo bello y el miedo que da lugar a lo sublime. Desde la perspectiva empática, lo bello resulta del feliz encuentro entre la mente (y las emociones) y el mundo, proyectando y recibiendo forma, vida y energía de uno a otro; mientras que lo sublime surge del *horror vacui*, o del miedo al vacío que provoca la inmensidad inconmensurable, física y mental; el asombro ante el infinito que nos recuerda nuestra pequeñez y fragilidad mortal, y del reto que conlleva darle forma a lo inabarcable. Worringer, supongo, toma del concepto hegeliano de "arte simbólico", para definir un arte cerrado en sí mismo y desligado del espectador, tanto intelectualmente (es incomprendible) como emocionalmente (es hierático, abstracto e impersonal; no nos permite ver ni conectar con un creador humano; es un arte teológico y sobrehumano.). El ejemplo que da Hegel<sup>151</sup> para ilustrar al Arte Simbólico, la pirámide de Keops, le serviría también a Worringer. Es un gran monolito de forma cerrada sobre sí

---

<sup>150</sup> *ibid*, p. 15

<sup>151</sup> Hegel, G.W.F. *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1975



misma, sin abertura hacia el exterior y sin entradas, donde su contenido, su sentido o justificación, la tumba del faraón, es una pequeña cámara secuestrada en el interior de la gran mole de piedra que se levanta sobre ella. Esto es el epítome de la "obra cerrada", y por lo tanto, de lo que Worringer tiene en mente cuando habla de arte "abstracto".

Dos necesidades internas, tirando en dirección contraria, tensan el arco que abarca todas las manifestaciones del arte universal; un polo impulsa al arte hacia el disfrute empático de la forma natural, donde la mente y el mundo encuentran un feliz equilibrio para intercambiar sentimientos y energías, mientras que el polo contrario lo lleva a refugiarse en un orden geométrico y en una estabilidad abstracta necesaria para proyectar orden a un mundo caótico. Aquí no importa la empatía de las emociones, sino la proyección obsesionada de un *gestalt* que calme el *horror vacui*. La "diferencia" en la interpretación empática del arte, se da entre la proyección y el retraimiento de las emociones; entrega y participación, versus desapego y distancia. Sin embargo, en ambos casos, aunque en desigual medida, se da la necesidad tan humana a huir de sí mismo, a desligarse de su propio ser para volcarse en algo externo; lo que en ocasiones se ha llamado auto alienación. La necesidad fundamental es la de salirnos de nosotros mismos, proyectándonos en algo fuera del yo. Cuando yo me conecto empáticamente con un objeto me salgo de mi mismo y me introduzco en el objeto, estoy fuera de mi, más allá de mi ser, y esto me da placer. Ésta es una necesidad fundamental del hombre, que ejerce cada vez que puede. De ahí la necesidad del alcohol y las drogas, del éxtasis sexual y religioso, del juego y del arte, de la fiesta y el antro: cualquier oportunidad es buena para escaparnos de las "*lindes enemigas*" que me mantienen "*sitiado en mi epidermis*", "*lleno de mí*"<sup>152</sup>, ahogándome en mi mismo sin poder salir.

Mi ego me aprisiona, no me permite desplegar me más allá del vaso que me ahoga, pero por el otro lado, sin el ego (el vaso) ¿qué contiene al "*alma*

---

<sup>152</sup> Gorostiza, José, *Muerte sin fin*, Fondo de Cultura Económica, 1964

*perdediza*" (el agua adentro del vaso)? <sup>153</sup>, no habría un yo que viviera mis experiencias. En el arte, el ego y la obra se funden; la obra es el ego del creador proyectándose empáticamente sobre el objeto, y a la vez el templete que permite recibir la proyección empática del ego del público. Mas el ego es, así mismo, la oscuridad que empaña la cristalina transparencia de una obra, el vaso sucio que refracta y no permite ver, mas que a través de un cristal oscuro, lo que esta detrás. Esta es, desde un ángulo distinto, otra vez la antinomia del arte: supremo egoísmo confrontado con una entrega total que trasciende todo egoísmo.

*"Por lo tanto, en la empatía yo no soy mi verdadero yo, pero estoy internamente liberado de todo lo que soy aparte de la contemplación de la forma. Yo sólo soy este yo ideal que contempla. (Lipps, Aesthetik, 247) El dicho popular habla con sorprendente acierto de "perderse en la contemplación de una obra de arte".*

*En este sentido, por lo tanto, no puede parecer demasiado audaz el atribuir a todo disfrute estético -y aún posiblemente a todo aspecto de la sensación humana de felicidad- a este impulso de auto-alienación como su más profunda y última esencia."*<sup>154</sup>

Todo esto nos lleva a preguntarnos porqué, en el giro que da la "voluntad del arte" con el Modernismo, el arte tiende a privilegiar el abstraccionismo al naturalismo. Creo que la respuesta es obvia: el siglo XX y la parte del XXI que estamos viviendo es un tiempo complejo, confuso, masivo, tecnologizado y polivalente. Ante el galimatías interno y externo que estamos viviendo la necesidad de orden y estabilidad es extrema, y esto nos lleva hacia la abstracción. Ya no vivimos bajo la sombra protectora de ninguna divinidad que garantice la unidad y estabilidad del cosmos. La palabra "cosmos", como "universo", enfatiza la unidad de la que carecemos pero que seguimos sosteniendo como la concepción ideal de la realidad. Nuestras teorías científicas polemizan sobre esta unidad, hasta el punto de haber introducido el concepto de "multiverso", pero sin ningún consenso. Las religiones, como fenómeno social tienden sus redes localmente pero ninguna es

---

<sup>153</sup> citas de *Muerte sin fin*, José Gorostiza, Fondo de Cultura Económica, 1964

<sup>154</sup> *ibid*, p. 24-25

universal, y su mensaje es cuestionado por el conocimiento científico que tenemos del mundo. Es más, el conocimiento natural, cotidiano que usamos en nuestro día a día está ya inevitablemente trenzado con nociones, metáforas y presupuestos científicos y tecnológicos. Qué ha sucedido con la empatía hacia el mundo que nos rodea? Ha devenido en conciencia ecológica? La conciencia religiosa es cada vez más una excepción o un grito desesperado, y la conciencia estética un juego de novedades o de rupturas empáticas (*èpater les bourgoise*) que se adentran en la abstracción más abstrusa. Otra vez quisiera citar a Bateson por la elocuencia emotiva de su retórica:

*"Hemos perdido el núcleo del cristianismo. Hemos perdido a Shiva, el bailarín del hinduismo, cuya danza es, en un plano trivial, creación y destrucción, pero en el todo es belleza. Hemos perdido a Abraxas, el terrible y hermoso dios del día y la noche en el gnosticismo. Hemos perdido el totemismo, el sentido de un paralelismo entre la organización del hombre y la de los animales y las plantas. Hemos perdido incluso al Dios Agonizante.*

*Hemos comenzado a jugar con las ideas de la ecología, y aunque de inmediato las vulgarizamos y hacemos de ellas un comercio o una política, al menos hay todavía en el pecho del hombre un impulso a unificar, y así santificar, el mundo natural total del que formamos parte.*

*No obstante, ha de observarse que han habido, y aún hay, en el mundo muchas epistemologías, diferentes y hasta contrastantes entre sí, que han subrayado por igual la existencia de una unidad suprema y (aunque esto es menos seguro) la idea de que esa unidad suprema es **estética**. La similitud de estas visiones permite confiar en que la gran autoridad de la ciencia cuantitativa puede ser insuficiente para rechazar una belleza unificadora suprema.*

*Adhiero al supuesto de que nuestra pérdida del sentido de la unidad estética fue, simplemente, un error epistemológico. Creo que ese error puede ser más*

*serio que todas las pequeñas demencias que caracterizaron a esas epistemologías más viejas, que coincidían en la unidad fundamental."*<sup>155</sup>

Es notorio que, si " *la precondition para la necesidad de empatía es una feliz relación panteísta de confianza entre el hombre y los fenómenos del mundo exterior,*" esto es algo que hoy en día, y desde el comienzo del siglo XX, nos es ajeno. Más bien, nuestra situación obedece a "*la necesidad de abstracción (...) resultado de una gran inquietud interior inspirada en el hombre por los fenómenos del mundo exterior;*"<sup>156</sup> Nuestro arte, abstracto en el sentido que le da Worringer, sufre de una carencia empática, una ruptura con el entorno, con la subjetividad de cada artista consigo mismo y con su público. Por lo tanto, el único remedio posible tiene que ser una reintegración emocional con nosotros mismos, nuestros semejantes y el mundo exterior. Para sanar esta escisión hay que volver a encontrar las pautas que reconecten a la mente con el mundo, a los hombres entre si, al arte con el mundo y con las emociones, a la razón con los sentimientos y a los sentimientos con la realidad. Sólo así el juicio empático que es esencial para entender correctamente a una obra, pero también a un autor, a una persona y a una situación volverá a ser real y verdadero. Parece ser que la empatía es fundamental, no sólo para la reintegración de la Estética, sino también para la reformulación de un territorio de lo Sagrado que ha sido expulsado del mundo contemporáneo.

---

<sup>155</sup> Bateson, Gregory, *Mente y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires 2006. p. 28-29

<sup>156</sup> Worringer, Wilhelm, *Abstracción y empatía*, p. 15

## Parte III

### Kant y la síntesis subjetiva-objetiva del juicio.

#### 1

#### Kant y el placer que da conocimiento.

- A. La experiencia estética como una experiencia de segundo grado: no es sólo una percepción, es una reflexión sobre la percepción.
- B. Placer físico vs placer intencional: placer en lo agradable, frente al placer estético.
- C. La incomunicabilidad del placer; y sin embargo el placer estético (intencional) debe de ser comunicable.
- D. La excepcionalidad (anormalidad) del placer estético (intencional pero desinteresado, (propósito sin propósito).

*“Las culturas orales viven sumidas en una conciencia mitológica; las culturas que poseen escritura dan origen a una conciencia teológica; las culturas con imprenta van acompañadas de una conciencia ideológica; y las culturas con electricidad dan origen a una conciencia psicológica.”*<sup>157</sup>

Jeremy Rifkin

Hay algo fascinante en este epígrafe de Rifkin: su verdad es clara ¡aún antes de entenderla! Como en la poesía. Sintetiza la historia de la conciencia en una oración. La progresión de la conciencia, desde sus orígenes mitológicos, de raíces orales, a la teológica, cimentada por la palabra de Dios en el libro sagrado, cuya desacralización se lleva a cabo por su difusión gracias a la imprenta, generando una variedad de interpretaciones ideológicas, que finalmente se desintegran en la conciencia individual, la opinión personal y la subjetividad interior de cada individuo que tiene acceso a toda la información en una sociedad interconectada por la energía eléctrica, que permite la revolución informática actual. En sus palabras, vivimos en una "conciencia psicológica", lo que supongo es que estamos

<sup>157</sup> Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, Paidós, México, 2010, p. 44

alertas a la irrupción de nuestro subconsciente, atentos de los límites de nuestra conciencia, cercados por la alienación que genera el trabajo y la diversión, pero abiertos siempre a corregir el rumbo mediante terapias de una variedad infinita. En el universo psicológico actual hemos dejado la explicación de la mente a interpretaciones mitológico-científicas que han sustituido las mitológico religiosas dentro de las cuales vivíamos. Sólo más recientemente hemos llegado a aceptar la naturaleza mitológica metafórica del variado paisaje de psicologías que existen, comenzando por el psicoanálisis freudiano y el análisis Junguiano, dejando de lado su autoridad como "ciencia" para explicar nuestra vida interna.

La autoridad que la ciencia "dura" ha adquirido en la explicación del universo le ha permitido proyectar su sombra (o su luz de reflejo) sobre el territorio de nuestra subjetividad interior, siendo que aquí es donde la reflexión, la meditación, la introspección habitan. Como en la oscuridad de la caverna Platónica, el pensamiento sucede adentro de la gran cueva de nuestro cráneo, oculto de la luz de la razón exterior. Para Descartes, este pensamiento que habita en nuestra interioridad es de una naturaleza distinta a las cosas físicas que habitan el exterior de la cueva. Allá fuera las cosas existen en un espacio de tres dimensiones donde despliegan sus propiedades; son por lo tanto *res extensa*, El pensamiento o cogitación, en cambio, no habita el espacio extenso tridimensional sino un "espacio" interior adentro de mi cabeza; es *res cogitans* o cosa pensante, que Descartes afirmaba era de naturaleza distinta a las demás "cosas" (*res extensa*) del mundo.<sup>158</sup> Cuando la ciencia se asoma a observar al pensamiento, lo que ahora es el campo floreciente de la neurociencia, descubre que tiene su origen en partes claramente localizadas del cerebro, no sólo cuando habla, piensa, sino también cuando percibe un color, un olor u oye una melodía. La neurociencia nos muestra que la relación entre el cerebro y el pensamiento es cercana y directa; estimular ciertas neuronas produce una imagen de un perro o un olor ácido o un color rojo carmesí. Sabemos, pues, que el pensamiento, y en general, la vida de la mente, sucede sobre un templete cerebral, una plataforma neuronal que responde

---

<sup>158</sup> Descartes, René, *A Discourse on Method*, Everyman's Library, Dent, London, 1969.

a estímulos, internos, externos y hasta ilusorios <sup>159</sup>. La *res cogitans* de Descartes, resulta que sí es extensa, pues se despliega sobre la superficie corrugada de un cerebro orgánico.

Una parte esencial de la explicación de nuestro mundo interior es la conciencia estética, que varias filosofías han intentado fundar sobre cimientos científicos. Hoy en día es posible hablar de neuroestética, que traza la relación directa entre nuestra percepción de una pintura o una melodía y su efecto en regiones específicas y altamente localizadas del cerebro. Pero eso no toca el fenómeno de lo estético. Si bien la experiencia estética es desatada por una percepción que proviene del mundo externo, es claramente distinta de esta percepción; su naturaleza "estética" deriva de la apreciación, la degustación del efecto sensorial, y no del efecto sensorial mismo, que es lo que mide la neurociencia (aunque sospecho que la neurociencia diría que la re-gustación reflexiva-sensorial de lo estético también debe registrar en algún lugar puntual del mapa cerebral). Esto se debe a que lo estético es una experiencia de segundo orden: no es la experiencia sensorial misma (un primer nivel), sino el placer o gusto que el sujeto encuentra en esa experiencia (el segundo nivel). Esto parece contradecir lo que Hutcheson decía sobre los placeres estéticos, la admiración ética y la elegancia intelectual, que en tanto experiencia placentera, era inmediata y primaria, como lo es todo placer.

En 1790 Emanuel Kant retoma el problema y lo plantea, ya no como "sensibilidad cognitiva", sino como "placer cognitivo". El problema ahora es el siguiente: ¿cómo es que un placer puede dar conocimiento y en qué circunstancias? En la sección 9 de la *Analítica de lo Bello*, sección inicial de la *Crítica del Juicio* que contiene el mecanismo lógico mediante el cual explica las condiciones y criterios de lo estético, él plantea una pregunta fundamental. ¿Es el placer de lo estético una experiencia inmediata y primaria que sucede **antes** de hacer el Juicio de gusto, ( como pensaba Hutcheson), lo cual sólo viene a corroborar un hecho ya dado, un

---

<sup>159</sup> Díaz Gómez, José Luis, *La conciencia viviente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007

*fait á compli* del placer estético, su "*primeridad*", o más bien, como tiende a pensar Kant, el placer inmediato no puede volverse cognitivo, pues su naturaleza es totalmente inefable e incommunicable; es la tautología corporal básica: el placer es el placer..., por lo que el placer estético tiene que suceder **después**, o como consecuencia del Juicio de gusto? <sup>160</sup>

Hay dos clases de placeres, los físicos, que provienen del cuerpo y sus necesidades; y los intencionales, que se originan en nuestra relación cognitiva con los objetos del mundo. Los primeros son la reacción a un estímulo a nuestro cuerpo y son inefables e infalsificables. No tiene sentido decir que nos equivocamos y que el dolor de muelas que me aqueja no lo siento. El dolor aquí es incontestable, e indiscutible. Los segundos, en cambio, los intencionales, surgen de nuestro interés en el mundo en que vivimos. Este interés puede ser de muchas clases y grados, pero el común denominador es que el placer aquí proviene de mi interés por el objeto, de tal suerte que si me equivoco de objeto, el placer que siento puede desaparecer y arruinarse. Así sucede si siento placer por el triunfo de mi corredor favorito en las olimpiadas, y posteriormente se anula su triunfo por una cuestión de dopaje. Si los placeres físicos son incontestables, los intencionales no lo son, y por lo tanto son modificables; pueden ser cancelados, pero también educados y adquiridos.

Claramente, el placer estético es un placer intencional, (basta con pensar como nuestro gusto por una pintura se tambalea cuando descubrimos que es una falsificación), pero es una clase especial de esos placeres. Kant muy cuidadosamente distingue al placer estético de los placeres que derivamos del cumplimiento de una norma o del reconocimiento de un objeto como un ejemplo de un concepto, etc. Estos placeres intencionales derivan de nuestra relación conceptual con el mundo, del entramado mental y lingüístico que nos entreteje a una cultura específica. Él sostiene, sin embargo que el placer estético debe de ser

---

<sup>160</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 2003. Libro Primero, Analítica de lo Bello, Segundo Momento, Sección &9. Investigación de la cuestión de si, en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o éste precede a aquél.  
Página 263



de un orden distinto a los placeres del conocimiento y el reconocimiento, pero asimismo de aquellos que se originan en nuestra respuesta corporal a estímulos físicos, como los que provienen de la comida y el sexo. En cambio, el gusto estético es consecuencia de una degustación reflexiva (Kant la llama *reflexionante*) del juicio sobre el placer, por lo que es a la vez físico e intencional, subjetivo, pero abierto a la discusión pública, y esto es a lo que él propiamente llama "estético". Con esta tesis arma la maquinaria de argumentos que forman "La analítica de lo bello".

Más el punto que quiero hacer aquí es doble. Por una parte quiero resaltar algo que vengo afirmando desde el concepto de "sentido interno" de Hutcheson, y que es la idea central que Kant retoma para definir lo estético; lo que caracteriza esencialmente a lo estético es éste placer que reflexiona sobre su propio placer, y que al dirigir su atención hacia sí mismo (es un "sentido interno" porque encuentra sentido en el interior de su propio placer) transforma nuestra respuesta normal al mundo externo en una respuesta mediada por esta "reflexión" interna. Esto convierte a lo estético en una actitud de segundo orden, en una experiencia de un tipo lógico distinto al resto de nuestras vivencias, lo que no quiere decir que lo estético este separado del resto de la vida, sino, al contrario, que lo estético levanta a la vida a un estado de orden superior, de preclara reflexión, que lo hace único.

Por otra parte, lo que también quiero resaltar es que este estado de placer reflexivo dirigido hacia el interior tiene, de alguna manera, resonancia en el corazón y la mente de otras personas, de tal manera que el placer que siento y "re-siento" (o reflexiono, degusto, en mi interioridad) puede, en algún sentido, ser visto como portador de un "conocimiento", pues comunica, aunque lo que comunica es indisoluble de lo que se siente, del placer que "resuena" en alguien más, a través del objeto estético.

El primer problema es ¿cómo es que el placer puede darnos conocimiento siendo que el placer y el objeto son lógicamente distintos, esto quiere decir que el placer que derivo de un objeto no describe al objeto ni pertenece a la definición del

concepto de ese objeto. Este placer mas bien habla de mi relación con el objeto y no del objeto mismo. Además, el placer que un objeto me da no necesariamente le dará placer a alguien más, porque el placer es absolutamente subjetivo. Eso es lo primero que Kant establece al definir el territorio de lo estético, desde la introducción a la Crítica del Juicio:

*"Lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es su cualidad estética de la misma;"*

*"Lo subjetivo, empero, en una representación, lo que **no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento** es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento."<sup>161</sup>*

La estrategia de Kant para fundar el "placer cognitivo" implica primero aclarar la imposibilidad de tal empresa; "placer cognitivo" es una antinomía irresoluble, pues el placer es precisamente eso que "*no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento*"<sup>162</sup>. !Sin embargo, algo sucede, una singularidad que rompe con todas las reglas y las expectativas! "**Lo extraño y anormal** está en que no es un concepto empírico, sino un sentimiento de placer (por lo tanto, ningún concepto), lo que por medio del juicio de gusto, y exactamente como si fuera un predicado enlazado con el conocimiento del objeto, se exige, sin embargo, a cada cual, y debe ser unido a la representación."<sup>163</sup> Aquí lo excepcional radica en cómo un sentimiento de placer, que por definición nada tiene que ver con el objeto, se transforma, mediante el proceso (cualquiera que este sea) del juicio de gusto, en algo que adjudicamos al objeto estético; como si éste placer fuera una de sus propiedades lógicas, y por consiguiente, el placer que obtenemos en la experiencia estética nos dijera algo muy importante del objeto: sentir este placer

---

<sup>161</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Introducción, VII De la representación estética de la finalidad de la naturaleza. Página 243

<sup>162</sup> *ibid*, Página 243

<sup>163</sup> *ibid*, página 245. Mi subrayado

nos revela *su* belleza (o a lo que podríamos llamar "belleza extendida", como lo sublime, lo grotesco, o incluso lo "feo revelador"). A Kant le interesa mucho este punto: la belleza, aunque es una experiencia subjetiva, no se queda anclada en el sujeto, como una experiencia autorreferente, sino, al contrario, nos muestra algo del mundo; existe o sucede en el objeto, a la vez que existe y sucede en nuestra subjetividad. En sí, ésta es la característica fundamental, única, y francamente anormal de la experiencia estética de la belleza: como en el mundo de las subpartículas atómicas donde la ubicuidad es natural, el placer de lo bello existe al mismo tiempo en la subjetividad de mi degustación interior, y en las propiedades externas del objeto. De lo contrario, caeríamos en una belleza subjetivista, desconectada del mundo y encerrada en el interior de mis vivencias personales; o en una belleza objetiva, cuyas propiedades físicas, sean éstas simétricas, armónicas, geométricas o complejas, se quedan como características externas del mundo, asimilables por la percepción y el conocimiento, pero ajenas a mi degustación subjetiva. En conclusión, la belleza, al mismo tiempo en que nos ilumina algo de la oscuridad de nuestros sentimientos y sensaciones internas, **sí** es cognitivo porque nos revela algo del mundo.

## 2

### El proceso del juicio de gusto

- A. El juicio y la mente; la relación entre la parte y el todo, el particular y el universal. Análisis y síntesis.
- B. Dos clases de juicio: **el determinante**, que parte del universal para encontrar los ejemplos. Juicio al que llamamos "clasificar".
- C. Juicio **reflexionante**, que parte de algún ejemplo concreto para encontrar (o crear) una regla o universal que lo contenga.
- D. El juicio estético es reflexionante, y por lo tanto creativo.

Aquí nos referimos al juicio de gusto como un "proceso" porque exige una serie de condiciones que se tienen que cumplir para que el placer estético sea cognitivo y nos revele, a través de su degustación interior, la belleza exterior del objeto. Al referirme al juicio de gusto como "proceso" pareciera que estoy rechazando la versión de Hutcheson como un placer "inmediato", y en cambio, afirmando que el "juicio de gusto" es una experiencia compleja, posiblemente condicionada culturalmente, y dependiente de un contexto social y temporal. Pero si este es el caso, entonces Kant, a diferencia de Hutcheson, no está describiendo la belleza como fenómeno fundamental de la experiencia humana en cuanto tal, desde Altamira a la actualidad, sino un aspecto de la cultura estética de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y esto iría totalmente en contra de las intenciones de la filosofía kantiana, la cual quiere establecer las condiciones "trascendentales" de la experiencia, y a la experiencia estética como un aspecto esencial de la naturaleza "racional" y sensible de los seres humanos.

Esta disyuntiva entre una belleza trascendental y una acotada por su tiempo y lugar estará siempre rondando nuestras reflexiones, de manera tal que, mientras que toda estética aspira a entender y posiblemente explicar la naturaleza inherente de lo estético, independientemente de su especificidad histórica, al mismo tiempo, se encuentra limitada por la perspectiva de esa misma posición. Toca a cada uno de nosotros esforzarnos por ver, a través de la refracción del presente, y de las neblinas del pasado, las características constantes de lo estético.

Recordemos que Kant esta tomando la expresión inglesa de *Judgement of taste* para postular el problema de la belleza. Juicio, dice él, "es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal(...) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular(...) es **determinante**. Pero si sólo lo particular es dado,

sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente **reflexionante**."<sup>164</sup>

Ante esta definición, resulta que el Juicio es idéntico al funcionamiento inherente de la mente que relaciona lo diverso con la unidad, reconoce a la parte como integrante de un todo, y conecta al mundo de las formas platónicas, poblado de ideas universales, con el mundo de las copias, ejemplares o particulares. En una palabra, el Juicio es el mecanismo central de la mente (Kant lo llama la "*Síntesis trascendental de la conciencia*"), pues desde las percepciones, donde encontramos o proyectamos forma o Gestalt sobre las múltiples sensaciones sensoriales, hasta nuestras acciones y decisiones más conscientes, donde debemos escoger entre varias opciones un camino a seguir, y de ahí a la progresión del conocimiento que subsume conceptos en ideas cada vez más generales, nos guiamos por esta dinámica de analizar y sintetizar, de juntar y dividir, relacionar y distinguir, hacer pautas donde antes había diferencias, y diferenciar donde antes había pautas. El Juicio es la capacidad fundamental de una mente o espíritu para pautar dos o más eventos (particulares) dentro de una categoría más abierta que los englobe (lo universal), y esto puede ser de dos maneras: o al partir de lo más amplio buscamos a lo específico para incluirlo en él, lo que generalmente llamamos "clasificar", y que aquí Kant llama *Determinante*, o alternativamente, desde lo particular y concreto buscamos una pauta más general que englobe y le de sentido a lo específico. A este juicio Kant lo llama *reflexionante* y es el centro de la *Crítica del juicio*.

A diferencia del *determinante*, donde la regla ya está dada por el concepto universal, en el Juicio *reflexionante* no hay reglas, sino que hay que hacerlas, y ésta es la labor de la imaginación. El *determinante* funciona mediante un algoritmo o regla lógica dada que se repite mecánica e interminablemente, mientras que el *reflexionante* tiene que imaginar una regla, o conjunto superior donde elementos dispares puedan convivir juntos. Esta es una labor creativa, abierta, que funciona a partir de información incompleta para rellenar los vacíos

---

<sup>164</sup> Ibid, Introducción, IV Del juicio como una facultad "a priori". página 234

con propuestas más o menos arriesgadas, más o menos adecuadas. Lo que coloquialmente llamamos hacer un Juicio involucra siempre al *reflexionante*, pues no nos referimos al *determinante* como hacer un juicio, sino como un ejercicio de "clasificación". Esto es así porque clasificar algo no requiere mayor reflexión o cavilación, mientras que, al hacer un juicio, como normalmente usamos el término, partimos de información incompleta y desde una perspectiva desfavorable; podríamos decir que, partiendo a ras de suelo (desde la superficie de lo concreto) queremos ver más ampliamente, lo universal, (como a vista de pájaro), sin estar en las alturas; cosa que sólo podemos lograr con la imaginación. Debido a la naturaleza de los juicios reflexionantes, que como los decimales de Pi, son siempre abiertos e incompletos, nunca serán totalmente correctos o completamente incorrectos; siempre serán más o menos adecuados, más o menos pertinentes. La naturaleza "*reflexionante*" del juicio estético, exige de una ardua re-flexión sobre sí mismo, en un ejercicio recursivo de autoanálisis, o de meditación interiorizante. Jesús enseñaba que no debíamos juzgar a nadie -"que tire la primera piedra..."- porque jamás tendremos (sólo Dios) toda la información sobre los motivos de las acciones de alguien, lo que hace a cualquier juicio un ejercicio de imaginación. La creatividad imaginativa que todo juicio exige es loable e interesante con relación a hipótesis científicas y propuestas estéticas, mas no cuando la dirigimos a juicios morales sobre una persona, concebida como un fin en sí misma, pues el Juicio aquí es siempre parcial y necesariamente injusto.

El Juicio de gusto es, por lo tanto, *reflexionante*, creativo y abierto; Kant lo califica como "contemplativo", pues la contemplación es activa y pasiva, reflexiva y sensible. Implica una mirada detenida en mirar, una atención escuchando y escuchándose. Así describe al juicio de gusto en la introducción a la *Crítica del juicio*: "*Cuando con la simple aprehensión (apprehensio) de la forma de un objeto de la intuición*" <sup>165</sup>, que propone creativamente Forma o Gestalt en la contemplación *reflexionante* de su objeto de atención, "*sin relacionar la misma con*

---

<sup>165</sup> *ibid.* Introducción, VII De la representación estética de la finalidad de la naturaleza, página 244

*un concepto para un conocimiento determinado,*"<sup>166</sup> lo que quiere decir que no se deja llevar por Forma previamente clasificada o Determinada; "*va unido placer, entonces por eso es referida la representación, no al objeto, sino solamente al sujeto,*".<sup>167</sup> Si ésta contemplación del Juicio buscando Formas o pautas superiores de englobar Formas más básicas, da placer, entonces sentimos que el placer le habla cara a cara al sujeto, y como sucedía con el sentido interno de Hutcheson, el sentimiento de "inmediatez"<sup>168</sup> con que nos afecta lo interpretamos como si proviniera directamente del objeto de conocimiento que tenemos enfrente. "*...y el placer no puede expresar más que la acomodación de aquél con las facultades de conocer, que están en juego en el Juicio reflexionante,*".<sup>169</sup> Esta sensación de conocer, proveniente del placer generado por la "acomodación de las facultades de conocimiento", que son la imaginación *reflexionante* y creativa con el conocimiento *Determinante* y clasificatorio, produce una armonía interior placentera en el sujeto observando al objeto, como un acuerdo de la mente con el mundo, o del juicio con el objeto. La mente es una perenne buscadora de formas, patrones o pautas que no puede evitar regocijarse cada vez que tiene éxito en aplicarlas sobre los objetos de su atención.

En todo este argumento hay un eje sobre el cual toda la maquinaria de lo estético gira: este es el embone perfecto entre la mente y el mundo; entre el juicio y el objeto; entre el sentimiento subjetivo y personal, y el conocimiento objetivo y la discusión pública. Y todo esto es el resultado de la exitosa comunión de las facultades de conocimiento: la creatividad *reflexionante* e inductiva de la **imaginación**, armonizando con la capacidad de organización y clasificación deductiva del **entendimiento** *determinante*. El placer es el resultado de este feliz encuentro y es la única prueba de que esto de hecho suceda. La compenetración de los dos principios o funciones esenciales de la mente, genera a su vez una sintonía con el exterior. El placer que nos confirma la armonía interior de la

---

<sup>166</sup> *ibid*, página 244

<sup>167</sup> *ibid*, página 244

<sup>168</sup> Este sentimiento o sensación de inmediatez es sólo eso, una "sensación" que nos invade, aunque sea el resultado de un proceso reflexivo

<sup>169</sup> *ibid*, página 244

mente, se desborda sobre el objeto, el cual parece generar el placer que sentimos. A este objeto externo, pero degustado subjetivamente, lo consideramos bello, y a la experiencia subjetiva, pero que se confirma en el objeto, la llamamos belleza. Por lo tanto, el objeto bello, como la experiencia que genera, son ambos un fenómeno único, y como ya lo dijo Kant: singular y, francamente "anormal".

La naturaleza a la vez interna y externa de la belleza es uno de los factores que le permite evitar el subjetivismo extremo, así como esquivar la fría cosificación de los Juicios Determinantes. Pero hay otro factor imprescindible para garantizar la "universalidad", u "objetividad" del Juicio de gusto, y este es la concordancia entre subjetividades. No sólo se necesita que la belleza resida en el objeto, y no únicamente en el pecho y la mente del sujeto, para que exista lo bello; también se requiere el acuerdo entre subjetividades, producto de la "simpatía", como la llamaron Hume y Burke. Curiosamente, aún con la influencia que Kant tiene de éstos autores británicos, no retoma esta idea de ellos, posiblemente porque la "empatía", en tanto sentimiento, es indiferente a la razón. Él retoma, más bien, la dualidad de los términos: interés-desinterés. Es sobre esta dualidad que la maquinaria de lo estético se termina por plantear.

Así reza el argumento completo: Cuando una persona percibe al mundo en una actitud especial, que Kant llama "contemplativa", y busca hacer un juicio de gusto sobre un objeto dado, esta actitud produce una armonía dinámica entre los dos principios o facultades fundamentales de la mente que genera una **armonía** entre el juicio y el objeto, entre mi mente y el mundo externo, que da como resultado un placer que sentimos se origina en el objeto. Por lo tanto sentimos que podemos hablar de este placer como objetivo, pues proviene del objeto de nuestra atención, y por consiguiente lo consideramos fuente de conocimiento y no sólo como un sentimiento personal, pues nos revela algo del mundo: su belleza, que de otra manera no conoceríamos. Hasta aquí el argumento, que pudiéramos llamar "mental". Lo que le falta es el segundo paso, el que lo conecta con los demás seres humanos y con la sociedad en que vivimos, y que podemos llamar "ético", aunque los dos argumentos están íntimamente trenzados. Aquí introduce el



concepto del "desinterés", que se define contra y frente al interés. Éste era el concepto central de los filósofos escoceses; todos los hombres se definen por sus intereses personales, que imantan sus acciones y definen sus deseos. Contra el panorama de los intereses individuales se plantea la posibilidad del bien público y de la prosperidad de la sociedad, de la conducta ética de las personas y el espacio de la experiencia estética. Tanto Hutcheson como Burke definen al territorio de lo estético como un espacio libre de la marea que mueve a los intereses personales. Kant sigue esta misma dirección: lo estético y lo ético tienen una característica común, ambos exigen tomar a su objeto de atención como un fin en sí mismo. Éste es el punto cardinal, la exigencia fundamental de nuestro trato con nuestros semejantes y con la belleza.

### 3

#### El bien y lo bello frente al interés-desinterés

- A. El propósito de los juicios obstaculiza el proceso reflexionante del juicio estético.
- B. La universalización del juicio a través del "desinterés".
- C. Pero hay otra ruta para su universalización: el *sensus communis*, o sentido común. Kant propone que así como hay un sentido común intelectual (una inteligencia natural a todos los humanos), un *sensus communis logicus*, hay también un *sensus communis aestheticus* (un sentido de la forma y la belleza común), y un *sensus communis ethicus* (un sentido del bien y la justicia común).

*"Todo lo cubre el deseo,  
como el humo al fuego,  
como el polvo al espejo  
como la bolsa al neonato"*

Bhagavad Gita,3, 38 <sup>170</sup>

*Sé un guerrero y mata el deseo,  
el poderoso enemigo del alma.*

*Bhagavad Gita, 3, 43*

*"Llamase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. Semejante interés está, por tanto, siempre, en relación con la facultad de desear,"* <sup>171</sup> Emanuel Kant

172

Una de las ideas más interesantes que maneja Kant es el concepto de "representación". Su acepción central es que el mundo se nos revela a la percepción y al conocimiento mediante representaciones hechas por la mente misma, como una especie de traducción, interpretación y codificación del material sensorial en información accesible a la mente. El mundo no se nos "presenta" desnudo, directa o inmediatamente a los sentidos si no es previamente elaborado como una imagen mental. Este síntesis-análisis que toda mente o espíritu "trascendentalmente" hace, pautando elementos dispares, formando "materia oscura, primigenia" en información útil a la mente es a lo que Kant llama "representación", y es todo lo que tenemos y podremos tener del mundo. Ahora bien, estas representaciones o imágenes mentales que se proyectan en el teatro de la mente tienen la función de suscitar respuestas emocionales de deseo y aversión, que a su vez producen conductas de atracción y repulsión, búsqueda y rechazo. Este entramado de fuerzas psíquicas que jala los hilos de nuestra

---

<sup>170</sup> *The Bhagavad Gita*, traducido del Sánscrito al inglés por Juan Mascaró, Penguin Books, 1962. Capítulo3, sección 38. Mi traducción

<sup>171</sup> *ibid*, Analítica de lo bello, 2ª, página 252

<sup>172</sup> Es conveniente dejar en claro que mi interpretación de la *Crítica del Juicio* de Kant puede ser considerada por algunos (el Dr. Pedro Estepanenko es uno) como una visión de Kant desde un punto de vista de Schopenhauer, y posiblemente de Schiller. Acepto el cargo, pero hay una razón para ello. Son Schiller, y después Schopenhauer los que hacen de la *Crítica del Juicio* algo psicológica y artísticamente real, más allá de la arquitectura de la filosofía kantiana. Ver, por ejemplo Eva Schaper: *Schiller's Kant, a Chapter in the History of Creative Misunderstanding*. En Schaper, Eva, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1979

atención, define nuestro comportamiento y establece nuestras metas ("somos títeres de los dioses" dice Platón), es el territorio del interés, el cual depende, según Kant, de la "facultad de desear". Frente a este mundo de pulsiones y reacciones, que condiciona nuestra voluntad y determina nuestras acciones se planta un espacio de libertad ideal: el del "desinterés". Hay que recordar que para Kant la libertad se define siempre como una propiedad racional del Yo no condicionado, de un agente actuando libremente, sin constreñimientos externos o internos, y que en su estado puro, ideal, la voluntad libre, es idéntica con la razón. La libertad del "desinterés" es doble: una, la libertad de la imposición de los deseos y los intereses sobre la voluntad, y dos, la libertad de la voluntad para autodeterminarse libremente como racional. La segunda depende de la primera: la libertad de nuestras decisiones racionales depende de la liberación de nuestros condicionamientos subjetivos: el imperio de los deseos y el entramado de los intereses.

La libertad generada por el "desinterés" es lo que permite la armoniosa interrelación de las facultades que usamos para conocer al mundo (la imaginación *reflexionante* y el entendimiento *determinante*), para que el ejercicio del Juicio de Gusto fluya subjetivamente y así pueda desbordarse externamente sobre el objeto "bello". Los intereses, en cualquiera de sus manifestaciones, de origen físico corporal (deseo, agrado), o conceptual ideológico (la búsqueda del bien, concebido como un fin religioso, moral, político, ideológico, social, etc.), traen agenda propia, la cual buscan cumplir a toda costa, mientras que el Juicio de gusto, fundamentado en el desinterés, debe ser un fin en sí mismo. Esta misma propiedad *autotélica* del juicio desinteresado (pues su *telos* está dirigido a sí mismo) es la que permite a la sensación subjetiva de lo bello saltar "empáticamente" al objeto, y desde esta "objetividad", volver a saltar "empáticamente" a la coincidencia con otras personas, de forma tal que la subjetividad del juicio estético, a través del objeto bello, se convierte en intersubjetiva, y funciona como un puente que abarca las dos orillas: la de mi subjetividad objetivada, y la del objeto vuelto experiencia subjetiva. En palabras de Kant, del Segundo momento de la Analítica de lo Bello:

*"Pues cada cual tiene consciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, (...) y sintiéndose, en cambio el que juzga completamente libre, con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro. Consiguientemente, ha de creer que tiene motivo para exigir a cada uno una satisfacción semejante. Hablará, por lo tanto, de lo bello, como si la belleza fuera una cualidad del objeto, y el juicio fuera lógico (...), aunque sólo es estético" <sup>173</sup>*

El otro tema que corre en este párrafo subraya un hecho fundamental de lo estético; que hablamos de lo bello como si estuviera en, y perteneciera al objeto, mientras que sabemos que la belleza, y el placer que ella genera, es un acuerdo interno, en nuestra subjetividad, resultado de la armonización de las facultades con las que conocemos al mundo. O viceversa, lo bello está en el objeto, pero, sorprendentemente, resuena también en mi interior en la armonía que siento subjetivamente como un placer.

Pero en el subtexto, la historia que corre es una con tintes éticos y empáticos. Aquí se enfatiza que el juicio es hecho desinteresadamente, sin dirigirse a otros fines o propósitos que lo determinen externamente más allá del placer en la degustación contemplativa de su objeto de atención. Tal actitud desinteresada funciona como un filtro que elimina toda contaminación privativa de mis intereses personales al momento de hacer el Juicio *reflexionante*, y esto conduce, por un entramado que esta conectado con el aspecto racional de la libertad, a pensar que si elimino, o reduzco por lo menos, las condiciones e intereses particulares al hacer un juicio, mientras que busco *reflexionantemente* bases más generales y universales para hacerlo, voy a encontrar un acuerdo con otras personas que también juzguen al objeto de la misma manera.

---

<sup>173</sup> *ibid*, Analítica de lo bello, &6, página 258-259

Para Kant, los acuerdos a los que llegamos en el arte, que son de naturaleza subjetiva y fundados en el placer, son, de alguna manera, también un antecedente o un fundamento del diálogo negociado con el cual construimos el concordato racional en una sociedad de individuos libres. En todo caso de negociación va implícito un esfuerzo ( de naturaleza intelectual y empática ) para construir puentes entre mi posición y la de mi interlocutor. Lo que Kant subraya con el ejemplo del juicio de gusto es que la experiencia estética y el diálogo racional tienen una estructura paralela con exigencias parecidas. En ambos se hace el mismo esfuerzo por salirnos de nuestra “*isla de monólogos sin eco*”, donde estamos sitiados en una epidermis de gustos personales e ideas heredadas que definen y delimitan nuestra visión del mundo. Aquí el desinterés despliega una exigencia ética que todo ser racional debe de cumplir, a saber, que para llegar a un acuerdo en cualquier discusión racional con alguien más, debemos esforzarnos por entender lo que el otro siente, vive y piensa, y para hacerlo tenemos que levantarnos más allá de nuestras condiciones e inclinaciones personales para entender los motivos del otro, y para ello debemos ser creativos, pues sólo la imaginación nos puede auxiliar aquí. Sólo mediante ella nos podemos poner en los zapatos del otro, y así, lo que comienza con un esfuerzo intelectual de comprensión, recurre al ejercicio empático de sentir lo que el otro siente. Para Kant, esta actitud inductiva y creativa del Juicio *reflexionante* para engendrar nuevas perspectivas, conlleva una exigencia estética- ética- racional para llegar a acuerdos creativos con nuestros semejantes.

Estos acuerdos están contruidos sobre nuestra común naturaleza racional, pero la sugerencia está hecha de que, por debajo de ésta, embonando armónicamente, hay una naturaleza común pre racional (*sensus communis aestheticus*) de orden sentimental que nos une emocionalmente con nuestros congéneres, (a la que se referían Hume y Burke), y que básicamente obedece a la misma estructura que la racional. Esto es de suma importancia. El piso inferior empático no esta enfrentado con la inteligencia natural, sino al contrario; la imaginación sirve a la inteligencia y ésta a aquélla, pues imaginación sin inteligencia no puede aplicarse al mundo, e inteligencia sin imaginación resulta ser poco creativa y, finalmente, poco

inteligente. La inteligencia emocional de la que se habla hoy en día es, creo yo, más bien “*emoción inteligente*”, emoción con tintes racionales que puede verse a sí misma y autocorregirse, cambiar de rumbo según las circunstancias lo pidan y , en general, responder al entorno de una manera adecuada y eficaz. “*Inteligencia emocional*” sería, más bien, una inteligencia sensible, en el sentido al que se refería Hume por sensibilidad: una capacidad híper desarrollada para registrar las más mínimas variantes de cualquier problema que se presente, sin dejar de ver el problema en su conjunto.<sup>174</sup> Pero en ambos casos, ya sea si la *inteligencia* es emocional, o si la *emoción* es inteligente, claramente reconocemos que su combinación es el ideal de lo que un ser humano puede llegar a ser.

El sentido común al que apela Kant es al entendimiento común de todos los hombres, a la inteligencia natural que poseemos en tanto humanos, independientemente de la cultura (en el sentido antropológico, como del nivel de sofisticación y cultivo intelectual). El "entendimiento natural" le permite a los humanos tres capacidades básicas: "1. *Pensar por sí mismos*; 2. *Pensar en el lugar de cada otro*; 3. *Pensar siempre de acuerdo consigo mismo*. La primera es la máxima del modo de pensar **libre de prejuicios**; la segunda, del **extensivo**; la tercera, del **consecuente**."<sup>175</sup> El primero se refiere al pensar libre de influencias, presiones o prejuicios. El segundo al pensar que se pone en los zapatos de alguien más, que es capaz de ver el punto de vista ajeno, y no sólo el propio, y el tercero al pensar que tiene la imaginación y el valor de sacar las conclusiones que su mismo tren de pensamiento le impone. Prefiero llamar a esta capacidad común en los humanos "inteligencia natural" pues nos la encontramos en las circunstancias más inesperadas; personas cuya manera de enfrentar al mundo es preclara, abierta y flexible, independientemente de los antecedentes sociales y culturales.

---

<sup>174</sup> Hume David, *On the Standard of Taste*, "Where the organs are so fine, as to allow nothing to escape them; and at the same time so exact as to perceive every ingredient in the composition: This we call delicacy of taste," En *Aesthetics*, por Jerome Stolnitz, Macmillan, NY, 1972

<sup>175</sup> Ibid, Sección &40, Del gusto como una especie de "*sensus communis*". Página 332

Claude Lévi Strauss cuenta en *Tristes Tropiques*<sup>176</sup>, su libro del viaje de descubrimiento antropológico que hizo a Brasil en los años cincuenta del siglo pasado, que su intención era encontrar a la tribu más primitiva del Amazonas. Sus informantes, nativos del lugar, le dijeron que había una tribu que aún los demás indígenas consideraban "primitivos". Los llamaban los "deshamacados", porque dormían en el piso, y ni siquiera conocían la hamaca como la generalidad de los nativos de Sudamérica. Cuando finalmente los encontró se les acercó y acompañó por espacio de varios meses, durante los cuales llegó a conocer y apreciar a su líder. Los Nambiquara eran un grupo de varias decenas de individuos, nómadas, con un mínimo de tecnología, pero con una mitología rica y compleja, y un amplio conocimiento de la geografía y de los recursos de los lugares que frecuentaban. Lévi Strauss habla del jefe Nambiquara con gran respeto por su "inteligencia natural", su capacidad de Juicio, y los conocimientos que dominaba para poder guiar a su banda de humanos desnudos por las selvas amazónicas. El término "primitivo" sólo podía aplicarse al nivel de la tecnología que utilizaban, pero de ninguna manera a su capacidad de Juicio, a su inteligencia, a la complejidad del conocimiento que manejaban, y a las emociones y sentimientos que expresaban dentro de estructuras culturales y sociales comunes.

Lo que quiero subrayar aquí es que tenemos una común naturaleza humana, que incluye una "inteligencia natural", independiente del embalaje social y cultural que la envuelve. Kant hace esto mismo al decir que todos, en tanto seres humanos racionales poseemos un entendimiento común, y que gracias a ello somos capaces de cumplir con lo que él llama las tres máximas del entendimiento: pensar por nosotros mismos (libre de prejuicios), colocarnos, en nuestro pensamiento en el lugar de los pensamientos de los demás (extensivo) y desarrollar los pensamientos que tenemos (consecuente). Estos son los aspectos centrales de la "inteligencia natural" desde que el hombre es hombre, y conllevan la capacidad de "ver" claramente un problema, más allá de los prejuicios propios y

---

<sup>176</sup> Levi Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Penguin, Harmondsworth, 1976

de los demás, lo cual exige "ver", no sólo el problema externo, sino también hacia adentro, a mi mismo y mi relación con el problema. La facultad de entender requiere, por ello, no sólo "inteligencia", sino también imaginación, pues sólo así llegamos a entender, desde adentro, lo que el otro quiere decir. La empatía, la imaginación, y el *sensus communis aestheticus* son el fundamento del sentido común o inteligencia natural de los hombres, y finalmente, son los componentes de lo que llamamos sabiduría, esto es, visión interna para poder desprendernos del ego que nubla y distorsiona el problema.

El prejuicio tiene muchos padres, puede venir de la flojera, del egoísmo complaciente, de la soberbia, de la comodidad, o del apego a los propios intereses. Tener "Juicio", en cambio, es poder romper con esas barrera entrópicas que nos mantienen en la estulticia y la ceguera. Juicio es juzgar inteligentemente, o sea, abiertos a las circunstancias, con la flexibilidad, la frescura inductiva y *reflexionante* de un esfuerzo negentrópico por alcanzar la mejor solución, independientemente de los intereses personales. Distanciarnos de nosotros mismos, desplazarnos más allá de la "isla de monólogos sin eco" , entraña ya un movimiento centrífugo fuera del Yo que cumple su periplo al colocarnos en los pensamientos del otro. La empatía aquí proviene de nuestra común "inteligencia natural" juzgando *reflexionantemente*, esto es, inductiva y creativamente, las inteligencias externas, con las que se "pauta" y conecta, para llegar a un común acuerdo. Romper con el monólogo interno para comenzar a dialogar con el exterior, tanto con los problemas y las circunstancias, como con nuestros semejantes, a quienes ahora hay que reconocer como desligados de mis intereses, como fuerzas centrípetas autónomas, y por lo tanto como fines en si mismos con los que hay que transigir y acordar. Este es el esfuerzo que exige una "inteligencia natural" para desplegarse sobre el mundo, para poder juzgar adecuadamente una situación, un problema, una persona, una acción, o un objeto bello. Así lo dice Kant:

*"; por muy pequeños que sean la extensión y el grado adonde alcance el dote natural del hombre, muestra sin embargo, un hombre, amplio modo de pensar,*



*cuando puede apartarse de las condiciones privadas subjetivas del juicio, dentro de las cuales tantos otros están como encerrados, y reflexiona sobre su propio juicio desde un **punto de vista universal** (que no puede determinar más que poniéndose en el punto de vista de los demás)."*<sup>177</sup>

Para Kant, la inteligencia (*"un amplio modo de pensar"*), exige una posición ética (tomar un *"punto de vista universal"*), que no es otra cosa que asumir una actitud empática (*"poniéndose en el punto de vista de los demás"*). La más clara manifestación de inteligencia natural es la facultad de "reflexionar sobre su propio juicio" y colocarse en "un punto de vista universal" que le permite a la persona liberarse del encierro del punto de vista propio, cercado por intereses particulares y motivaciones subjetivas. La inteligencia se define como la capacidad de asumir una actitud desinteresada para juzgar desde una posición más universal, un problema, situación o persona. Esta facultad salomónica de universalizar nuestro punto de vista para encontrar una solución racional a una circunstancia es natural al hombre, no una característica cultural específica. Lévi Strauss la nota en el jefe Nambiquara, al parejo de algunos de sus colegas parisinos. El desinterés no es, por lo tanto, únicamente la característica *sine que non* de lo estético, sino también la esencia de la inteligencia, o de una racionalidad propia de todos los humanos, que les permite un conocimiento en alguna medida "objetivo", y es el sostén de toda posición ética y la única posibilidad de concebir y luchar por un ideal de justicia. El "imperativo categórico", como Kant llama a la máxima para actuar éticamente hace esto mismo: las acciones se universalizan para poder decidir si son éticas o no, pues sólo así se superan los intereses personales y se puede actuar racionalmente. *"Podría designarse el gusto por **sensus communis aestheticus**, y el entendimiento común humano por **sensus communis logicus**."*

<sup>178</sup> De estos dos se desprende inevitablemente lo que podríamos llamar el **sensus communis ethicus**, pues la "inteligencia natural" posibilita las tres manifestaciones. O digámoslo de otra manera, la naturaleza común de lo estético,

---

<sup>177</sup> Ibid, Sección &40, Del gusto como una especie de "*sensus communis*". Página 333

<sup>178</sup> Ibid, Sección &40, Del gusto como una especie de "*sensus communis*". Página 333.

Nota 12 a pié de página

lo ético y el conocimiento se fundan en un esfuerzo neguentrópico por superar la dinámica fundamental del Yo. Éste se rige por sus deseos, se mueve por sus intereses, y se guía por la ley del menor esfuerzo, mientras que el conocimiento, la ética y lo estético involucran un trabajo interno a contra corriente de nuestra predisposición natural a la entropía psicológica. Cada una es un reflejo de la misma actitud de superación de los constreñimientos que impone el interés personal sobre nuestra naturaleza racional.

Quiero terminar esta sección sobre Kant con la conclusión a la que llega el filósofo Inglés Roger Scruton, en su libro *"Beauty"*, a su propia revisión de las ideas de Kant sobre la belleza.

*"Yo no digo que la teoría de Kant está en lo correcto. Pero nos da un interesante punto de arranque para temas que continúan siendo controversiales hoy en día, tal como lo eran cuando Kant escribió su tercera Crítica. Y una cosa si es seguramente cierta en el argumento de Kant, que la experiencia de la belleza, como el juicio del que proviene, es la prerrogativa de seres racionales. Sólo creaturas como nosotros -con lenguaje, auto conciencia, razón práctica y juicios morales- pueden ver al mundo en esta manera alerta y desinteresada, como para enfocarse en el objeto presentado y sentir placer en él."*<sup>179</sup>

## Parte IV

---

<sup>179</sup> Scruton, Roger, *Beauty*, Oxford University Press, Oxford, 2009. Página 33. Mi traducción.

## La belleza y sus pasiones

### 1

#### La naturaleza de lo bello

- A. La excepcionalidad histórica de la belleza “pura”.
- B. El origen de la belleza (y como Platón decía, de la filosofía) en el asombro: *Thaumazein*.
- C. La belleza tiene antecedentes animales, la representación de la belleza –y el arte- no. Cuando esta representación se da en la historia, es la manifestación clara de que el hombre ha accedido a su humanidad: la creación de un mundo virtual, abstracto, simbólico paralelo al concreto y físico donde antes habitaba.

*“Durante mucho tiempo los investigadores se han limitado a admirar en tales fenómenos el nacimiento del arte (Altamira, Lascaux, etc.), sin percatarse de que la información básica que nos proporcionan es la del segundo nacimiento del hombre, es decir, el nacimiento del homo sapiens.”* Edgar Morin<sup>180</sup>

La aparición de la belleza en la historia es un hecho capital; no sólo revela el nacimiento del arte, sino también el del hombre, constata el comienzo de su andar como ser bifronte, dual, y por lo tanto complejo. Primate que vive, a un mismo tiempo, dentro de un habitat natural, en circunstancias iguales a las de cualquier otro animal, a la vez que descubre y explora un mundo virtual, imaginario, de símbolos abstractos y representaciones ideales. La belleza es la primera prueba clara que tenemos de la existencia de lo que Edgar Morin, siguiendo a Teilhard de Chardin, llamó la *noosfera*. “*Signos, símbolos e imágenes constituyen una esfera noológica específica que circundará a modo de nube el progreso de la humanidad.*”<sup>181</sup> El arte es la primera manifestación donde nos percatamos que el hombre ha alcanzado la sofisticación mental característica del ser humano: al ser habitante de dos mundos, conquista una cierta distancia liberadora del mundo

<sup>180</sup> Morin, Edgar, *El paradigma perdido*. ed. Kairós, Barcelona, 1974. Página 118

<sup>181</sup> *ibid*, página 121

natural del cual ha evolucionado, y así adquiere la capacidad de maniobra que le permite reconfigurarlo, primero simbólicamente en la imaginación, y posteriormente, en la realidad mediante el arte y la tecnología. De aquí nacen todos los logros de la humanidad.

Cuando hace aproximadamente 50 000 años aparece el arte de las cavernas del Paleolítico, sus representaciones son de una sofisticación, fuerza y maestría tal que es imposible considerarlo de otra forma que como un arte maduro, en ningún sentido primitivo o limitado por hallarse en el origen del arte y de la historia. Pareciera que, como Palas Atenea, el arte nace completamente formado y dueño de sus recursos; no el primero y más rudimentario paso en una línea de desarrollo de una tradición, sino como el clímax de una línea antigua de expresiones plásticas. Su belleza es incontestable, y sus logros están a la par de cualquier otro logro artístico de la humanidad. El *homo sapiens sapiens* ya es susceptible, en esa temprana etapa de la historia, a la experiencia de lo bello, y capaz de transmitirla a sus semejantes. Ciertamente que esta experiencia va aparejada de sentimientos de asombro, de intenciones mágicas y de acciones rituales que lo envuelven en un ambiente de sacralidad, o posiblemente de magia instrumental, pero esto es el caso de la mayor parte de las manifestaciones artísticas de la humanidad. El arte y la belleza han estado siempre cercanamente trenzados con las demás actividades importantes de la vida del hombre, y sólo en épocas recientes la estética ha logrado independizarse como un campo propio y autónomo de la experiencia cultural, pero no por ello le podemos restar importancia a la naturaleza heterogénea con la que se ha revelado en la mayoría de sus expresiones históricas. En palabras de Edgar Morin: *"Tanto en el dominio biológico como en el antropológico es casi imposible aislar un fenómeno estético en estado "químicamente puro"."*<sup>182</sup> El estado de pureza al cual ahora nos hemos acostumbrado es un fenómeno aislado culturalmente a una sociedad y época específica; podemos verlo solamente desde el Renacimiento temprano en Italia, el llamado *Quattrocento*, hasta nuestros días. Algunos puristas insisten que el

---

<sup>182</sup> Morin, Edgar, *El paradigma perdido*. ed. Kairós, Barcelona, 1974. Página 122

"Arte", como lo definimos ahora, como una actividad centrada en, y consciente de su naturaleza estética, sólo existe desde entonces, y que todas las demás manifestaciones híbridas del arte no pueden cabalmente considerarse como "artísticas" siendo que caen dentro del territorio de la religión, la magia, el rito, el ornamento o cualquier otro motivo ajeno al arte por el arte mismo. (ver Parte I, final del capítulo I) Considero esta posición exagerada; por muy mágicas que sean las intenciones para pintar los bisontes y caballos en Altamira, Lascaux, etc. es claro que el hombre de ese tiempo había encontrado y dominado la apreciación y transmisión de la belleza. Que esa belleza tuviera poderes mágicos y rituales sólo habla de su potencia e importancia, no de su inexistencia.

Si la experiencia de lo bello surge en etapas tan tempranas de la aparición del *homo sapiens sapiens*, esto es una clara muestra de que la capacidad de apreciación y transmisión de la belleza resultó benéfica dentro del desarrollo evolutivo del ser humano. Muchos animales, a veces hembras, a veces machos, utilizan a la estética como un factor de selección sexual( nosotros incluidos), por lo que la capacidad de reconocer la belleza en el color, el tamaño, y la forma en el sexo opuesto se convierte en una capacidad vital para la continuidad de la especie. La belleza de las flores obedece a la misma presión evolutiva por atraer mediante la forma y el color a los insectos que dispersarán la semilla de la planta. Sin embargo, en el ser humano esta capacidad de discernir la belleza de la forma y el color más allá del sexo opuesto de su especie involucra la emergencia de una propiedad que, si bien está presente con anterioridad en la naturaleza, adquiere un significado y una relevancia totalmente distinta para el *homo sapiens sapiens*. Como todo en la naturaleza, que surge de orígenes humildes para escalar a estados más complejos de desarrollo, la presión evolutiva por lo estético, que en biología es de origen sexual, emerge en el humano como la más característica prueba de la transición de la mente animal a la mente humana; con lo cual queremos decir que la belleza es la primera prueba fehaciente, visible y real de que el hombre ha ingresado en la "*noosfera*" que lo caracteriza.

La experiencia de la belleza es siempre algo que se distingue y separa de nuestras vivencias normales; se podría decir que es algo extra-ordinario que nos sucede, pues al principio (histórica o vivencialmente), no es algo que nosotros hagamos o busquemos (como posteriormente va a ser el arte). Más bien es algo con que nos topamos, que asalta al campo de nuestra atención y nos envuelve con su "magia". La respuesta que engendra es la "ad-miración", la visión revestida de asombro que ve algo más allá de lo que la percepción normal registra. Una visión cargada de entendimiento, lo que aquí hemos llamado sensibilidad cognitiva; mirada donde los ojos ven, al mismo tiempo, hacia afuera y hacia adentro, ojos "soñadores" que "ven" más de lo que perciben. Supongo que el hombre de las cavernas, al pintar un bisonte sobre el volumen convexo de un muro de la cueva ya entornaba los ojos para ver e imaginar las múltiples posibilidades de la superficie rocosa. Por eso Sócrates decía que el comienzo de la filosofía, se encontraba en la experiencia del asombro (*thaumazein*). El asombro nos expulsa de los rieles de la cotidianidad para enfrentarnos con una realidad alterna ante la cual categorías como interno y externo, sujeto y objeto, se confunden. Pero antes de que el asombro suscite la mirada interna que da pie a la filosofía, ésta ya se ha volcado sobre la realidad en un movimiento recursivo que plasma en la materia el descubrimiento interno que le ha sobrecogido. Al arte nace para dar fe de ésta revelación.

Si la belleza nos afecta de tal manera hoy en día, supongo que en el Paleolítico, el hombre de las cavernas habría sido hondamente marcado por una experiencia de semejante profundidad. Una vivencia sobresaliente conlleva una exigencia de comunicarla a los demás. Ciertamente que, por su importancia, su transmisión ha de haber sido sumamente selecta y limitada, como todo conocimiento esotérico consciente de su valor. Pero el que se comparta con un grupo selecto no menoscaba la necesidad de su difusión, para lo cual necesita representar, mediante símbolos, el significado de su revelación, y esto conlleva una duplicación virtual e imaginaria del mundo "real", concreto y físico con el que todo animal se enfrenta, por una copia de ese original, más o menos abstraída, codificada y formalizada que replica al original, y que finalmente (según los

transhumanistas) acabará por sustituirlo. El arte es, por lo tanto, ya no sólo un modelo del mundo, un análogo de la realidad, sino también un doble mental del entorno exterior que ha sido regresado a la realidad por la "magia" de la representación para que otros hombres puedan constatar su presencia. Es, en resumidas cuentas, "otra realidad", un mundo alterno producto del artificio humano que eventualmente sustituirá al mundo natural. Ahí nace el arte, cuando la presión que ejerce la profundidad de la experiencia de lo bello exige su transmisión a través de un medio (pictórico, verbal, corporal, musical) para que otros hombres puedan participar también de la revelación.

## 2

### **El deseo y la belleza: interés y desinterés**

- A. El deseo es interesado, y tiene un origen sexual. La belleza nace del deseo, por lo tanto la belleza, por lo menos evolutivamente, en el mundo animal, es una estrategia sexual.
- B. Diotima de Mantinea y la explicación Platónica del amor.
- C. La belleza y su relación, con el sexo y con el amor.

En los primeros planteamientos que la estética clásica hace para acercarse a la definición de lo Bello sigue la estrategia de distinguir lo que la belleza no es, para después proceder a lo que sí es. Lo bello ejerce una atracción parecida y a la vez distinta al deseo. El deseo puede ser físico biológico, social, cultural, mental, por lo que es más adecuado hablar del interés o motivación por algo. El hombre se define por sus intereses; el empresario, el arquitecto, el comerciante, la ama de casa, el campesino, pero también el artista tienen intereses propios. La belleza, que cualquiera de ellos puede experimentar, sin embargo, exige que pongan sus intereses propios a un lado por un momento, y se abran a sentirla. Hutcheson argumentaba que puesto que sentimos lo bello directamente, independientemente

de si nos conviene o no (como sentir la atracción de una mujer bella a la que tenemos prohibido acercarnos), esto prueba que la belleza es de otro orden lógico al mundo de los intereses y rechazos que nos definen socialmente, *“De ahí se ve claramente que algunos objetos son inmediatamente la ocasión del placer de lo bello, y de que tenemos sentidos adecuados para percibirlo; y que esto es diferente al gusto que surge del prospecto de alguna ganancia.”*<sup>183</sup> Siendo que la belleza se siente directamente, como si tuviéramos un sentido especial para percibirla (el sexto sentido, según él), y que esta experiencia no cambia ni se transforma dependiendo de nuestros intereses, esto prueba que lo bello es independiente de la lógica del castigo-recompensa que define al concepto de “interés” .

Burke, por su lado, argumenta que hay ciertas pasiones sociales, que aglutinan a los hombres y también a los animales en grupos; de entre estas fuerzas gregarias a una de ellas pudiéramos llamarla “amor”, y dentro del “amor”, como él lo entiende, distingue claramente entre el sexual y el amor a lo bello. *“Igualmente distingo el amor (por lo que me refiero a la satisfacción que surge a la mente al contemplar algo bello, de cualquier naturaleza), del deseo o apetencia, que es una energía de la mente, que nos impulsa (**hurries us on**) a la posesión de ciertos objetos, que no nos afectan en tanto bellos, pero por otros medios totalmente diferentes.”*<sup>184</sup> Así es el deseo sexual; es apremiante, nos empuja, nos impone la posesión del objeto de nuestro deseo. La férrea lógica causal que impone el objeto del deseo sobre el sujeto deseante cancela la libertad que éste pudiera tener para apreciar al objeto.

Para poder describir esta característica de la belleza que la separa de los intereses múltiples que nos jalen aquí y allá, o del deseo, que impone su férrea

---

<sup>183</sup> Hutcheson, Francis, *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* , XIV, p. 12. Mi traducción

<sup>184</sup> Burke, Edmund, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several other Additions*, Parte III, Sección I, Londres, 1756. Mi traducción



ley sobre el sujeto, hubo que esperar a la estética kantiana y al concepto del “desinterés”. Pero independientemente del uso que le da Kant, quiero subrayar que el término “desinterés” es distinto del “no-interés” o “diferente a todo interés” para establecer un significado propio: “interés sin interés”. El magnetismo de lo bello suscita un interés único: un interés *sui generis*, distinto tanto del encadenamiento a la lógica del castigo-recompensa, como a la lógica sexual, por lo que la atracción de este interés no nos esclaviza, sino que nos libera.

Además de aprovechar estos significados que el término “desinterés” permitía, Kant lo usa para definir a lo bello como una experiencia transpersonal e intersubjetiva, equiparable con una racionalidad más amplia que tiene sus orígenes en la intimidad subjetiva del individuo, y a partir de ahí sale al exterior, a la sociedad a buscar acuerdos. El desinterés hace posible que mi experiencia interior del gusto, al no apegarse a peculiaridades idiosincráticas de mi Yo, encuentre eco y resonancia externa para coincidir con los sentimientos y gustos de alguien más. Esta es la terminología kantiana para explicar como es que compartimos nuestros sentimientos y gustos en sociedad. El desinterés garantiza la universalización de la experiencia estética frente a los placeres privados y personales que no alcanzan semejante estatus. A diferencia del placer sexual y de los gustos personales de cada quien, la belleza, que nos define como miembros de una cultura específica, es algo cultural y generalizado que, por necesidad, debe de crecer desde la intimidad de los gustos personales hasta abarcar las preferencias sociales que describen a una comunidad.

Aunque este tema (el interés-desinterés) parecía ya zanjado, últimamente, a partir de la influencia de la teoría de la selección natural de Darwin, y del llamado evolucionismo, se ha vuelto a abrir la pregunta sobre la relación del deseo con la belleza, porque para éste (ahora también llamado "sociobiología") todo el comportamiento humano, al igual que sus logros científicos, tecnológicos, culturales y espirituales, tienen un antecedente animal como resultado de la evolución biológica, por selección natural, de la especie *homo sapiens sapiens*. De esta manera, el término "Estética" regresa a su sentido original del griego,

como *Aisthesis*, o la sensibilidad de un ser vivo a los estímulos del exterior<sup>185</sup>, y se opaca el sentido que Baumgarten le dio, como un conocimiento sensible, y que la estética filosófica recogió, como aquello que caracteriza a lo bello: un híbrido de sensibilidad e intelecto, sensación y conocimiento.

Dentro de los principales estímulos que sufre el ser vivo está el placer, que atrae, dirige y refuerza su conducta, frente al dolor, que marca el rechazo y la prohibición hacia un objeto o experiencia. Ambos forman la dupla sensorial- semiótica básica que guía a los seres en sus acciones, y que ya Hutcheson reconocía como el antecedente animal de la pareja estética: bello-sublime, aun y cuando él (y todos los demás pensadores idealistas posteriores a él hasta Freud) diferenciaba claramente al placer en la belleza del placer sexual.

La intención de Baumgarten al reutilizar el término griego de *Aisthesis*, y al combinarlo con el aspecto mental en "*Aisthesis cognitiva*", tiene el propósito de describir la experiencia de lo bello en el curioso animal "mitológico", mitad bestia y mitad racional, que es el ser humano. A lo que nos referimos cuando hablamos de Estética no es como lo usan los evolucionistas, a la pura sensibilidad animal, sino al animal fantástico que funde sensibilidad y mente, percepción y espíritu. Para ellos, los evolucionistas, hablar de un "placer desinteresado" es una clara contradicción en términos, pues todo placer es interesado, dirigido, ya que **esa** es su función biológica. Kant no ignora esta contradicción, más bien la acepta y reconoce que el placer estético es un caso "*extraño y anormal*"<sup>186</sup> de la experiencia, pero que sin embargo, esa es su naturaleza, como la del minotauro, el centauro y la sirena.

Aunque la raíz de lo estético (en tanto el territorio de lo bello), provenga del placer sexual, en el campo de la cultura humana la belleza es ya una experiencia

---

<sup>185</sup> Tal es el caso del reciente libro de Katya Mandoki "*El indispensable exceso de la estética*", especialmente en el capítulo "La aparición de la Estesis", donde define el término *Estética* como el territorio de la belleza, a diferencia de la *Estesis*, como la sensibilidad de un ser vivo a su entorno. Página 106. Siglo XXI, México, 2013

<sup>186</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, Introducción, VII De la representación estética de la finalidad de la naturaleza. Página 245

de otra índole, cualitativamente diferente de aquel , y la prueba es que en sus orígenes, en el Paleolítico, mas bien se relaciona con el asombro, con la admiración al poderío de los animales tutelares, y con la magia que se requiere para manejar estas fuerzas, donde la sexualidad es una más de éstas potencias. La sexualidad en esa época temprana es vista como una parte del gran poderío fertilizador de la naturaleza, al que hay que canalizar en beneficio de los hombres, por lo que el sexo, debido a su importancia, se ritualiza, adquiere connotaciones simbólicas, se cubre de una combinatoria de tabúes en una sintaxis compleja, que estipula las relaciones permitidas de las prohibidas.

Si bien es cierto que en el origen de la humanidad no sólo el sexo se carga de connotaciones simbólicas, sino toda actividad practicada por el hombre, como ha subrayado atinadamente Claude Lèvi-Strauss <sup>187</sup>, sin embargo esta semántica binaria de lo prohibido y lo permitido se muestra con mayor lustre en las practicas sexuales y el intercambio de mujeres entre miembros de una comunidad. Como lo sintetiza Octavio Paz: *“Es imposible seguir a Lèvi-Strauss en toda su exploración y de ahí que me limite a citar una de sus conclusiones: “el carácter primitivo e irreductible del elemento de parentesco es una consecuencia de la prohibición del incesto...en la sociedad humana un hombre no puede obtener una mujer sino de otro hombre, que le entrega a su hija o a su hermana”. La interdicción no tiene otro objeto que permitir la circulación de mujeres y en este sentido es una contrapartida de la obligación de donar, estudiada por Mauss. La prohibición es recíproca y gracias a ella se establece la comunicación entre los hombres: “las reglas de matrimonio y los sistemas de parentesco son una suerte de lenguaje” –un conjunto de operaciones que transmiten mensajes.”* <sup>188</sup> Lèvi-Strauss subraya el carácter lógico de la primera negación -prohibición como el factor semántico que separa a las culturas humanas de la naturaleza, y que revelan ya la mente del hombre desplegándose binariamente en todo lo que toca. Octavio Paz, es un intelectual que se maravilla por la complejidad lógica del algebra encarnada en las

---

<sup>187</sup> Lèvi-Strauss, Claude, Mitológicas, FCE, México

<sup>188</sup> Paz, Octavio, *Claude Lèvi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México 1975. Página 22

costumbres y los rituales primitivos, por lo que admira el énfasis semiótico y la claridad intelectual de la obra de Lévi-Strauss, quien invariablemente subraya la lógica digital de las costumbres primitivas. Sin embargo, Octavio Paz también es un poeta, y como tal desconfía de esta reducción del mundo primitivo a operaciones simbólicas de intercambios binarios, donde el esqueleto lógico parece obviar toda la carga sexual, emotiva, frustrante de dicha semántica, y en el proceso perder la dimensión estética del mundo primitivo. *“Confieso que me cuesta trabajo aceptar que una norma inflexible y en la cual no es infundado ver la fuente de toda moral –fue el primer NO que opuso el hombre a la naturaleza- sea simplemente una regla de tránsito, un artificio destinado a facilitar el intercambio de mujeres. Además, echo de menos la descripción del fenómeno: Levi-Strauss nos describe la operación de las reglas, no aquello que regulan: la atracción y la repulsión por el sexo opuesto, la visión del cuerpo como un nudo de fuerzas benéficas o nocivas, las rivalidades y las amistades, las consideraciones económicas y las religiosas, el terror y el apetito que despierta una mujer o un hombre de otro grupo social o de otra raza, la familia y el amor, el juego violento y complicado entre veneración y profanación, miedo y deseo, agresión y transgresión- todo ese territorio magnético, magia y erotismo, que cubre la palabra incesto.”*<sup>189</sup>

El sexo humano ya no es sólo sexual, es simbólico; existe dentro de un territorio semántico que emite significados sexuales arrojados en mensajes sociales, económicos, jerárquicos, mitológicos, y a veces también caóticos. Si en las culturas humanas el sexo mismo ha dejado de obedecer a la lógica de la necesidad-satisfacción para pasar a la semántica cultural de lo permitido y lo prohibido, cuanto más la belleza, que aunque emerge de la atracción sexual, se despliega sobre la dimensión cultural del placer desinteresado.

---

<sup>189</sup> Paz, Octavio, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, Joaquín Mortiz, México 1975. Página 23

Así sucede, por ejemplo, con el sexo practicado dentro de una relación amorosa. Cuando uno ama a alguien sólo la persona amada nos puede satisfacer. Aquí el sexo ha dejado de poseer la lógica del deseo animal, como una necesidad corporal donde el objeto de mi deseo es sólo un medio para el fin de satisfacerme. El hambre y la sed tienen esta estructura, y lo mismo el sexo hasta que lo toca el amor. Cuando esto sucede, la necesidad sexual deja de ser meramente corporal, puesto que no cualquier cuerpo la satisface; sólo el del ser amado cumple con las especificaciones adecuadas. El cuerpo amado se transforma en único, una singularidad que nos atrae, no sólo con los ojos, sino con el corazón, desde lo profundo de nuestra subjetividad. El deseo que la experiencia amorosa genera no es ya solamente una necesidad de satisfacción carnal, sino espiritual, por decirlo de alguna manera. El cuerpo del ser amado ha dejado de ser un medio para satisfacer mi hambre sexual, y se ha transformado en un fin en sí mismo: valioso por sobre todas las cosas, profundo como la poza de mi subjetividad, incomparable e insustituible pues sólo él tiene el poder de suscitar éstos sentimientos. Por todas estas características podemos decir que para el enamorado, sólo el cuerpo del ser amado es bello, pues solo él posee todas las características de la "belleza", y éstas, muy claramente, ya no son únicamente sensoriales, físicas y externas, sino que están manchadas, contagiadas, contaminadas, o bien cargadas, agraciadas, enriquecidas con múltiples significados.

A este fenómeno, tan peculiar al ser humano, se refería Diotima de Mantinea cuando le expuso a Sócrates <sup>190</sup>, durante un banquete, la historia de cómo Eros guía a los hombres, del plano inferior de los deseos personales, al mundo espiritual de las ideas. El primer paso, decía ésta sabia mujer, se da cuando dos personas se aman, pues ya con este hecho se han alejado de la vorágine de su egoísmo y se han adentrado en el largo camino del espíritu. El paso que han dado ha cambiado la lógica reactiva del deseo y su satisfacción, por la lógica

---

<sup>190</sup> Plato, *The Dialogues of Plato*, Translated by B. Jowett, Volume I, Symposium, p. 301

autotélica (dirigida hacia sí misma) de considerar al objeto de su interés, como un fin último, y por lo tanto, como un sujeto. Sólo mediante el amor el sujeto reconoce al objeto de su amor como un sujeto, pues se reconoce como sujeto en él. Antes de este estado el sujeto ve a los otros "sujetos" desde afuera, desde su mera superficie, como objetos. El reconocimiento de la belleza de alguien marca a esa persona como especial, única; su belleza ya no sólo es una característica de su apariencia física. Por sobre todo se manifiesta en la reacción interna que ella, y sólo ella, suscita en mí.

Más que al deseo, por lo tanto, la belleza está ligada al amor. La estructura lógica del deseo condiciona la importancia del objeto deseado a las promesas de satisfacción que enarbola, por lo cual, una vez cumplidas éstas, se marchita el interés en el objeto. Ante la belleza sucede algo totalmente distinto; el objeto bello no se gasta porque lo contemplemos, no desaparece porque la apreciemos, muy al contrario, nos permite profundizar en sus cualidades y disfrutarlas más en tanto más lo conocemos. El objeto bello no se desecha; se atesora. Como en el amor, la belleza es una experiencia que se centra en su objeto como algo especial, preeminente, paradigmático. La mujer amada es el original y las demás meras copias, es ejemplar pues todas las demás se modelan a partir de ella. Como lo enseña Diotima de Mantinea, el amor eleva nuestro nivel de conciencia, desde el territorio de lo concreto e individual, donde somos "títeres de los dioses", regidos por hilos que jalan nuestras pasiones e imponen sus intereses personales, a un estrato más universal, en el que ya no son los objetos, sino las ideas, ya no el cuerpo, sino la persona, la que nos atrae, y en el cual podemos apreciar la belleza más allá del rígido corsé del deseo. Pues finalmente, el deseo, nuestros intereses, y la perspectiva que define nuestro muy personal punto de vista, nos imponen unos lentes que limitan enormemente nuestra visión de la realidad.

¿Pero podremos verla sin usar estos lentes? ¿Es posible adquirir una perspectiva desinteresada, más amplia que la de mis intereses propios? Diotima enseña que sí, y que el camino para lograrlo se encuentra al alcance de todos a través del amor. Sin embargo, el amor, al igual que la belleza, es algo que nos sucede, que

nos cae encima como un rayo o una flecha. Nosotros, como víctimas pasivas de este hecho, nos vemos transportados a otra dimensión en la que descubrimos, como parte del amor, a la belleza. Esta es la dirección que toma el hombre, guiado por Eros, en la escalera Platónica que lleva al *Topos Uranos*, o mundo de las Formas ideales <sup>191</sup>. Su acicate para empresa tan importante es el placer con que *Eros* nos guía, pero este placer también se va transformando al subir en la escalera de las Formas, se va metamorfoseando, de un placer físico y egoísta, centrado en la estructura reactiva del cuerpo, en un placer más libre y más amplio, desinteresado, cognitivo, y desbordante. A su vez, la belleza genera la necesidad de transmitirla a los demás, lo cual desemboca en el nacimiento del arte. Por eso decíamos al comienzo de esta sección que el origen del arte es también el segundo nacimiento del *homo sapiens sapiens*, esto es, del hombre que, de sus orígenes evolutivos como primate centrado en un *hábitat* específico, se fuga de ahí para construirse un hábitat propio, artificial y mental, semántico y tecnológico, esencialmente simbólico y representacional, que lo lleva a colonizar todos los rincones del mundo pues, como cangrejo ermitaño, carga con su propia atmósfera vital, una *noósfera* cultural y mental que él mismo se crea y lo define como humano.

Para llegar a generar esta *noósfera* nos elevamos por sobre el deseo generado en una situación específica, momentánea, por un cuerpo señaladamente apetitoso (notar la metáfora alimenticia), al deseo por una persona en especial, donde sus rasgos sexuales, como sus senos, sus nalgas o sus piernas, se mezclan con otras no estrictamente sexuales, como su mirada, su sonrisa, o la gracia de sus movimientos, hasta llegar a cualidades más personales de su carácter, como su conversación, su sentido del humor y su ingenio. Esto nos lleva a pensar que la atracción que ejerce el amor sobre el humano es de otra naturaleza a la sexual. La universal gravitación de los sexos hacia sus polos opuestos es algo genérico, universal, propio de la especie y no del individuo. Por ejemplo, el espectáculo que nos ofrece la contemplación de la sexualidad animal

---

<sup>191</sup> Plato, *The Dialogues of Plato*, Symposium, p. 335

es un asunto triste si lo extrapolamos al mundo humano; éste ofrece un paisaje lleno de violencia, de causalidad irrefrenable, de la tiránica imposición de las "leyes" de la naturaleza sobre el individuo. Posiblemente el punto sea ese; al desbordar la concepción de individuo sobre el reino animal, se vuelve notorio que la sexualidad animal, a diferencia de la humana, es un asunto impersonal, genérico, y nunca individual. Esto nos revela claramente que para nosotros, *homo sapiens sapiens*, el sexo mismo, (!ya no digamos el amor!) es considerado siempre un intercambio, una transacción entre individuos tratando de llegar a un consenso. Quizás por eso la prostitución, la más antigua de las "profesiones", es también uno de los acuerdos económicos más viejos y constantes entre individuos. Mientras que en todos los casos en que el convenio no se respeta y el fuerte abusa del débil, sentimos inmediatamente la irrupción de la violencia y la discordia, y la ruptura del contrato entre dos personas.

Podemos concluir, entonces, que el mundo humano se distingue por este piso común de intercambios consensados que poco a poco, trabajosamente, se va extendiendo y emparejando para construir la trama de relaciones sociales que caracteriza a los grupos humanos. Y es sobre este territorio de intereses entrelazados que se despliega la atracción, *sui generis* para el reino animal, del amor.

### 3

#### **La economía del deseo: egoísmo vs. altruismo.**

- A. Continúa la discusión sobre la belleza y el deseo
- B. Relación entre Economía y Estética: cómo plantear el bien común a partir de los intereses egoístas de los individuos. Cómo plantear la comunicabilidad de la experiencia estética a partir de la subjetividad del sentimiento estético.
- C. La "economía", considerada como el intercambio de favores y deudas que equilibran el álgebra de las relaciones sociales. La "economía es el equilibrio de los valores: el arte es la transformación de valores subjetivos y privados en públicos.



Dos de los logros más profundos y duraderos que nos ha legado el siglo de las luces, son el comienzo de un pensamiento continuado y sistemático sobre la estética y sobre la economía. Podrá parecer paradójico que un siglo obsesionado con el uso (y a veces abuso) de la razón, haya sido también el origen del estudio serio sobre fenómenos tan ajenos al control de la razón, como lo son lo que ahora llamamos la Estética Clásica y la Economía Clásica . La subjetividad en la que florece el arte parece ser totalmente ajena a la claridad de pensamiento que era el modelo cartesiano del siglo XVIII, y no se diga la economía, que estaba más cerca de equipararse a un modelo meteorológico que a una fórmula matemática. Aunque, viéndolo desde otro ángulo, la confianza que entonces se tenía en el poder de la razón para entender al mundo, llevó naturalmente a los pensadores de la ilustración a enfrentarse con los problemas más difíciles. La Estética, y la Economía, como áreas de estudio, nacen en este momento y bajo este reto: extender el poder explicativo de la razón a territorios donde antes ésta no llegaba. Y aunque no lo parezca, las preocupaciones centrales de estas dos disciplinas se traslapan una y otra vez; ¿Cuál es la naturaleza y origen del valor, sea éste material o espiritual, y cómo lo valioso imanta nuestras acciones?

Qué es lo que una sociedad considera valioso tiene siempre dos vertientes, una es la satisfacción de sus necesidades materiales, y la otra es la representación simbólica de sus creencias más profundas. La primera es el campo de la economía, y la segunda del arte y de la religión, pero ambas habitan siempre un territorio que convive e involucra cuestiones morales. Ni la economía, ni la estética llegan muy lejos sin toparse con problemas éticos. A la creación de riqueza le sigue irremediablemente el problema de su distribución: equitativa y justa, o concentrada en pocas manos poderosas que ejercen una repartición leonina y unilateral de la riqueza. Podemos concluir que el problema de la justicia y la equidad es inherente a la creación y distribución de la riqueza. Y algo parecido sucede en la Estética, donde las consideraciones del valor estético nunca pueden estar desligadas de los valores morales o éticos de la sociedad en la que habitan.

Kant, quien fue muy cuidadoso de deslindar los territorios de la estética y la ética dijo, sin embargo, que lo bello podía considerarse como símbolo de la moral <sup>192</sup>. Y supongo que no sólo dentro de la tradición Platónica y Neoplatónica, donde la belleza es vista como la manifestación externa de un decoro interno, hay una tendencia natural a trenzar estos dos valores. Un ejemplo de ello puede ser la creencia profundamente enraizada que un gran artista es necesariamente un buen hombre (entendiendo por esto un compendio de cualidades humanas), por lo que siempre nos sorprende cuando éste no es el caso. Por ejemplo, las interminables racionalizaciones para justificar al grandísimo poeta americano Ezra Pound, por su admiración al dictador italiano Benito Mussolini, delatan una natural incapacidad para sostener al mismo tiempo en la mente la belleza estética con la inequidad, la injusticia, y cualquier forma de maldad. Lo picante y salaz de esta mezcla de opuestos, agua y aceite que jamás se juntan, es explotada al máximo en el personaje de Hannibal Lecter en la película *“El silencio de los inocentes”*. Podemos entender más fácilmente a la maldad como una carencia, como una incapacidad, o una ceguera, que como una soberbia del exceso, o una perversión de cualidades superiores, aunque también hay ejemplos históricos de esta vertiente, cuyo interés es directamente proporcional a la intranquilidad y escándalo que nos provoca. Mefistófeles tienta a Fausto por sus capacidades y no por lo contrario, y Dorian Gray, quien lo tiene todo, se pervierte por exceso y no por carencia.

Quiero retomar aquí algo que comencé a esbozar más arriba; la idea de que el mundo humano se distingue por presuponer un piso común de intercambios consensados que poco a poco, trabajosamente, se va extendiendo y emparejando para construir la trama de relaciones sociales que caracteriza a los grupos humanos. Regalos, favores, deudas, ofrendas, sacrificios, a los dioses como a nuestros semejantes, se guían por una lógica algebraica que perenemente persigue el equilibrio. A este constante balance de cuentas en las acciones de los hombres es a lo que llamo, en un sentido amplio, “economía”. Ahora bien, la

---

<sup>192</sup> Kant, E. *Crítica del Juicio*, &59, De la belleza como símbolo de la moralidad, páginas 382, 383, Porrúa, México 2003.

estética clásica se definió, a partir del siglo XVIII, como una actividad que estaba fuera de la economía de los intereses personales (el desinterés kantiano), pero que, sin embargo, también suponía el ideal de un piso común plano, de corte euclideo ( una cancha pareja que no confiere ventajas a ningún contrincante) para poder llegar a los acuerdos y equilibrios que caracterizan las actividades de los hombres. Economía y estética compartían estos acuerdos en común. La economía enfrentaba una antinomia fundamental; equilibrar los intereses propios de cada persona con el bien común de la sociedad. La estética tenía una antinomia parecida; balancear la experiencia subjetiva del gusto con los valores culturales y sociales de una sociedad. Lo estético se balancea en un incierto equilibrio entre lo privado y lo público, el gusto individual y el consenso social. Por eso es que sentimos al arte como una experiencia personal que vive en nuestra subjetividad, a la vez que coincidimos en apreciar obras que compartimos, a veces, con toda una generación, a veces con una pequeña cofradía de seguidores secretos. El arte nos hace vivir en nuestro interior, cultivando nuestra subjetividad, pero también nos hermana en el exterior, con aquellos que comparten nuestro gusto. De ser el gusto algo privado y personal, se transforma en una bandera de identidad social y de adhesión al grupo. El piso común de nuestra naturaleza compartida se da, por lo tanto, en un *sensus communis aestheticus*, ( donde la empatía nos hermana, desde nuestra experiencia interior, con los otros miembros de nuestro grupo social), un *sensus communis logicus* (donde compartimos el mismo sentido común o inteligencia natural), y un *sensus communis aeconomicus* (donde naturalmente negociamos un balance o equilibrio en nuestros intercambios –materiales y espirituales- con los demás miembros de la sociedad).

Para el momento (durante el siglo XVIII) en que los pensadores británicos se comienzan a plantear una estética sistemática, la economía de la belleza se encuentra en un impasse. ¿De donde proviene el valor de lo bello? ¿De donde su atractivo irresistible y universal? Dos pueden ser sus orígenes; o su valor se deriva de su atractivo físico, que finalmente es sexual y de naturaleza biológica, o bien, su magnetismo se debe a una magia simpática de naturaleza espiritual que

reúne y atrae a los espíritus hacia estados de conciencia superior. El problema con ésta última tradición es que está excesivamente contaminada por su cercanía con la tradición cristiana, de la cual los escépticos y empiristas británicos se quieren deslindar. Para Platón y los Neoplatonismos posteriores, la Belleza es considerada como una Idea universal, ligada inextricablemente con las Formas eternas del Bien y de la Verdad, que guían el pensamiento de los hombres. Desde la perspectiva platónica la belleza es dos cosas; por un lado es una Forma superior, eterna, inherente a la naturaleza del hombre, lo cual hace que encuentre y plasme lo bello en el mundo porque es parte de su naturaleza superior racional. Pero por el otro lado, la belleza es una escalera al cielo; lo único en el mundo que nos puede elevar, desde el mundo de los sentidos, en el que estamos inmersos, hasta el reconocimiento del mundo abstracto de la noosfera mental en la que vivimos como seres racionales.

El problema con la primera tradición, la que explica la atracción de lo bello como un magnetismo animal, es que tampoco encaja con el programa racionalista de la ilustración. Para estos revolucionarios de la Razón, enemigos tanto del “estado salvaje y natural” (pues de él hay que desligarse para construir el proyecto de civilización enciclopédico), como de la fe Cristiana; lo que suplanta religión e ignorancia es el “buen gusto” (*good taste*), y éste está tan alejado de las explicaciones espirituales como de las biológicas <sup>193</sup>. El buen gusto es un refinamiento cultural, una manera empírica, escéptica, y a la vez civilizada y racional de vivir con nuestros semejantes y con el mundo sin recurrir a creencias religiosas y costumbres ancestrales. Por ello es necesario deslindarse de toda tradición que huela a religión y espiritualidad (lo cual incluye a Platón y posteriores platonismos que se enquistaron en el cristianismo), pero también de toda explicación de la magia simpática de lo bello que dependa demasiado de la crudeza de nuestra naturaleza biológica. El atractivo de lo bello no puede provenir

---

<sup>193</sup> Esta es la tesis de Schiller en las “*Cartas sobre la educación estética del hombre*”. El hombre debe desligarse del estado natural, como del Estado monárquico, eclesiástico y autoritario; en ninguno de ellos halla su libertad. Ésta sólo se logra en el estado estético, donde las leyes son autoimpuestas.

del magnetismo animal y sexual, pues éste es el enemigo del proyecto civilizatorio y cultural de la ilustración. La paradoja irreductible de la estética clásica es, por lo tanto ¿cómo explicar el atractivo de lo bello, sin recurrir, ni a explicaciones espirituales y metafísicas, ni al imperativo universal del deseo sexual? Hemos tocado ya a la tradición espiritual platónica; exploremos ahora la tradición que ve a la belleza como una manifestación del cuerpo y su energía.

## Parte V

### La energía del cuerpo y el espíritu

#### 1

#### La belleza como energía

- A. La belleza como deseo, el deseo como energía.
- B. La energía no se destruye, se transforma, se maneja dentro de un modelo de flujos
- C. Freud y el líbido. *Eros y Tánatos*.
- D. Schiller y el *Impulso Vital* frente al *Impulso Formal*.
- E. El manejo de la energía: el juego.

Quiero comenzar con uno de los representantes más notorios de este enfoque corporal: el psicoanalista Sigmund Freud. Para él, el deseo es la manifestación de la energía del cuerpo, o líbido, que guía todas sus acciones, y que, en tanto energía, puede transformarse, pero no eliminarse. La belleza, según Freud, no puede definirse como una atracción libre de deseo; más bien, su atracción es deseo sublimado, transmutado en otra estirpe de energía que redirige su atención (o *telos*) a propósitos distintos a los sexuales. Esta posición es paralela a la visión oriental del *Chi* o del *Prana* (China e India). Ambas son la energía del cuerpo que el hombre debe de aprender a manejar, a canalizar y redirigir, de la materia prima sexual, que compartimos con los demás seres vivos, hacia una energía neguentrópica que, mediante la disciplina, se transforma en fuerza mental y espiritual para sanar el cuerpo, y para controlar la mente y sus mareas. La economía del deseo aquí sería aplicar el principio básico de todo motor: capturar energía y guardarla, para luego liberarla en una dirección específica con el fin de que cumpla con una tarea. La energía del deseo se controla y guarda, esto es, se reprime para acumular fuerza para el trabajo. Esta es la versión freudiana (y judeocristiana) de la civilización: la represión sexual genera cultura, estructura

social y comportamiento colectivo ordenado. La moneda con la que se paga esto es la culpa. El tabú establece la semántica social de lo permitido y lo prohibido que, como un alfabeto digital, colorea los rasgos de toda sociedad humana; qué prohíbe y qué permite cada grupo humano traza las luces y sombras de las formas sociales de una colectividad. El tótem, en cambio, propone la dirección, la bandera o *telos* al que el grupo se adhiere y bajo el cual se modela. Ambos, tótem y tabú, establecen los principios de la máquina social: reprimir y almacenar la energía por el tabú, para redirigirla en forma de trabajo en una dirección trazada por el tótem.<sup>194</sup>

La pareja binaria fundamental, sin embargo, es sexualidad vs. civilización; la sexualidad es la naturaleza en nuestro seno; civilización es lo que se construye frente y contra la naturaleza, o por lo menos así era a finales del siglo XIX. Civilizar es reprimir la energía natural de la sexualidad para reencauzarla, según los modelos impuestos por cada sociedad, en la construcción de bienes y costumbres que describen y dan una identidad al grupo. Pero al ser energía, la sexualidad no desaparece, sólo se transforma; la energía sexual se convierte en trabajo productivo y la reconfiguración de esta energía forja el carácter de los individuos de esa sociedad. Pero la neguentropía que construye sociedades e imperios, también genera la entropía que se deposita en el inconsciente como represión y frustración sexual, y que irremediabilmente reaparece en la conciencia (a veces violentamente) en forma de una variedad de síntomas, neurosis y traumas. La deuda que generamos por el proceso de civilización eventualmente pasa la cuenta y el costo, en ocasiones, es excesivo.

Al final de su vida, en *El malestar de la cultura*<sup>195</sup> Freud sugirió otro par de opuestos binarios; *Eros* o la pulsión básica de la vida libidinal, fuente de toda energía y esfuerzo, frente a *Thánatos*, su contraria, una pulsión de muerte y de

---

<sup>194</sup> Freud, Sigmund, *Totem y tabú* (1913) Obras completas Tomo XIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1980.

<sup>195</sup> Freud, Sigmund, *El Malestar de la Cultura*, (1930), Editorial Akal, Madrid, 2017

destrucción <sup>196</sup> Me parece más adecuado interpretar desde la termodinámica la tensión entre Eros y Thánatos, pues Eros describe el esfuerzo energético que toda labor neguentrópica exige, mientras que dicho esfuerzo genera una energía entrópica irre recuperable. Todo trabajo o producción neguentrópica deja a su paso irremediamente, (hoy le llamaríamos como efecto secundario) una medida de caos y desorden directamente proporcional al orden que generó. No es que haya una tendencia innata a la vida, enfrentada a otra que nos jala en la dirección opuesta, sino que más bien, todo lo que construimos, el orden que creamos, y la avidez por vivir la vida tiene un reverso, consecuencias que no vemos pero que de todos modos están ahí; el otro lado de Eros es Thánatos, la vida siembra muerte, como la neguentropía deja entropía a su paso.

Hay, por lo tanto, dos tradiciones fundamentales encontradas para entender a la belleza: una, la que podríamos llamar la posición idealista, ve a la belleza como una manifestación del espíritu (en su versión platónica, como "Formas", o en su versión Hegeliana, como conciencia); la otra ve a la belleza como una manifestación de la energía sexual-vital del universo. Para la primera la belleza es una revelación, el espíritu mostrándose como materia sensible; para la segunda es una estrategia de la vida para perpetuarse, pero también para sublimarse, como energía intensificada.

Pese a los intentos de la ilustración para separarlos, la belleza y el deseo no son opuestos sino uno y la misma cosa. La belleza surge del deseo, se origina en el libido, y de ahí busca su sublimación, como un proceso alquímico que eleva el deseo a otra categoría, una más cultural y menos carnal, más pública y menos privada. Los dos requisitos de la estética kantiana; desinterés e intersubjetividad, se siguen cumpliendo desde la reinterpretación que hace Federico Schiller de la belleza como energía. El logro de Schiller es haber transformado a la estética kantiana en un modelo mental de flujos y fuerzas dinámicas que se debaten en el

---

<sup>196</sup> Freud, Sigmund *Pulsiones y destinos de pulsión*, Amorrortu, Buenos Aires,



cuerpo y la mente del hombre. Para él, la belleza se produce cuando la mente-cuerpo logra un equilibrio entre los dos impulsos encontrados que definen las batallas del alma, y en esta paz momentánea, en este armisticio interior, el balance entre uno y otro lado produce un efecto de libertad, de ingravidez (el fiel de la balanza flotando) que se siente en el alma como libertad <sup>197</sup>. Así se define el desinterés, y la libertad que conlleva; no como ausencia de intereses o fuerzas involucradas, sino como equilibrio entre ellas.

La versión freudiana de Eros y Thánatos nos recuerda la concepción Schilleriana del impulso Vital o Sensible (*Lebenstrieb*) frente al impulso formal (*Formtrieb*). Pero a diferencia de Freud, lo que enfrenta al impulso de vida no es un impulso de muerte, sino el impulso de la Forma, algo más parecido a lo que Nietzsche llamará (influenciado también por Schiller) lo Apolíneo, enfrentándose a lo Dionisiaco. La necesidad de Forma, de orden, de Razón o “*ratio*”, de proporción y medida es mucho más amplia que lo “racional”; es como la racionalidad de la Razón, una razón al cuadrado, que ve a lo racional mismo en su justa proporción, como sólo un lado de la ecuación total, la cual, en su conjunto incluye al impulso sensible; a lo Dionisiaco que exige su fuero, su despliegue de vida y fuerza. La verdadera “Ratio” ve a la razón como racional siempre y cuando incluya en su seno a la vida y sus manifestaciones, cuando su labor involucre: “*proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad*”. <sup>198</sup> Esta frase tomada de “*La educación estética del hombre*”, sería incomprensible para la Ilustración, y sin embargo es la puerta de entrada al Romanticismo, y a la conciencia de los excesos que la razón, liberada de su contrapeso sensible, puede generar. Vale la pena ver la cita completa de donde proviene esta frase tan polémica:

---

<sup>197</sup> Schiller Federico, *Cartas sobre la educación estética del hombre*,: “*Así pues, para sustituir un estado pasivo por otro de actividad propia, una determinación pasiva por una activa, el hombre ha de hallarse momentáneamente libre de toda determinación, y ha de pasar por un estado de pura y simple determinabilidad.....Los platillos de una balanza se equilibran cuando están vacíos; pero también cuando contienen pesos iguales.*” Carta XX, párrafo 3, página 283. Anthropos, Madrid, 1990

<sup>198</sup> Schiller, Federico, *La educación estética del hombre*, Carta 13, párrafo 2. Editorial Anthropos, Madrid, 1990

“La tarea de la **cultura** consiste en vigilar estos dos impulsos y asegurar los límites de cada uno de ellos. La cultura debe hacer justicia a ambos por igual y tiene que afirmar no sólo el impulso racional frente al sensible, sino también el sensible frente al racional. Su quehacer es doble, **Primero**: proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad; **segundo**: asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones. Lo primero lo consigue educando la facultad de sentir, lo segundo educando la facultad de la razón.”



El famoso grabado de Goya se refiere a sólo un término de la ecuación; a los monstruos que se generan cuando la facultad de la razón no ha sido educada. Pero hoy en día, después de los exterminios del siglo XX, la amenaza nuclear, bacteriológica y química; la muerte gris de la nanotecnología y la amenaza que los excesos de la inteligencia artificial suponen, podemos entender los “sueños” de la razón, no como la ausencia de lo racional, sino como el exceso de lo racional sin el contrapeso de lo sensible. En cualquier caso, la solución se encuentra en la

educación que equilibra nuestros dos impulsos, y en cuidar que jamás camine uno sin el otro.

Ahora bien, la tesis más interesante e innovadora de Schiller, donde se levanta por sobre la estética kantiana a un territorio propio con consecuencias enormes para la historia posterior, es su convicción de que el juego, y en especial el juego al que llamamos arte, puede lograr una educación integradora de los dos impulsos encontrados que se enfrentan en el seno del hombre. El impulso sensible impone exigencias físicas y psicológicas que se tienen que cumplir para que el flujo vital, la energía corporal, se mueva sanamente por el cuerpo y alimente a la mente y el espíritu. Cualquier obstrucción en la circulación de la energía producirá deformaciones de la energía física y psíquica, que se revelarán como traumas, neurosis, manías, y finalmente, como enfermedades físicas. El impulso formal, por su parte, impone orden sobre nuestras acciones, en forma de leyes morales, y sobre el mundo, como leyes racionales. Los excesos de este impulso desprovisto de su contrapeso sensible son también notorios. Generan un carácter rígido e inflexible, incapaz de reírse de sí mismo y de jugar creativamente, propenso al fanatismo y a la credulidad ideológica, la cual pone a las ideas y las normas por sobre las personas, y a las generalizaciones por sobre los casos concretos. El fracaso en la educación racional lleva al salvajismo, el fracaso en la educación sensible (o sentimental) a la barbarie.<sup>199</sup> El impulso sensible impone las necesidades del flujo de la energía corporal; el impulso formal impone las exigencias ideales de nuestra naturaleza racional. *“Ambos impulsos coaccionan pues, el ánimo; el primero mediante leyes naturales, el segundo mediante leyes racionales.”*<sup>200</sup> En el esfuerzo que debemos emprender para la superación neguentrópica de nuestra naturaleza física y racional eventualmente encontraremos nuestra libertad, pero es un hecho que, mientras tanto, para nuestra experiencia directa, la liberación es sólo una promesa al esfuerzo continuado, y no una realidad de la experiencia.

---

<sup>199</sup> *ibid*, Carta IV, párrafo 6

<sup>200</sup> *ibid*, Carta 14, párrafo 5

El mensaje de Schiller es, sin embargo, muy claro: ni en el estado físico de las leyes naturales, ni en el ideal de la racionalidad abstracta somos verdaderamente libres porque en ellos no nos **“sentimos”** libres; únicamente lo somos en el estado estético porque ahí sí experimentamos una sensación de liberación, donde todas nuestras facultades están interactuando dinámicamente unas con otras en un intercambio recursivo que nos enriquece, pero que también nos genera placer. Normalmente sentimos, o pensamos, por separado, pero en el momento en que al sentir pensamos, y al pensar sentimos, pareciera que el enfrentamiento interior se acalla y de su armonización surge una calma preñada, una intensidad balanceada que sentimos con gusto. El estado estético es el único libre porque en ese sentimiento placentero de libertad está la confirmación de su revelación; su importancia, su validez, su relevancia se confirman estéticamente, en el sentimiento de placer que se genera al involucrar y fundir, en una experiencia totalizante, los aspectos encontrados de nuestro ser.

Lo que Kant planteaba como “antinomias” (la fuerza irrefrenable chocando con el obstáculo inamovible), Schiller lo ve como el enfrentamiento de impulsos contrarios que se resuelven bajo un tercer impulso, el impulso de juego. El estado estético es sólo un aspecto de algo mucho más amplio y generalizado; la necesidad de los hombres, presente también en los mamíferos, de jugar; descubrir al mundo lúdicamente y al jugar con él explorarlo, conocerlo y finalmente dominarlo. Para Kant la libertad era un estado ideal (no real, sino posible) donde la razón reinaría suprema. Para Schiller, el poeta, la libertad (para en verdad serlo) debe ser un estado real de la experiencia, y esto en verdad se logra siempre que jugamos. En el juego somos libres, jugamos por voluntad propia y lo seguimos haciendo por placer. Lo placentero del estado lúdico nos confirma y nos convence de que la experiencia es relevante y significativa. El estado estético es sólo un caso del universo del juego, pero es el caso más significativo, el modelo de lo que el juego, llevado a sus últimas consecuencias, puede lograr. La cultura, que tiene la función de cuidar la formación del impulso sensible (la educación sentimental) y el impulso formal (la educación racional), sólo se puede lograr mediante el desarrollo del impulso de juego (la educación estética). Sólo el arte puede lograr

la formación integral del hombre porque conlleva el ejercicio de su inteligencia y su sensibilidad, en un juego lúdico donde ambas se retroalimentan mutuamente y aprenden una de la otra. En las famosas palabras de Schiller:

*“Porque para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y **sólo es enteramente hombre cuando juega**”.*<sup>201</sup>

La propuesta de un tercer impulso para resolver la antinomia existencial del hombre, desgarrado entre el querer y el deber, entre lo constante de sus ideales y lo pasajero de sus emociones es el aspecto más original de la tesis Schilleriana y algo de lo cual no hay precedentes. Él mismo acepta que su tesis es arriesgada y que, estrictamente, desde su modelo de dinámica de flujos sólo hay una forma de energía, la sexual, que encarna su “impulso vital”; el *telos* biológico, la flecha evolutiva que nos trasciende como individuos y nos define como seres vivos luchando por sobrevivir y reproducirnos. Esta energía sube por la columna vertebral hasta el cráneo donde se transforma en energía mental, encarnando en el segundo impulso, el de la “forma”. Éste, impulso que organiza y sintetiza bajo ordenes mentales a la experiencia, es en sí la misma energía transformada. ¿Sin embargo, de donde proponer un tercer impulso si la experiencia parece agotarse con estos dos?<sup>202</sup> ¿Hay otro impulso fundamental, trascendental al hombre que logre unificar su espíritu y su cuerpo, su lógica binaria de enfrentamiento total?

Kant le da la respuesta a Schiller en la primera sección de la *Crítica del Juicio*. En ésta, la Analítica de lo Bello, Kant dice que en nuestra apreciación de la belleza entramos en un estado de “contemplación” donde nuestras facultades mentales (que para él son la imaginación y el entendimiento) se trenzan en un “libre juego”

---

<sup>201</sup> *ibid*, Carta 15, párrafo 9

<sup>202</sup> Schiller, Federico. *“A primera vista no parece haber nada más contrapuesto que las tendencias de esos dos impulsos, ya que el uno insiste en la variación y el otro en la invariabilidad. Y sin embargo, son estos dos impulsos los que agotan el concepto de humanidad, y un tercer **impulso fundamental** que pudiera mediar entre los otros dos es absolutamente inconcebible. ¿Cómo vamos entonces a restablecer la unidad de la naturaleza humana, que parece completamente suprimida por esa oposición originaria y radical?* Carta XIII, párrafo 1

que trastoca la manera habitual en la que éstas proceden. En vez de registrar, clasificar y ordenar al mundo, en el estado de contemplación “jugamos” con la información que recibimos sin otro propósito que el placer que nos depara esta misma acción. El juego se convierte aquí en una manera alternativa de enfrentar al mundo; la seriedad con la cual nos jugamos la vida en nuestro entorno se convierte en un retozo lúdico, paso esencial a su reconfiguración cultural y artificial, lo cual caracteriza al mundo humano. Aristóteles, en la *Poética*<sup>203</sup> ya había hablado del juego de los jóvenes mamíferos, plenos de vida y energía, que aprenden de los adultos imitándolos en sus juegos. El instinto de imitación, la mimesis, es por lo tanto, parte de nuestra biología, y la manera en la que se muestra es mediante juegos, donde los jóvenes representan el comportamiento de sus modelos adultos, y de esta manera, aprenden a comportarse en el mundo. ¿Es el juego, y su poder de representación, una capacidad fundamental del ser humano? Schiller es el primero que afirma que así es, y no sólo esto; como dice arriba, el juego es la manera más característica de **ser** humano. Jugar es esencial al humano y a sus culturas; sin él el hombre no deja de ser un animal, cercado por su hábitat, constreñido por sus circunstancias, y sujeto a su (y a la) naturaleza. Aunque es cierto que los mamíferos superiores juegan, el juego de ellos todavía no es humano porque su juego todavía no es estético. El hombre se define porque juega, y en su juego representa a su mundo creando otro mundo, el de la cultura. El juego que jugando crea mundos es el juego de la representación, y aquí si, no hay precedentes. Las representaciones son un producto esencialmente humano. Por lo tanto, la propuesta que hace Schiller de un tercer impulso fundamental al hombre parece justificada: el impulso de juego es un puente natural para zanzar el abismo que divide al hombre entre materia y forma, actividad y pasividad, pensamiento y acto. Y sólo mediante la belleza se logra esta armonía; el hombre regodeándose en un mundo inventado, en una recreación o representación del mundo que es ya otro mundo; la apariencia del mundo lo sustituye, lo suplanta. La

---

<sup>203</sup> Aristóteles, *On the Art of Poetry*, Chapter 4, Origins and Development of Poetry. En *Classical Literary Criticism, Aristotle, Horace, Longinus*, Penguin Classics, Harmondsworth, Middlesex, England. 1979. Translated by T.S.Dorsch. página 35

belleza es apariencia, la apariencia es mimesis, la mimesis representación, y la representación es nuestro rasgo más humano.

*"Y, ¿cuál es el fenómeno que anuncia en el salvaje el acceso a la humanidad? Por más ejemplos que busquemos en la historia, encontraremos siempre el mismo fenómeno en todas aquellas tribus que han conseguido abandonar la esclavitud del estado animal: el goce en la **apariciencia**, la inclinación al **adorno** y al **juego**."*

Federico Schiller <sup>204</sup>

## 2

### La "Experiencia" estética.

- |   |
|---|
| <p>A. Definición de "Experiencia", como un concentrado de vida, cuya intensidad genera unidad, orden, forma.</p> <p>B. La "Experiencia", por lo tanto, es por naturaleza "formosa", o sea, estética. Restaura el orden y la forma que la fragmentación de la vida no alcanza. La belleza atestigua a la intensidad unificadora de la forma.</p> |
|---|

La "experiencia estética" es, por lo tanto, un estado de "contemplación" donde nuestras facultades mentales se entrelazan de una manera distinta a como normalmente enfrentan a la realidad. Posiblemente lo que cambia es el *telos* de la experiencia; la realidad exige respuestas prontas y efectivas a situaciones específicas (su *telos* es claro pues la exigencia proviene del entorno); la experiencia estética, en cambio, existe en un territorio irreal, regido por la "apariciencia"; su *telos* reside únicamente en el placer que le provoca la recomposición lúdica de su experiencia (su *telos* es interno). El estado estético es, por lo tanto, una "experiencia" (*Erfahrung*), no lo que se vive normalmente

---

<sup>204</sup> Schiller, Federico, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990. Página 345

dentro del flujo de la conciencia, río incesante que no se detiene para tomar cuenta de nada, que se desbarranca en sensaciones y acciones que obedecen a una vaga expectativa de lo que suponemos que suceda, y que generalmente sí sucede, pero sin ofrecernos el sobresalto de la sorpresa; el asombro de lo inesperado; el signo de exclamación que detiene el flujo de la conciencia; el río del lenguaje, el diálogo interno de doble tracción que no se atora ante nada. No lo sobresaltan los baches que planta la vida; sigue inalterable un plan establecido más allá de la creatura individual, casi nunca planeado por una voluntad consciente, que se proyecta del pasado al presente al futuro sin siquiera colonizar el momento, sin explorarlo, sin vivirlo pues ya tiene planes para el mañana que vienen desde hace muchos ayeres que también extendían sus tentáculos temporales sobre páramos todavía inexistentes, territorios platicados, tierras supuestas y sospechadas, como los deseos que no tienen cara pero sí manos para jalarnos con sus promesas henchidas de gotas de sudor, jadeantes de placeres regalados; aunque a veces aparezca, súbita e incontrolable, la nostalgia, saudade que suena a extranjero y lejanía, a juventudes perdidas y oportunidades vencidas. Flujo de vida sin pies ni cabeza, sin torso ni miembros, que nos atosiga y del cual no podemos dar cuenta, ceñir ni guiar. Mas de pronto, desde ese mar de vivencias que nos circundan como tiburones hambrientos surge una isla, un oasis, un peñón que se proyecta vertical sobre la horizontalidad de las sensaciones vividas. De pronto emerge, de la nada henchida de tanto, un coagulo de sensaciones imantadas, como horda de mongoles bajo un Genghis Khan de voluntad poderosa: una *“experiencia”*. Como una única célula eukariota presumiendo su núcleo en una solución salina, se separa de su entorno, se manifiesta como forma compleja y su estructura revela su importancia, su significado y su relevancia por sobre los contextos que la rodean. La *“experiencia”* es un concentrado de vida que se eleva por sobre el baldío que recorreremos a diario y se planta a otro nivel, diferente a las vivencias cotidianas, como algo único, como obelisco, *Stupa*, pirámide impregnada de una sensación unificada de orden que revela la forma, y por lo tanto, también de relevancia y significado, aunque este sentido de importancia está encarnado e inmerso en la



sensación de placer que lo sorprendente de este hallazgo genera. Éste, el placer estético, el momento eureka, el placer del orden restaurado, de la forma que contiene una totalidad, de mandala rodeada de un páramo de pedazos yermos.

Por eso Aristóteles <sup>205</sup> habló de un principio, un medio y un fin, o de planteamiento, clímax y resolución. Perogrulladas que sin embargo refieren a la intuición central: una “experiencia” posee una unidad que la separa del flujo vital en la que crece, y se distingue de las vivencias que la rodean, que generalmente nunca llegan a cuajar en una forma reconocible. Comienza en un punto y termina definitivamente en otro, lo cual le da una cohesión, una integridad a la que inevitablemente llamamos “estética”; y esto es así porque, en palabras de John Dewey, el filósofo que propuso a la “experiencia” como el aspecto central del arte, y de la vida *“no hay experiencia de ninguna clase que sea una unidad a menos que posea cualidad estética”* <sup>206</sup>. Por eso hablar de la “experiencia estética” es de alguna manera un pleonasma. Toda “experiencia” verdadera es una experiencia completa, total; no sólo vivida o experimentada, sino una coagulación de experiencias *vívidamente* sentidas, donde la intensidad se vive como forma, y se interpreta naturalmente como relevante: su importancia inevitablemente le confiere contenido y significado. A ésta fusión integradora de lo vivido es a lo que llamamos “estético”. Por ello, toda “experiencia”, en tanto experiencia unificada es *“formosa”*, porque su unidad, sentida como estructura en el tiempo o en el espacio es forma que se revela como una sensación de significado, como una experiencia con sentido, y en tanto “experiencia”, el único parámetro para juzgarla es su nivel de intensidad. Es la fuerza de la experiencia la que logra unificar los distintos aspectos de lo vivido en una emulsión total. Una “experiencia”, para serlo y elevarse por sobre el plano de las vivencias fragmentarias que normalmente tenemos, es siempre una experiencia potente, concentrada, un destilado de vida; en su empuje está su justificación. *“La experiencia, en la medida en la que es*

---

<sup>205</sup> Aristotle, *On the Art of Poetry*, en *Classical Literary Criticism*, Capítulo 7, The Scope of Plot, Penguin Classics, Harmondsworth, página 41

<sup>206</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980. P.40 Mi traducción

*experiencia, es vitalidad intensificada*".<sup>207</sup> Si fue tan intensa no puede ser falsa; su realidad y su sentido, lo relevante y significativo de la vivencia se sostiene sobre su presencia dominante en nuestra conciencia. Su verdad esta en la pujanza con la que rasga el velo de lo cotidiano, en la fuerza con la que integra sensaciones disímiles para construir forma.

Aldous Huxley, el gran escritor Inglés y explorador del espíritu, escribió en un texto sobre el tema de la gracia<sup>208</sup> que los animales y Dios están en un estado de gracia, mientras que nosotros, seres caídos, estamos en un estado de "desgracia". Por gracia él quería decir que los animales y Dios son lo que son, de una sola pieza, sin cuestionamientos y dudas, sin prevaricaciones y proyectos, esperanzas y culpas.<sup>209</sup> Nosotros, en cambio, habitamos otro territorio, el de la creatura caída a la conciencia, a la auto conciencia y a la conciencia de la autoconciencia. Seres divididos, Narcisos perdidos en la multiplicación de nuestra propia imagen, con ojos como Medusa, que transforman al mundo en piedra, falseándolo al momento de contemplarlo, y multiplicándolo en el momento de falsearlo; como Midas sujetos al principio de la incertidumbre, incapaces de tocar al mundo sin contaminarlo, por la culpa (y por culpa) de la conciencia; caímos en desgracia, y vemos, miramos (y admiramos) la gracia desde afuera, como el estado indiviso, total, perfecto del ser que es lo que es y no carece de nada, lo cual es, precisamente de lo que nosotros carecemos.

Siendo que nuestro estado es el de una galería de espejos fragmentados, cubismo de la conciencia que espejea los reflejos de todas sus reflexiones, la situación humana es, por lo tanto, el lidiar con un estado quebrado, roto, despedazado, y un perenne intento de repararlo, reconfigurarlo, renovarlo. Por esta razón idealizamos al "buen salvaje", al primitivo, al loco y al niño, por estar más cerca de la unidad

---

<sup>207</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980 p. 19 Mi traducción

<sup>208</sup> Huxley, Aldous, *La situación humana*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979.

<sup>209</sup> "El animal vivo esta completamente presente, todo él, en todas sus acciones: en sus miradas furtivas, en sus olisqueadas nerviosas, en el abrupto parar de sus orejas. Todos sus sentidos están ahí en su actitud de ¿quien vive?" Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980 p. 19 Mi traducción

original que da la gracia (y más alejados de la conciencia y la fragmentación racional). Nuestra manera de reconquistar la unidad y superar la pedacería de la vida es el juego (dentro del cual se incluye al arte), pues jugando nos olvidamos de la secuencia racional y los ordenamientos lógicos, temporales y causales, y nos sumergimos en un mundo alterno guiado por sus propias reglas. Pero el universo del juego, y dentro de él, el juego de arte, no es el único camino para deslindarnos de la cotidianidad parcelada. Actividades como las artes marciales, el rezo y la plegaria, la meditación, o en mi caso dar clases son actividades que pueden suspender el tiempo para pasar a lo que yo llamo “tiempo cero”<sup>210</sup>, donde está uno en lo que está; ni en el tiempo 1, donde esperamos lo que viene, ni en el -1, donde recordamos y justificamos de donde proviene. Caminar al filo de la navaja, sobre la invisible línea del tiempo 0, con el puro *momentum* del gusto en que nos empeñamos en vivirlo, cuerda floja que esquivo el vértigo de la expectativa y la gravedad de la memoria, del eterno retorno de los circuitos de la maquinaria mental; galería de espejos de la conciencia racional.

Por eso, el camino real para la recuperación de la unidad de la conciencia ha sido, históricamente, el arte. El arte no existe en el mundo animal, aunque haya estrategias de belleza e ilusión, como en las aves y las flores, de mimetismo y camuflaje, como en el camaleón, el pulpo, los insectos, etc. La belleza es un gancho para atraer a la hembra, o al macho, pero en ningún caso obedece a la motivación humana: el arte humano tiene la función de restaurar la fragmentación de su conciencia mediante el orden y la estructura de lo bello. La ruptura de su conciencia, el baldío de su subjetividad, lo romo de las experiencias repetidas una y otra vez; su propensión a aburrirse, encuentran su medicina en la forma viva (aquella cuya forma es contenido y su contenido es forma)<sup>211</sup>, en el placer de lo estético que levanta lo inerte y lo hace vivo, interesante, importante y hasta revelador. Toda vida humana, toda tribu y grupo social usan criterios de belleza y

---

<sup>210</sup> Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*, ENAP-UNAM, 2013. Prólogo, p. 24

<sup>211</sup> Schiller habla de la “*forma viva*” para referirse a la experiencia estética de la Forma en el arte. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Madrid, 1990. Carta XV, párrafo 2

elegancia, de orden y jerarquía formal, de estructura rítmica y sonora, de buenas maneras y formas sociales que cubren y visten la desnudez de lo real. Mediante el arte restauramos al mundo que nuestra conciencia y nuestra razón han hecho una tierra baldía; la des-gracia que nos caracteriza y por la cual tenemos que compensar. En *“El arte como experiencia”* el filósofo americano John Dewey describe así nuestra relación con el mundo:

*“La experiencia ordinaria esta frecuentemente infectada de apatía, lasitud, y estereotipos. No recibimos ni el impacto de la calidad a través de los sentidos ni el significado de las cosas a través del pensamiento. El “mundo” esta demasiado presente en nosotros como carga o distracción. No estamos suficientemente vivos para sentir el sabor de los sentidos ni para ser tocados por el pensamiento. O nos oprime nuestro entorno o somos insensibles a él. La aceptación de esta clase de experiencia como normal es la razón principal de la aceptación de la idea que el arte cancela separaciones que son inherentes a la estructura de la experiencia ordinaria.”*<sup>212</sup>

Lo que el arte verdaderamente hace es despertarnos de nuestro sueño para hacernos vivir, sentir, ver la vida (¿otra vez?) intensamente. Posiblemente así la vimos de niños, y posiblemente regresamos a esta visión directa en casos excepcionales; cuando tenemos un accidente que amenaza nuestra vida, o una pérdida muy grande, cuando nos enamoramos, cuando tenemos una experiencia religiosa o mística, o con ciertas drogas como peyote, hongos o LSD. En todos estos casos nos elevamos por sobre las planicies de la experiencia normal y, repentinamente nos encontramos en una meseta a otro nivel de energía, pues tener una *“experiencia”* requiere, exige una intensificación del gasto de la energía vital, donde la intensidad a la que vibra la experiencia es directamente proporcional a la sensación de verdad e importancia que genera. Vivencias como estas son casi imposibles de poner en palabras, pero pueden ser el origen de una creación artística, pues sólo así es posible comunicar lo incomunicable de lo vivido.

---

<sup>212</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980. P.260. Mi traducción

*“El arte es la prueba viva y concreta que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, y por lo tanto en el plano del sentido, la unión de sensibilidad, necesidad, impulso, y acción característicos de la creatura viva. La intervención de la conciencia le agrega regulación, poder de selección y disposición. De esta manera da variedad a las artes de maneras infinitas. Pero su intervención también lleva, con el tiempo, a la **idea** del arte como una idea consciente- lo cual es el logro intelectual más grande en la historia de la humanidad.”<sup>213</sup>*

La restauración de la unidad, y de la gracia, por el arte, es lo que distingue al hombre de la naturaleza. El arte es totalmente humano y no existen antecedentes animales a él. Como vimos, hay precedentes de belleza, de ilusión y mimesis, del uso de herramientas y de la predilección estética, pero lo que no hay ni puede haber es lo que hace al arte “Arte”; la intensificación de la unidad de una experiencia como antídoto para nuestra manera fragmentaria y desdibujada de sentir, de ver y de vivir la vida. A partir de ello, la mente humana encuentra, mediante la reflexión, principal causa de su des-gracia, que el veneno es el antídoto, y que su conciencia, además de fragmentar y analizar, puede también unificar y sintetizar; dar forma y conferir significado a lo que antes parecía aislado y sin sentido. Al hacerlo, no sólo comprende y reconfigura su mundo, sino que también crea algo único, distinto: concibe la idea del “arte”, y de esta manera encuentra el camino para subsanar la escisión de su conciencia, de la forma y el contenido, del placer y el significado, del intelecto y el sentimiento, y del hombre con el mundo.

---

<sup>213</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980. P. 25. Mi traducción

## 3

**La “experiencia sublime” y el arte.**

- A. En el arte, sin embargo, la “experiencia” formadora y unificadora de lo bello, no basta. Históricamente, desde el renacimiento hasta ahora ha habido otro aspecto involucrado: lo sublime.
- B. Lo sublime agrega un factor de “resistencia” *neguentrópico* que es esencial a lo que nosotros consideramos arte.

Cuando al final del siglo XVIII Schiller escribe sus “*Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*” y Goethe su “*Viaje sentimental*”, estos dos artistas fijan el parámetro, no únicamente de lo que a partir de entonces será una “buena” obra de arte, sino también de lo que será considerado una “buena vida”. Tanto el arte como la vida tienen que ser medidos y juzgados bajo el criterio de la “experiencia”. De la misma manera en la que una obra de arte es una intensificación de la vida encarnada en un objeto u “obra”, la vida plena es la que se vive intensamente, abundante en variedad y satisfacciones; la plenitud se mide por la riqueza, la hondura y la vitalidad de las experiencias acumuladas. Esto se convierte en uno de los evangelios centrales de lo que ahora conocemos como el “Romanticismo”, y será un antecedente fundamental del hedonismo actual que se manifiesta en el hambre de experiencias nuevas. De ahí nace también nuestra compulsión por las novedades: hay que conocer al mundo ( el turismo), conocer el amor y vivir otras vidas (nuestra propensión al adulterio, al divorcio, pero también el gusto por el cine y la realidad virtual), y finalmente es el cimiento y el motor que impulsa el consumismo de la sociedad contemporánea. Las experiencias se empaquetan, se venden como viajes internos o externos, que tomamos en periodos de tiempo específicos; fines de semana, vacaciones, el retiro o el sábado. Philip K Dick reconoció este fenómeno hace casi cincuenta años y lo plasmó en sus novelas, especialmente en *Total Recall*, donde una compañía del mismo nombre vende experiencias que implanta en la mente, recuerdos de vacaciones o viajes que

nunca tomamos pero cuyos recuerdos podemos comprar. La “experiencia” se ha parcelado, delimitado y mercantilizado de tal manera que lo excepcional de una “experiencia” se ha vuelto una propiedad esencial de los objetos de lujo; lujo al cual todos tenemos derecho en la era de la democracia; todos nos merecemos una “experiencia” única e irrepetible (¡aunque, claro, siempre queremos más!): en un paquete turístico, en una película, en un video juego de realidad virtual, en un parque de diversiones; experiencias límite a las que se les ha extraído su dosis de dolor, peligro o angustia, esto es, sus cualidades vitales, para comercializarlas como una “experiencia”, intensa pero sin riesgos, montaña rusa que nos acelera el pulso y prende todos los sistemas de alarma del cuerpo sin exponernos realmente al peligro.

Esto recuerda el pasaje de la Crítica del Juicio donde Kant, para describirnos el sentimiento de lo Sublime, nos pide imaginarnos en un barco durante una feroz tormenta; las fuerzas involucradas son de tal magnitud que un hombre nada puede hacer ante ellas: El espectáculo es magnífico, pero las consecuencias son claramente funestas: el sentimiento que nos embarga conlleva temor y asombro ante fuerzas superiores y la futilidad de toda resistencia. En suma, es el enfrentamiento con la muerte el que eleva nuestro nivel de adrenalina y nos permite acceder a otro nivel de energía donde vemos y entendemos al mundo de una forma más completa, más unificada y por lo tanto más coherente. El sentimiento de lo Sublime, sin embargo, es un sentimiento estético, y por lo tanto contemplativo, imposible de lograr en una situación de peligro verdadero, donde la distancia que requiere la contemplación es imposible. *“El que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, así como el que es presa de la inclinación y del apetito no puede juzgar sobre lo bello.”*<sup>214</sup> Pero es posible imaginarnos lo uno sin lo otro, el espectáculo sin el peligro, el asombro sin el pavor; exactamente lo que sucede en la montaña rusa, o en una realidad virtual. ¿Porqué entonces no consideramos a los parques de diversiones o los videojuegos como fuentes válidas de experiencias estéticas?

---

<sup>214</sup> Kant, Emanuel, Crítica del Juicio, & 28, p.303

Parece ser que aunque la intensidad es un aspecto esencial de una “experiencia” (lo cual garantiza su unidad, su excepcionalidad, y su significado) no basta sólo con ella para generar una “experiencia estética” de lo sublime. Para ésta se requiere de otra característica: un elemento de esfuerzo, de resistencia neguentrópica, de cuestionamiento existencial que tensa el arco de nuestras capacidades sentimentales e intelectuales. *“...pues en el juicio estético (...), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente **según la magnitud de la resistencia.**”* (mi subrayado) Para Kant lo sublime de la naturaleza; *“Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el Océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc. reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una **facultad de resistencia** de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todopoderoso aparente de la naturaleza.”* (mi subrayado) El despliegue de la inmensidad de la naturaleza (lo sublime matemático que imagina lo infinitamente grande y subraya nuestra pequeñez), o su fuerza incontenible (lo sublime dinámico que nos reduce a la impotencia), se convierte en una manifestación sensible, en una encarnación simbólica del enfrentamiento entre las fuerzas inconmensurables de la naturaleza (incluida nuestra naturaleza interna) frente a la fuerza (más modesta pero totalmente autónoma) de nuestra voluntad y de la razón, que para Kant son una y la misma cosa. En su interpretación, el sentimiento de lo sublime aflora cuando lo imponente de una vista de la naturaleza nos remite a una sensación que se resiste a doblegarse ante tanta grandeza, como si Dios se revelara en el paisaje, pero el hombre se rebelara ante su omnipotencia, diciendo “Yo, el hombre, sólo obedezco los dictados de mi voluntad racional, y no estoy sujeto a tu fuerza.”



*“Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros). Todo lo que excita en nosotros ese sentimiento, entre lo cual está la fuerza de la naturaleza que provoca nuestras facultades, llámase entonces (aunque impropriamente) sublime”*

215

Propiamente dicho, para Kant, existe una sola cosa sublime en todo el universo: la inteligencia humana, observando, comprendiendo y asimilando su entorno y su ser mismo. A esta inteligencia enfrentada a los obstáculos externos y a los constreñimientos internos es a lo que Kant llama Razón. Ya habíamos visto que nuestra experiencia de lo estético es algo propio de nuestra naturaleza racional, y ahora podemos ver porqué: la “experiencia estética”, para serlo, necesita participar de dos elementos: intensidad y cuestionamiento, experiencia concentrada y resistencia intelectual y moral a las vivencias domesticadas de nuestra cotidianidad. La “experiencia estética” se despliega entre dos polos dinámicos; en el primero vivimos la armonía entre la mente y el mundo que caracteriza lo bello, y en el segundo la ruptura de este equilibrio para caer en una desmesura que suscita el sentimiento de lo sublime. Lo bello y lo sublime son dos pasos de un mismo flujo de la mente que encarna a la “experiencia estética”. Cuando la marea de la Historia recala en demasía en lo bello, desligándose de lo sublime, el arte se encuentra en peligro de caer en lo “bonito”, un arte cuya belleza convencional ha perdido su alma y olvidado la duda y el experimento. Y lo mismo sucede cuando el arte se recarga en exceso en lo sublime, desligándose de lo bello: este aspecto nos cuesta más trabajo apreciarlo porque vivimos en él. La expulsión de lo bello desde el arte moderno y post moderno es el resultado del gusto por la desmesura en todos sus aspectos: un arte de la pura experiencia (en las instalaciones, performances, arte corporal etc.) un arte de la pura resistencia (a sus propios medios, al formato, a sus procesos de producción, al buen gusto, al

---

<sup>215</sup> *ibid*, & 28, p. 306

mal gusto, al “gusto” mismo, al “arte en cuanto tal), o de un intelectualismo exacerbado, llevan a un arte que se enfrenta al arte mismo para poder hacer arte.

#### 4

### El arte de la Resistencia

1. El “Arte”, como nosotros lo entendemos ahora es el resultado de la “tradicción de la resistencia”. Lo que sostengo aquí es que ésta surge con el ilusionismo renacentista.
2. El método del ilusionismo se funda en “la prueba y error” que progresivamente construye el parecido. Este método es eminentemente racional y “neguentrópico”.
3. Llamamos “Arte” a aquella producción que muestra una resistencia a la continuidad de sus “esquemas” o sus tradiciones.
4. La tradición de la resistencia hace que haya continuidad en el arte cuando el ideal del ilusionismo desaparece: desde el arte moderno hasta el contemporáneo. El ejemplo de Alan Kaprow.

Esta es la situación en la que se encuentra el que ahora llamamos “arte contemporáneo”, a principios del siglo XXI, pero que viene gestándose desde el modernismo que surge desde principios del XX. El arte, desde entonces viene desarrollándose sobre una lógica sublime de la “resistencia” que sistemáticamente cuestiona y socava sus propios principios, sus formatos, sus medios, sus tradiciones y su historia, hasta llegar a un punto en que el arte precisa, por consecuencia de la lógica de su “resistencia”, trascenderse en algo más allá del arte mismo.

Es un hecho reconocido que el arte abreva del arte, que los artistas son influenciados por artistas anteriores, y que esta endogamia del arte es una característica propia de los cambios que se van gestando y evolucionando dentro

de las tradiciones del arte. Como lo mostró Gombrich en su libro capital: *Arte e ilusión*, los cambios que se dan en el arte proceden de convenciones pictóricas (esquemas) que se pasan de maestro a alumno dentro de una tradición. La continuidad y persistencia de los esquemas o formulas convencionales gráficas de representación (hoy les llamaríamos memes ) es lo que le da a una tradición pictórica su longevidad. Pero algo más sucede con las tradiciones, con los mitos o con cualquier creencia: mi manera de asumirlos es desde adentro; no se ven porque son con lo que veo, sólo cuando ya he dejado de usarlos (como lentes que ya me puedo quitar) puedo observarlos. La observación directa del mundo (cara a cara, y no a través de un cristal oscuro, de una interfase, o de una traducción) es imposible, un ideal inalcanzable, pero el hecho de que exista ésta creencia es una muestra de una tradición muy particular: la tradición que aspira a superar lo tradicional, a resistir sus convenciones de representación para acceder a la “realidad”, cualquiera que esta sea. Las tradiciones pictóricas de los antiguos mexicanos, de los mayas, los egipcios o los yorubas parten de alguna observación de la realidad, pero una vez que esto sucede la lógica de la tradición entra en acción: una manera de hacer, receta o meme se repite interminablemente, aunque por las mutaciones propias del azar, se va transformando mientras la sociedad va seleccionando qué sobrevive y qué se olvida. La lógica de la selección natural que decanta cuales memes sobreviven y cuales no rige el desarrollo de las culturas humanas. La observación por fuera de la burbuja convencional es tan inconcebible como reconocer que nuestras convicciones se basan en mitos, y no en realidades, que nuestras creencias son sólo eso, y no accesos a la verdad. Todo grupo humano vive dentro de su propia burbuja convencional, dentro de tradiciones aprendidas con la leche y el lenguaje materno.

Ahora bien, la tesis de Gombrich en *Arte e ilusión* es que la tradición del ilusionismo, heredera de la *Paideia* Griega, es única en el mundo por una característica que nosotros ahora podríamos llamar “Sublime”; los griegos son el primer pueblo en el mundo que hicieron de la burbuja de las convenciones una tradición de la “resistencia”. El ejemplo más famoso es el del arte, pero igualmente notorio es la búsqueda de conocimiento y el cuestionamiento filosófico

que hizo famoso Sócrates y Platón, pero que ya estaba en Heráclito, Epicuro, Anaxágoras, Parménides, y claro Pitágoras. La filosofía griega se deslindó de las enseñanzas tradicionales de la mitología para cuestionarse racionalmente al mundo más allá del círculo cerrado de la tradición. La burbuja de las convenciones que nos envuelve desde la infancia podría equipararse con la cueva Platónica, de la cual hay que escapar, mediante la razón, para enfrentar al sol de la verdad. De manera similar, la tradición plástica griega contiene un aspecto de resistencia a las convenciones gráficas de representación que jalan hacia la representación “conceptual”, término que usa Gombrich para las imágenes esquemáticas, ideográficas de un objeto. Su tesis es que toda cultura humana tiende (la metáfora es la de la gravedad jalando a los objetos hacia la tierra) a representar “conceptualmente” (convencionalmente) al mundo, y que las tradiciones fundadas en esta clase de imágenes son altamente formalizadas y su desarrollo está definido por la lógica de la repetitividad tradicional. Dentro de este panorama universal la excepción es lo que él llama la “revolución griega”, que inaugura la “resistencia” como aspecto esencial de una tradición de representación visual que resiste la tendencia gravitatoria universal a la esquematización de las imágenes, y postula el “ilusionismo” como ideal. Lo que permite el invento griego del ilusionismo es la construcción de una tradición distinta a cualquier otra, pues lo que postula como esencial es una continuidad neuentrópica de memes que buscan resistir y superar los memes precedentes en la escalera convencional. El *telos*, o ideal que persigue es, como todo ideal, imposible de alcanzar, pero no por eso es menos eficaz: la realidad, la naturaleza, la vida, aquello que está fuera de la burbuja de las convenciones humanas.

Con el ilusionismo griego comienza nuestra manera de interpretar lo que es “arte”, y es notorio que hay una diferencia entre el arte como lo entendemos desde entonces, y las tradiciones plásticas de todos los demás pueblos del mundo; lo que los distingue es este aspecto de “resistencia” sublime sin la cual cualquier imagen es sólo una convención plástica más.

Pareciera que a partir del Modernismo, la palabra misma: “tradición”, se ha convertido en un enemigo a vencer, pero aquí quiero subrayar que esto es una característica mucho más antigua, inherente a la tradición pictórica, artística, e intelectual de occidente. Su mito central es del hombre, y por lo tanto el artista, en rebelión con su herencia cultural, quien aspira a más de lo que los dioses le han adjudicado. Es Prometeo robándose el fuego de la inspiración prohibida, es Ícaro acercándose peligrosamente cerca al sol de la Verdad, es Sísifo, condenado por su osadía a cumplir una tarea interminable y sinsentido, pero cumpliéndola heroicamente. La tarea es ir más allá de la burbuja de lo convencional, enfrentar a la realidad directamente, sin intermediación de ningún interprete o traducción, de ningún esquema o convención. Para atacar a la tradición necesitamos armas, pero no las queremos heredadas (¡pues cómo enfrentar a la tradición con sus propias tradiciones!), aunque, de hecho, nuestra verdadera herencia no la rechazamos. Camus lo reconoció en su “*Hombre rebelde*”<sup>216</sup>: el mito que heredamos es el de la rebelión sublime que se mide con lo imposible una y otra vez, que se esfuerza por enfrentar y vencer cualquier viso de tradicionalismo en el arte y el pensamiento, y en los casos más radicales, hasta llega a negar su procedencia; el mito de Palas Atenea, naciendo completamente armada de la cabeza de Zeus ha vuelto a cobrar relevancia. Sin embargo, nadie nace armado, y menos aún los artistas. Sus armas, esto es, sus herramientas de trabajo, sus técnicas y oficios, y hasta el *telos* que persiguen se forjan trabajosamente a lo largo de un aprendizaje que asimila el conocimiento de su tradición. En *Arte e ilusión* Gombrich labora en probar que aún el ilusionismo depende de esquemas visuales convencionales, heredados de maestro a alumno, memes gráficos, fórmulas aprendidas que son las que generan la ilusión de “realidad”, aún y cuando el mito del ilusionismo tenga un punto ciego en esta aspecto, pues si va a convencer, la ilusión tiene que parecer real, por lo que, como todo buen mago, debe de esconder sus trucos. El ilusionismo es la tradición que aspira a trascender sus tradiciones.

---

<sup>216</sup> Camus, Albert, *El hombre rebelde*, editorial Losada, Buenos Aires, 1953

Pero si bien hoy en día las aspiraciones del ilusionismo no han muerto, sino que han mutado hacia la tecnología, donde la estafeta la llevan las televisiones de alta definición, las de tercera dimensión y muy pronto los hologramas y la realidad virtual, en el arte el *telos* sigue siendo el mismo: la resistencia. Ante la esfera cerrada del arte, la búsqueda sigue siendo “trascender esas lindes enemigas”, escapar de la “isla de monólogos sin eco” que es la burbuja de las convenciones artísticas, para traer del otro lado algo de vida real, de experiencia pura que nos rescate. El artista sigue siendo el héroe que busca trascender el arte para ensancharlo, y de matarlo para revivirlo. “!El arte ha muerto, viva el arte!”.

Desde el impresionismo y el modernismo hemos observado un proceso progresivo de desarticulación del edificio del arte; poco a poco se han socavado sus principios, se han disuelto los bordes que delimitaban a las artes y los criterios que las juzgaban: la pintura se ha fundido con el collage, que se ha convertido en escultura, que es indistinguible del objeto, cualquier objeto ya hecho (*ready made*), industrial o natural, el cual se ha vuelto parte del ambiente o espacio que lo contiene, en una instalación, y lo que suceda adentro de esa instalación tendrá un carácter de acción *performática*, puesto que toda la vida y los espacios que ocupamos cotidianamente pueden convertirse en espacios para una acción de tipo artístico. Los “happenings” o eventos que se volvieron famosos en los sesenta del siglo pasado desbordaban de vida al arte. El arte que transcurría a través de los formatos acostumbrados de museos y galerías se ha desparramado sobre el mundo: todo es arte, todo puede ser arte, todo debe de ser arte; y claro, todos somos artistas. Esta sería la visión ideal del arte vuelto vida, del arte trascendiendo su burbuja convencional, sus contenedores tradicionales y su historia.

En este contexto un personaje particularmente interesante por haber sido parte del movimiento que comenzó a fundir el arte con la vida, en los happenings y performances desde los años sesenta, y además por la claridad y fuerza de sus

escritos es Allan Kaprow. En su libro de ensayos *“Difuminando el arte y la vida”*<sup>217</sup> retoma la idea fundamental de la estética de John Dewey: el arte es experiencia, y la experiencia es todo lo que vivimos, sentimos, pensamos. Por lo tanto, plantea Kaprow, puesto que todo es experiencia ¿porqué sólo considerar arte a las experiencias estéticas que se han empaquetado en los formatos tradicionales en los que el arte se ha presentado hasta ahora: en museos y galerías, salas de conciertos y teatros; en pinturas y esculturas, en filmes, libros, novelas y poemas, etc.? Sin embargo, el problema fundamental que le preocupaba a Dewey, era *“recuperar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida.”*<sup>218</sup> porque sólo así el flujo vital puede conferirle vida a las convenciones y las tradiciones artísticas. Pero lo que Dewey no estaba haciendo es dinamitar estas convenciones artísticas; esto sería el trabajo que harían los propios artistas. La burbuja convencional debe de estar conectada, como la planta a la tierra, con el flujo vital sin el cual todo arte se acartonada y se transforma en fórmula, receta y repetición inerte. Ya Kant, en la *Crítica del Juicio* había dicho lo mismo: llamamos arte a las creaciones que tienen espíritu, esto es, que están vivas. Esto depende, según él de las ideas estéticas<sup>219</sup>; formas cuyo contenido es tan profundo, ambiguo o polimórfico que escapan a cualquier delimitación o definición que intentemos hacer de ellas, por lo que no se agota su interés ni nuestro entusiasmo por ellas. Y finalmente, el “genio” es aquél que, quien sabe cómo, logra transmitir las ideas estéticas en algún medio para que así nosotros podamos disfrutarlas. El genio, por lo tanto, le confiere vida y espíritu a la materia inerte y a las convenciones vacías; es el que conecta la vida y el arte, y las tradiciones con el suelo fértil de la vida.

---

<sup>217</sup> Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2003

<sup>218</sup>, Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980. P. 10. Mi traducción

<sup>219</sup> Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, &49, “**Espíritu**, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma...Ahora bien: afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de **ideas estéticas**, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, **concepto** alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.” Páginas 349-350

El problema siempre ha sido la relación entre el arte y la vida. Un arte sin vida es un arte fallido, y por lo tanto no es arte. El arte se alimenta de la vida, pero qué podemos decir de la vida sin arte. ¿A qué nos referimos con esto? La relación no es simétrica, pues si bien un arte sin vida sencillamente no es arte, bien podemos imaginarnos una vida sin arte, aunque no nos gustara el resultado! ¿Y dando un giro más a la tuerca, ¿podemos imaginar una vida sin religiones, como propone Richard Dawkins en *The God Delusion*, y también John Lennon? Pues de alguna manera, tanto el arte como la religión mantienen una cantidad ignota, un elemento no conocible en su formulación, algo inefable que nos sigue atrayendo porque, como las ideas estéticas, nunca lo podremos atrapar, aún y cuando la ciencia pareciera estar progresivamente socavando sus cimientos. Recordemos que Edgar Morin afirmaba que el nacimiento de nuestra humanidad va de la mano con el nacimiento del arte, de tal manera que es el arte el que nos hace humanos, porque, claro, sólo los humanos necesitan al arte. Schiller ha sido el que más claramente lo ha dicho: los juegos y el arte (que es el más sofisticado juego de todos) nos enseñan el equilibrio adecuado de sensibilidad y razón que necesitamos para el buen vivir. Posiblemente porque hemos perdido la gracia del animal, o del ser primitivo que vive ensimismado en la naturaleza, unido a su entorno animal y vegetal, a los ritmos vitales del tiempo y de la tierra, de los aires y del agua, de la vida y la muerte, es que necesitamos este arte de la resistencia, este arte terapéutico que nos sana la herida de nuestra orfandad, desligados de la madre tierra y su homeostasis perdida. Aquellas sociedades que no tuvieron un arte de la resistencia como nosotros lo entendemos, posiblemente es porque no lo necesitaron: un arte independiente, desligado de otras funciones cotidianas y consciente de su independencia, un arte autorreflexivo, en resistencia contra nuestra situación en el mundo es propio de una sociedad desvinculada de su entorno natural. A veces no notamos al arte en las sociedades tradicionales porque era parte integral de la vida y sus funciones, y de los artefactos que usaban cotidianamente. Su peso simbólico, su significado, su contenido estaban encarnados en las acciones y la vida social. No había conciencia del arte porque estaba vivo y funcionando, e igual podríamos decir de su religión, de su mitología



y sus rituales. Nosotros estamos tan pendientes del arte, lo teorizamos y lo practicamos conscientemente, porque ya ha dejado de funcionar dentro de la vida. Ahora lo encontramos en una vitrina, colgado en una pared, encerrado en un museo o galería, fuera del trasiego vital.

Una consecuencia de la des-gracia de nuestra modernidad es la compartimentalización de la experiencia. No sólo vivimos encerrados en cubos: habitaciones, edificios, plazas; cercados por la propiedad privada, limitados por un horario, atados a un trabajo que nos impone sus exigencias, sujetos al peso gravitatorio de una economía que nos cobra con la vida sus promesas, y hasta nuestro sueño esta sujeto a linderos preestablecidos. En esta fiebre por cuadrricular nuestra existencia no es extraño que aún nuestras experiencias más profundas, entre las que se encuentran las estéticas, estén sujetas a fronteras muy claras, donde lo estético sucede en espacios y formatos cuidadosamente delimitados. Pero es importante notar que este proceso ya había comenzado con los Griegos, quienes al inventar el teatro, como forma literaria, crearon también un espacio arquitectónico para poder apreciarlo a distancia, para “espectar” la vida que se despliega sobre el escenario desde las gradas, para observarla y entenderla sin estarla padeciendo; como la tormenta de Kant. Ellos ya son nosotros, y su arte ya es el nuestro.

Pero como sucede siempre: cuando algo se gana, algo se pierde, y viceversa. Ante la estructura cuadrricular de la vida, y la especialización de nuestras actividades, perdimos el contacto con el gran río vital de la experiencia, pero a la vez ganamos en conciencia de lo que es el arte, y esto lo ha transformado y le ha dado la cara que tiene ahora. Al separar al arte de la vida cotidiana y colocarlo en un pedestal, un capelo, una pared neutral, una sala de conciertos, lo hemos podido conocer y reconocer, espectadores del teatro del arte, distanciados por un espacio físico y psíquico, hemos tomado conciencia de su poder y su importancia. Por eso las palabras teatro y teoría se relacionan, pues sólo el espectador que contempla desde las gradas, y no esta sujeto al designio de la tormenta, puede

apreciar el espectáculo sublime de las olas y el viento golpeando al navío de la vida, y reflexionar sobre nuestro destino como títeres de los dioses.

A la par de este arte consciente de sí mismo, escindido de la unidad original, que surge por primera vez con los Griegos, nace también la añoranza primitivista. Gombrich en *Arte e Ilusión*<sup>220</sup> nos cuenta que ya Herodoto comentaba que los Griegos helénicos sofisticados del siglo I admiraban los Kouri primitivos de los siglos –VIII y –VII por sobre los logros de los tiempos de Fidias. Los primitivismos admiran la fuerza impoluta y la vida rebosante de una época anterior por sobre la elaboración de la forma y la especialización de la vida moderna. En el siglo XIX se hablaba frecuentemente del enfrentamiento entre **clásicos** y **modernos**; la cultura post-renacentista, barroca y desmedida, neoclásica e intelectualizada, comparando y midiéndose contra su ideal Griego de armonía y equilibrio. Como eco de esta pareja de conceptos rivales, propongo aquí una pareja distinta, la de **Primitivos** vs. **Modernos**, donde los primeros son las culturas, a nivel mundial, que no han perdido el vínculo con la naturaleza, con los animales y la tierra, con sus ciclos y los flujos vitales, pero que carecen de una “idea” de arte; frente a los segundos, que si tienen una concepción de un arte independiente, idea que nace con los Griegos y se retoma en el Renacimiento hasta la actualidad, y que, como consecuencia, su cultura se encuentra en un enfrentamiento intelectual y estético frente (y contra) su entorno natural. En esta interpretación la modernidad suscita primitivismos, pues como ya lo apuntó Platón, uno desea lo que carece.

Desde este punto de vista es claro que las intenciones del artista californiano Allan Kaprow, colaborador cercano del grupo Fluxus, se inscriben dentro de la lógica de los primitivismos modernos. Cuando Dewey dice que hay que reconstruir los canales que conectan al arte con la vida en general, Kaprow retoma esto y lo lleva un paso más allá. Dewey quiere renovar a las artes reconectándolas con la vida, Kaprow quiere diluir el arte en la vida, fundirlo con las experiencias normales. Si el arte es arte en tanto nos da una experiencia, ¿por que no hacer de la vida misma

---

<sup>220</sup> Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Capítulo IV, Reflexiones sobre la revolución Griega. Y *Preferencia por lo primitivo*, Phaidon Español, Londres, 2003

una “experiencia”? Todo nos puede generar una “experiencia”, aún actividades aparentemente insignificantes por cotidianas, como lavarse los dientes o amarrarse las agujetas (dos acciones que Kaprow discute ampliamente). Esta ecuación de experiencia con arte no esta en Dewey, pero sí en Kaprow, y de ahí en mucho del arte desde entonces. Hay que recordar, sin embargo, que cuando Dewey hablaba de “experiencia” se refería a una vivencia de una intensidad y fuerza muy especial, posiblemente porque restaura la unidad de la “experiencia” vital alimentándose de raíces profundas. *“La experiencia, en la medida en la que es experiencia es vitalidad intensificada.”*<sup>221</sup>

La “experiencia estética” es de esta naturaleza, pero también “experiencias” tales como enamorarse, situaciones de peligro o de shock, que nos remueven la conciencia a todos niveles y nos acarrear un cambio de perspectiva. “Experiencias” de este tipo son sucesos azarosos que no obedecen a los dictados de nuestra voluntad o a nuestros planes. Suceden, y ya. Lograr hacer una obra artística que genere una “experiencia estética” es también algo que sucede y que no se puede controlar (por eso la idea del genio), aunque sí se puede buscar. Así es el arte más allá de cualquier convencionalismo.

¿De que manera, entonces, cualquier experiencia, algo tan banal como amarrarse las agujetas, puede generar una “experiencia” (en el sentido acrecentado de Dewey) dentro del arte? Kaprow no habla de la intensidad de las experiencias, pero si distingue las experiencias del arte del mar de experiencias en las que vivimos. Algo debe de separar a unas de otras. Si entiendo bien, lo que las diferencia es, primero que nada, que conscientemente las nombramos artísticas, las declaramos como parte de una acción artística. Y una vez que hacemos esta distinción debemos de hacer una tarea, una labor que implica esfuerzo y disciplina para completarse (como Sísifo, pero también en el *Baghavad Gita*, se dice que no importa el fin, utilidad, o efecto del trabajo sino el trabajo mismo). Esta calidad neguentrópica que distingue lo artístico de lo cotidiano coloca a la “experiencia” de Kaprow dentro de la tradición sublime de la resistencia.

---

<sup>221</sup> Ibid, p. 19

Él describe una serie de características sobre las cuales cualquier acción puede desplegar su labor; se pueden utilizar modelos situacionales (comentar sobre el contexto y el entorno), modelos operacionales (elaborar sobre el funcionamiento de algo), modelos estructurales (explorar la forma y constitución de un objeto, una persona, un evento, una relación o conjunto de cosas o seres), modelos autorreferentes o de retroalimentación (cosas o eventos que se reflejan a sí mismos), y modelos pedagógicos (formas de transmisión, enseñanza, entrenamiento, ritualización de la información).<sup>222</sup> Todo esto permite enfrentar aspectos de la vida cotidiana que generalmente se nos escapan, detalles invisibles de tan presentes, lo obvio como una revelación. Y su tesis es que el artista “tradicional”, así como el hombre común y corriente, no ven más allá de la burbuja de lo convencional porque, claro, ¡vivimos adentro de ella! Sólo el “artista experimental” (o el no-artista), el que se ha olvidado del arte pero no de la búsqueda, el que ha abandonado las convenciones para ver fuera de ellas; es el que puede ver los detalles revelatorios de la vida invisibles para los demás, y con ellos hacer algo, parte ritual y parte disciplina espiritual, que no aspira (se dice a sí mismo) a ser arte, aunque puede convertirse en arte por la decisión de los demás, como el urinal de Duchamp, o tantos otros ejemplos del arte contemporáneo.

*“El campo de juego para el arte experimental es la vida misma. Pero jugar en este mundo cotidiano no quiere decir incluir aún más características ordinarias de las que ya estamos acostumbrados a encontrar en exhibiciones, conciertos, poemas, bailes, películas y performances. Tales apropiaciones son las estrategias tradicionales para convertir a la vida en arte. No importa cuánta vida enfrentemos en ellas, sus contextos normales nunca nos permiten olvidar la posición superior del arte. En contraste, el artista experimental que juega con lo cotidiano lo hace en el acto mismo de cruzar la calle o de amarrarse las agujetas. No las extraemos o las recreamos para actuarlas en el escenario, no las documentamos para una exhibición. Así el arte es olvidado fácilmente. Y esa es la condición para la*

---

<sup>222</sup> Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Los Angeles, 2003. The Education of the Un-Artist, Part III, (1974) p. 130

*experimentación: el arte es olvidarse del arte.”*<sup>223</sup>

Este arte que olvida el arte para ser y hacer arte se “resiste” a la división de las experiencias en estéticas y no estéticas, a empaquetar al arte únicamente en museos y galerías, salas de conciertos y en general los formatos tradicionales en los que el arte se ha presentado, se ha convertido, hoy en día; en otra forma aceptada institucionalmente de hacer arte. Todo puede generar una “experiencia”, pero para ello hay que elaborarla, explorarla y conferirle un aspecto de investigación y descubrimiento de aspectos que antes no nos habíamos percatado. Esa “experiencia estética”, sin embargo, no sería estética en el sentido de un formalismo estético, sino de una investigación sobre la estructura o naturaleza de una experiencia, o su relación con su contexto. La experiencia ya no es “estética” sino cognitiva; descubriría algo del mundo que antes no conocíamos.

Aquí hay un abandono consciente de lo estético como un universo cerrado de formas accesibles a una tradición artística. El problema del formalismo, para él, es que existe dentro de un universo cerrado, lo que hemos llamado la burbuja convencional. La forma exige enfocarla, analizar sus características visuales o auditivas, para después contextualizarla y compararla contra un mundo de formas y ejemplos previos dentro de una oferta cultural. Toda manifestación artística funciona dentro de la caja de resonancia del arte frente al cual se inspira, se equipara y se enfrenta. *“Después de todo, el formalismo supone un universo cerrado y autosuficiente de arte y mente. De hecho, dice que el estado estético está hecho de sus propias resonancias y sólo necesita de sí mismo. No le habla a nadie más que a los suyos, proviene sólo de sí y lleva sólo a la perpetuación de su propia especie. El formalismo, a pesar de sus referencias tradicionales a Apolo, es un sinónimo de partenogénesis: de pura mentalidad, desplegándose a la obra de arte enmarcada, la cual es su modelo: y el artista, en aislamiento virginal de la sociedad, su encarnación humana.”*<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Los Angeles, 2003. *Just Doing (1997)*, página 249, mi traducción

En el momento en el que el arte se independiza de la vida que lo vio nacer, del contexto social dentro del cual se manifiesta naturalmente, adquiere con este distanciamiento conciencia de sus recursos y capacidades, y también de la manera en la que la forma visual, auditiva o semántica reverbera en un mundo ideal de Formas mentales. En el arte esto es muy claro pues las Formas platónicas son reales y siempre presentes: una tradición plástica es un conjunto de Formas (esquemas diría Gombrich), con las cuales el artista dialoga buscando emularlas, reinterpretarlas y finalmente superarlas. Rafael dialoga con Leonardo, Miguel Ángel discute con Rafael, el siglo siguiente emula a Miguel Ángel hasta que Caravaggio supera esas discusiones y propone a las sombras como nueva Forma compositiva. Las soluciones plásticas exitosas que se convierten en parte de un canon funcionan como una pared ideal donde rebotar las ideas de cada artista. Las tradiciones artísticas son una especie de menú de soluciones, esquemas, maneras de resolver frente a las cuales se medirá toda propuesta novedosa. Pertener a una tradición nos obliga a seleccionar de entre una oferta específica una solución dada. Y esto, nos recuerda Dewey, es la manera de hacernos conscientes del arte como tradición: *“La intervención de la conciencia le agrega regulación, poder de selección y rediseño. De ahí que le infunde variedad a las artes de manera sin fin.”*<sup>225</sup> La variedad y riqueza de formas, movimientos y propuestas del arte “Moderno” (en un sentido amplio) es una muestra de la intervención de la conciencia, y del distanciamiento estético y mental que la conciencia ha generado. *“Pero su intervención también lleva, con el tiempo, a la idea del arte como una **idea** consciente- el más grande logro intelectual en la historia de la humanidad”*<sup>226</sup> Aquí Dewey hace hincapié en algo fundamental: el nacimiento del arte como una actividad consciente de sí misma, de sus procesos, métodos e ideas, es el resultado del trabajo artístico dentro de una tradición; los procesos “tradicionales” no son sólo eso: esquemas heredados, métodos probados, maneras de hacer pasadas de maestro a alumno; esto mismo (su

---

<sup>224</sup> Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Los Angeles, 2003. Formalism: Flogging a Dead Horse,(1974) p. 162. Mi traducción.

<sup>225</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, 1980. P. 25. Mi traducción

<sup>226</sup> *ibid.* P. 25

aspecto repetitivo) lleva a la adquisición de la conciencia del arte en cuanto arte, en cuanto trabajo, proceso e idea y, subraya él, este es **“el más grande logro intelectual en la historia de la humanidad”**. Y todo esto depende de la toma de conciencia del arte en tanto arte, escindido de la vida, distanciado de su objeto, expulsado del río vital donde nació y sobre el cual se levanta. ¡Claro que el arte depende de un formalismo, y que el formalismo resuena con ecos de un mundo ideal Platónico! Esto ha sido su medio y su ambiente, su caja de resonancia, su amplificador semántico; como el agua a los peces, el aire a los mamíferos, y la noosfera a los humanos, el formalismo es el mismo aire mental con que respiramos arte. ¿Cómo abandonarlo? Los primitivismos podrán sostener esto como ideal, pero entonces caen en otra Forma Platónica, otro formalismo, otra tradición artística.

¿Cómo tomar a un arte que se olvida del arte, que deja de existir en el momento en que se practica, un arte que es pura experiencia sin salida al exterior (¿sin forma?), sin presentación externa, y además, alejándose sistemáticamente de toda tradición artística? Un arte sin conexión, referencia o continuidad con el arte del pasado inmediato, y que sin embargo llegó a este punto por las tradiciones artísticas y su progresiva conciencia, crítica y superación de sus medios y procesos? El extremismo primitivista de Kaprow es un manifiesto, un evangelio que busca adeptos, convencer a los artistas de convertirse en “no-artistas”, en “an-artistas”. Así como Teophile Gautier gritaba en el siglo XIX que había que quemar los museos, Kaprow define el camino del arte más allá del arte como única manera de continuar con el arte, salirse de las tradiciones, de las áreas preestablecidas del arte para llevarlo a la calle, al exterior, a la vida.

## 5

**Egoísmo y empatía en el individuo.**

- A. El individuo como construcción histórica: un individuo libre y racional, dentro de un gobierno democrático.
- B. Héroes del individuo: Sócrates y Jesús. El primero funda al individuo racional que se cuestiona todo y así se hace libre. El segundo funda al individuo que siente en su subjetividad el sufrimiento de otras subjetividades. La subjetividad sentimental es el espacio de libertad interior que heredan los cristianos. Un espacio para sentir, y empatizar con los demás humanos.
- C. Somos herederos de estos dos héroes, aunque hoy en día Sócrates gana sobre Jesús. La construcción de una sociedad racional, propone una utopía científico-tecnológica, que a la vez, contiene un miedo a la distopía del poderío de la ciencia desprovisto de su equilibrio empático.
- D. Homo Empathicus

La unidad básica de toda sociedad es el Ego, la fuerza centrípeta que jala toda experiencia hacia su centro y lo filtra todo según sus intereses. El Ego es también la fuerza centrífuga que proyecta esos intereses hacia el exterior. Pero el exterior no es la “nada”, no es algo caótico o informe; lo que esta afuera y contiene al Ego es la sociedad donde habita. El *hábitat* de los humanos son las sociedades humanas que le dan forma. Los Egos humanos, y su fuerza centrífuga (el *telos* que proyectan al exterior), y centrípeta (lo que toman de su entorno) están compuestos (según la terminología de Freud <sup>227</sup>) por las prohibiciones (tabús) que lo delimitan, y los propósitos que lo imantan (tótems). El Ego, como la sexualidad (¿o serán lo mismo?), siempre tienen la fisionomía de la sociedad que los ha esculpido. En sociedades donde la estructura social pesa más que el individuo; donde éste está firmemente sujeto al tejido social y sus normas, el Ego se fundirá con la colectividad, y sus intereses se fundirán con el interés general. Éste es el caso en casi todas las sociedades humanas, donde la noción de “individuo” se

---

<sup>227</sup> Freud Sigmund, *Totem y tabú*, Amorrortu, Buenos Aires, Volumen XIII, 1991



desvanece frente a la trama colectiva y los Egos son fluidos, están inmersos en el grupo social, en la naturaleza y sus ritmos.

El "individuo", como lo conocemos actualmente es una construcción histórica que, posiblemente surge en Grecia, junto con la filosofía, el arte, y la ciencia. Es más, estas tres actividades serían inconcebibles si no presuponemos al individuo como un Ego fuerte cuyos intereses se despliegan, y a veces se enfrentan, a los intereses de la colectividad. Las acciones de Sócrates, Demócrito y Fidias serían insostenibles en una sociedad donde la trama social no permitiera una cierta libertad al individuo. Pero históricamente, el sacrificio de éste ante el tótem colectivo es la norma, no la excepción; por miles rodaban los cuerpos exánimes pirámide abajo en Tenochtitlán. Pedacería, carne, total anonimato. El sacrificio es ofrenda para los dioses; no le habla a los hombres quienes se resisten a identificarse con el cuerpo vuelto objeto.



La pirámide es el símbolo materializado de la gran estructura social ante la cual el individuo empequeñece, se convierte en un pedazo del Todo omnívoro, omnipotente, omnipresente. Hasta que la ofrenda a los dioses se transforma en sacrificio para los hombres, símbolo dialógico que le habla al individuo, porque el que se sacrifica es un individuo, libre de pensamiento y acto. El sacrificio del individuo no es ejecución (impotencia) ni suicidio (claudicación); es gesto voluntario que redime y contagia de libertad a otros. El primero registrado en la historia fue la muerte de Sócrates, un hecho que establece contundentemente la existencia del individuo en Grecia. Sócrates difunde la nueva ideología del “individuo” en Atenas, y las autoridades de la ciudad lo tachan de subversivo. Su enseñanza es simple: un individuo piensa por sí mismo, se cuestiona todo, tanto su propia vida y pensamientos, como las costumbres y la moral de su sociedad. El individuo se distingue por su capacidad para definirse como agente libre, y es por esta libertad por la que Sócrates está dispuesto a sacrificarse. Su muerte retumba como ejemplo, como modelo a seguir: sin libertad no hay vida.



El segundo ejemplo, y el que nos define culturalmente, es el sacrificio de Jesús en la cruz. Aquí también, el que muere por su voluntad para salvaguardar la voluntad

de los demás es un ejemplo a seguir. Jesús se sacrifica por los hombres, no por Dios. Su muerte, a manos de las autoridades, cuestiona el edificio tradicional del Judaísmo y da pie a la construcción de otro, el de la iglesia de Cristo. El individuo, según Jesús, no es el ser filosófico de Sócrates, que se cuestiona racionalmente todo, sino el ser deseante, emocionalmente empático, que, como lo había enseñado Diotima de Mantinea, proyecta el amor más allá de su círculo personal, hacia un amor universal. El cristiano se autodefine por su fe, no por su razón, una fe originada en una empatía universal que comparte el dolor del crucificado, para poder resonar con el sufrimiento de todos los individuos del mundo. Ésta es la verdadera evangelización del cristianismo; no un discernimiento común de la razón y la inteligencia (*sensus communis logicus*), que había sido el logro de Sócrates, sino un sentir común empático (*sensus communis eticus*) que abarca a toda la humanidad. Porque para el cristiano la empatía debe extenderse universalmente, y aunque históricamente no fue la regla, sino la excepción (éste fue San Francisco de Asís, quien desbordó la empatía más allá de lo humano a todo lo vivo), el reconocer la individualidad del otro mediante la conexión sentimental, el amar al prójimo como bandera que desborda toda delimitación regional, tribal, grupal, o ideológica, es una obligación cristiana que hace del “individuo”, en tanto hijo de Dios, un fenómeno universal.

Todos somos individuos porque a los ojos de Dios todos somos sus hijos. El Hijo que sufre en la cruz lo hace por todos; en el sufrimiento de aquél se reconocen los cristianos también como hijos de Dios, como seres únicos, sujetos dotados de subjetividad, de vida interna; de dolor, pero también de amor. El dolor y el amor son virales; se contagian y se expanden, reverberan de un sujeto al otro, extendiendo el evangelio empático a todas partes. Todos somos individuos, pero no porque pensemos, o seamos seres racionales, sino porque sentimos y lo hacemos en común, en un grupo cada vez más grande, en círculos concéntricos que se expanden al infinito; la conexión sentimental multiplicándose exponencialmente hasta abarcar a todos. Esta iglesia del sentimiento sólo puede ser universal.

La economía del deseo para el medievo cristiano era muy clara; el deseo del individuo puede dirigirse en dos direcciones. Si se dirige a la expansión de su sentimiento empático, como enseñaba Diotima, entonces la energía de su deseo se transformará en amor, cada vez más amplio y en armonía con el mundo y la vida a su alrededor. La energía del deseo se multiplicará infinitamente y el sujeto se encontrará encaminado a Dios. Pero, si por el contrario, su deseo se dirige hacia un fin limitado, como lo es otro individuo, y se mueve hacia lo específico e individual, entonces llegará un momento en que la energía del deseo se gastará. Su camino es una calle cerrada, un río que no desemboca al mar, que en lugar de generar energía y multiplicarla la pierde sin reponerla hasta que se seque. Podríamos decirlo en términos actuales que sólo el camino platónico a la universalización de la energía era considerado sustentable. El amor de Dante por Beatriz, y de Petrarca por Laura, es de naturaleza Platónica, expansivo y universalizante, tan abierto y expansivo que abarca su universo conocido.

Para el Renacimiento, sin embargo, el proceso de secularización esta ya avanzado, y aunque el Quattrocento es una época neoplatónica, el Platón que resurge es el de Sócrates y la libertad racional, y no el Platón del Simposio, donde Diotima de Mantinea enseña el camino del amor universal. Desde entonces la marea racionalista será imparable. Para cuando los filósofos de la Ilustración Escocesa retoman los temas de la Economía y la Estética, (siglo XVIII) su enemigo, la iglesia católica, se batirá en retirada hasta perder todo poder explicativo. Pero los temas siguen siendo los mismos; el individuo racional ha tomado el poder, y su Ego, con su constelación de intereses está al centro del escenario social y mental. ¿Cómo explicar el orden social y el bien común si partimos del individuo egoísta que persigue sus propios intereses, y si ya hemos convenientemente olvidado la empatía universal cristiana? Ante el egoísmo básico del individuo, piedra angular de la civilización racionalista post renacentista, Hume recicla la "simpatía" prerracional que late y comunica los corazones de los hombres y la convierte, exenta de adherencias cristianas, y por lo tanto de

historia, en pura psicología.<sup>228</sup> Para la civilización racional del individuo libre, el supuesto básico es su egoísmo fundamental, para el cual todo altruismo, cooperación, ayuda mutua, o fusión colectiva celebratoria es algo inexplicable del cual hay que dar cuenta. El tema central de la sociobiología, o lo que se ha llamado darwinismo social, es la justificación de la empatía, siendo que el axioma del que parte es el individuo egoísta.

Richard Dawkins lleva el principio básico de la sociobiología evolucionista, “el egoísmo”, más allá de la supervivencia de la especie y del individuo, al nivel de los genes. “ *el gen es la unidad básica del egoísmo*”, página 37<sup>229</sup>. El egoísmo está en nuestra constitución básica, en los genes que nos hacen humanos, razón por la cual la explicación de cómo es posible que exista la empatía y el altruismo es el problema central del evolucionismo.

Frente a la definición utilitarista del hombre como egoísta y, considerando a Freud como uno de ellos, nos percatamos que esta visión parcial del hombre ha eclipsado el otro aspecto fundamental de las sociedades humanas: la profunda conexión que une a las personas entre sí, desde la fusión corporal, emocional y mental del bebé con su madre, hasta la amistad, el compañerismo y la pertenencia a un grupo. La empatía, que nació como un término estético (*Einführung*) para explicar la manera en la que nos identificamos con las imágenes que representamos, se ha generalizado<sup>230</sup>. Descubrimos que la empatía es universal, que es fundamental para la coexistencia de los hombres en sociedad, y que el egoísmo es una carencia de empatía, y no al revés – la empatía una excepción al egoísmo reinante-. Esta es la tesis de Jeremy Rifkin, en “*La civilización empática*”.

---

<sup>228</sup> Para Hume, el concepto de “simpatía” era ese proceso que permite los contenidos de la mente de los hombres, de convertirse en espejos para los demás.” (*the concept of “sympathy” as a process that allows the contents of “the minds of men” to become “mirrors to one another”*) *Treatise of Human Nature*, 2nd ed. Oxford, UK, Oxford University Press, 1978, p 365

<sup>229</sup> Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 2009.

<sup>230</sup> Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, editorial Paidós Mexicana, México, 2010, pág 21

Para él la dicotomía fundamental no es **egoísmo vs. altruismo**, sino **empatía vs. entropía**. Esto obedece al hecho de que la hominización, que depende directamente del crecimiento del neocórtex, también establece la capacidad de interacción de los individuos dentro del grupo social. Por ejemplo, el siguiente dato provisto por Jeremy Rifkin en su libro: *“el tamaño del neocórtex de los mamíferos define, en gran medida, el tamaño del grupo social. El neocórtex es la parte del cerebro encargada del pensamiento consciente. Dunbar señala que el neocórtex de la mayoría de los mamíferos supone entre un 30 y un 40% del volumen total del cerebro y que, entre los primates, esta proporción oscila “entre un mínimo del 50% en algunos prosimios y el 80% en el caso del ser humano”.*<sup>231</sup> La presión evolutiva hacia el crecimiento del neocórtex se da, no tanto por la competencia por los recursos y la lucha por la supervivencia, sino por la creciente necesidad de interactuar con un número cada vez mayor de individuos dentro del grupo social (siendo que la seguridad de los individuos crece en proporción directa al tamaño del grupo).

En aras de establecer el fundamento empático de las sociedades humanas, Rifkin se apoya en una tesis del investigador Robin Dunbar, quien ha trabajado con simios y primates, para explicar los orígenes del lenguaje y el comienzo de la humanización a partir de las exigencias de la vida gregaria de nuestros ancestros. La presión evolutiva al crecimiento de los lóbulos frontales, obedeció a las necesidades de la convivencia cercana entre individuos de la misma especie. Mantener en la cabeza una compleja jerarquía de relaciones familiares y sociales, una sofisticada economía de favores y deudas que se tienen que cumplir, de estrategias defensivas y de ataque para proteger y cuidar los intereses. Cómo manipular, cómo influir, cómo ayudar a los demás requiere la capacidad de prever, modelar en mi mente la mente del otro, así como sentir lo que el otro siente. En los grupos de chimpancés, nuestros más cercanos parientes, esta amplia red de intercambio de deudas y favores se construye y se mantiene a

---

<sup>231</sup> Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, editorial Paidós Mexicana, México, 2010, pág. 102. Cita de Robin Dunbar, *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, pág 35

través de la conducta del acicalamiento (*grooming*); el quitar los piojos, liendres y parásitos del pelo de otro para que aquél haga lo mismo con uno. El intercambio de favores se convierte en una moneda de cambio, de comunicación donde lo que se comunica no es información sino empatía, se equilibra una ecuación de favores que une a los individuos por medio de una experiencia en común.

La tesis de Dunbar es que la conducta del acicalamiento teje una red de intercambios sociales, cuya economía empática es tan compleja que exige un espacio cada vez más grande del lóbulo frontal para desplegarse, y que esta complejidad de los intercambios, cuyo actor principal siempre son las manos, ya funciona como un antecedente a un lenguaje de signos pre verbal. Lo audaz de la tesis de Dunbar es que sostiene que al hacerse esta economía empática más y más compleja, debido, principalmente al crecimiento del grupo social, también, poco a poco se sustituye la conducta física del acicalamiento por un chismorreo verbal que poco tiene que ver con la transmisión de información, sino más bien con la construcción, despliegue y aprovechamiento de esta red de intercambios sociales de favores y deudas, defensas y ataques, manipulaciones y estrategias que, en resumidas cuentas, podríamos llamar “chismorreo”. En sus palabras: “*Si ser humano se trata de hablar, es el chismorreo de la vida que hace al mundo girar, y no las perlas de sabiduría que caen de los labios de los Aristóteles y los Einsteins.*”<sup>232</sup> Lo interesante aquí es que el acicalamiento de nuestros primos chimpancés se sustituye en el hombre por el chismorreo verbal, y que esto sucede por la presión que ejerce el creciente tamaño de los grupos humanos. El chismorreo verbal es, por lo tanto, un medio mucho más eficaz de mantener la red de favores en los grupos humanos que el acicalamiento de los primates, lo cual significa que la primordial necesidad evolutiva del lenguaje no es la comunicación de información, como se ha pensado, sino la manutención y continuidad de esta red de intercambios, afirmación de cercanía, muestras de amistad, respeto, autoridad o sumisión, jerarquía y juego entre los miembros de un grupo humano.

---

<sup>232</sup> Dunbar, Robin *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, Harvard University Press, Cambridge, 1996. página 4 (mi traducción)

En nuestro uso del lenguaje podemos reconocer este fenómeno; usamos el lenguaje ritualmente, acompañado de expresiones preestablecidas que tienen la función de ofrecer respeto, reafirmar amistad, cariño, o reconocimiento de pertenencia dentro de un grupo. Al saludarnos e inquirir por la salud o las actividades del otro no buscamos ni pedimos información, sólo reafirmación de la amistad o confirmación de camaradería. A esto generalmente le agregamos unas palmadas en la espalda o un saludo de mano, o el muy mexicano dar la mano, seguido de un abrazo con palmadas en la espalda, para después cerrar con otro saludo de mano. Los franceses se abrazan dándose tres besos estilizados en las mejillas, los rusos se lo dan en la boca a la vez que se dan un efusivo abrazo. El tocarse es fundamental y va acompañado de expresiones verbales altamente formalizadas. Aquí no hay intercambio de información, sólo reafirmación del reconocimiento de un individuo por otro dentro de la tribu.

El *homo sapiens sapiens* adquiere lenguaje y conciencia por la presión evolutiva para mantenerse dentro de grupos sociales cada vez más amplios. Históricamente la evolución de éstos ha crecido exponencialmente, desde las tribus, a los pueblos, a las ciudades, a las naciones, y ahora a la globalización de un mundo trenzado por la tecnología digital que nos comunica a la velocidad de la luz con cualquier persona en el planeta. A la tendencia evolutiva guiada por la empatía, para reunirnos en grupos cada vez más amplios, tejiendo nuestro cerebro (cada vez mayor) con una creciente cantidad de otros cerebros, se le enfrenta, necesariamente, una tendencia opuesta que genera el creciente aislamiento de los individuos en la era del internet, donde las redes sociales y las amistades virtuales han sustituido la interacción física de los individuos.

En última instancia, nada puede escapar a la ley más universal de la naturaleza: la segunda ley de la termodinámica.<sup>233</sup>

La “termodinámica” es el estudio de la dinámica o comportamiento del calor: todo cambio, desplazamiento o transformación en el universo implica un “trabajo” que

---

<sup>233</sup> Schneider, Eric y Sagan, Dorian, *La termodinámica de la vida*, Tusquets, Barcelona, 2009



requiere energía y genera calor. El trabajo supone un sistema organizado, o “máquina” en sentido general, que usa energía específica para funcionar y deshecha, o “disipa” energía calorífica como consecuencia.. El universo todo es energía, y ésta, como establece la primera ley, ni se crea ni se destruye, sólo se transforma. Los cambios de la energía se “disipan” en calor que es energía gastada, ya inutilizable. Estos cambios hacen que la energía fluya desde un estado de inestabilidad a un piso estable, desde la energía estructurada (combustible, alimento, etc) a energía de desecho, desorganizada y caótica, llamada calor. Todo, desde átomos y moléculas a planetas y seres, fluye, por lo tanto, del orden, que requiere trabajo para sostenerse, al desorden, y lo aleatorio, del calor generado por el trabajo de sistemas organizados, al frío uniforme y estático que ya no trabaja, no genera orden ni cambios, ni movimiento. A este flujo o gradiente se le llama **entropía**, y todo está sujeto a él. Pero es un hecho que vivimos en un universo organizado en un escalonamiento infinito de sistemas interactuando con subsistemas e imbricados en sistemas cada vez más amplios y complejos. Este flujo contrario que se enfrenta e interactúa recursivamente con la entropía, que genera estructuras cada vez más complejas, más variadas, se le llama **neguentropía**. Esta negación de la entropía también parece fundar un flujo universal, en sentido contrario, hacia la progresiva complejización de estructuras o máquinas que ya no sólo generan calor como resultado de sus procesos, sino que lo “disipan”, esto es, queman organizadamente la energía que utilizan, lentamente prolongando su caída en la entropía, en una muerte sin fin que se deleite en su propio morir incesante. Pero finalmente, son las estructuras neguentrópicas las que producen entropía, de tal forma que, como en un baile, conforme más orden se genera en el universo, mayor entropía o caos también se está generando. Si aceptamos la terminología propuesta por Rifkin, (empatía vs. entropía) entonces, conforme mayor complejidad social y más altos niveles de civilización logremos, gracias a la fuerza neguentrópica de la empatía, enfrentaremos de igual manera, y en sentido opuesto, una amenaza entrópica, que, de hecho, es lo que actualmente nos amenaza en el nivel de civilización al

cual hemos llegado. Concluyo este capítulo con una cita de La Civilización Empática que es bandera y apremio:

*“La trágica ironía de la historia es que nuestra empatía y nuestra sensibilidad aumentan a costa de provocar un mayor daño entrópico al mundo que todos habitamos y del que dependemos para existir y perpetuarnos.*

*Nos hallamos en un momento decisivo de la historia, porque el camino hacia una conciencia empática planetaria supone el riesgo de un colapso entrópico mundial. El aumento de la empatía es impresionante, pero el aumento paralelo de la entropía no se queda atrás.*

*De ser verdad que la naturaleza humana es materialista, egoísta, utilitaria y se centra en la búsqueda del placer, habrá pocas esperanzas de resolver la paradoja empatía-entropía. Pero, si en un nivel más básico, la naturaleza humana está orientada al afecto, la compañía, la sociabilidad y la extensión empática, por lo menos existe la posibilidad de que podamos resolver la paradoja y llegar a una solución que nos permita restablecer un equilibrio sostenible con la biosfera.*

*Poco a poco ha ido ganando fuerza una imagen nueva y radical de la naturaleza humana que tiene unas implicaciones revolucionarias para nuestra forma de entender y organizar las relaciones sociales y medioambientales en los siglos venideros. Hemos descubierto al **Homo empathicus**.*<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, editorial Paidós Mexicana, México, 2010, pág 49-50

## PARTE VI

# LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

### 1

#### La subjetividad histórica

A. La subjetividad como creación histórica. Analogía de la cronología personal y la histórica. Progreso de la conciencia y de la subjetividad. La conciencia de la conciencia.

B. Julian Jaynes y la historicidad de la conciencia. En las sociedades “bicamarales” no hay un Yo responsable de mis actos, las decisiones vienen de los “dioses”, del otro lado, del hemisferio derecho no asumido como propio.

C. La conciencia del Yo implica la construcción de un metafórico “teatro de la mente” en nuestra subjetividad. Este es el espacio de las decisiones, los juicios, las imágenes mentales y las experiencias estéticas.

D. La mente “bicamaral” perdura en el arte.

Hay una escuela de pensamiento que proviene de Hegel<sup>235</sup> que afirma que la “humanidad” progresa a lo largo de la historia; que ésta es, precisamente, el compendio de los cambios progresivos que la conciencia sufre a través del tiempo, de tal manera que la conciencia en una época anterior es inferior a una posterior porque el espíritu aprende de su confrontación con el mundo. Como dice la Biblia: *“Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, juzgaba como niño; mas ya fui hombre, dejé lo que era de niño. Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido.”*<sup>236</sup>

Hegel proyecta a la historia la cronología humana, de tal manera que hay una época histórica infantil, otra donde la humanidad adquiere su mayoría de edad, y una de madurez. El arte primero es simbólico, masivo y misterioso; su forma, su mensaje está “sumergido” en la materia, y se comunica con la oscuridad sibilina de un jeroglífico, a través de símbolos intelectualmente inaprehensibles, pero emocionalmente poderosos. Después entra en su fase clásica, donde la forma y el mensaje están en equilibrio; su forma es el mensaje, y viceversa, para pasar a una etapa tardía donde la conciencia adquirida le permite al espíritu reconocerse como distinto y superior a la materia: el mensaje desborda la forma y su materia.

Las transformaciones del arte reflejan los cambios que el espíritu va sufriendo en su lucha como sujeto frente al mundo de los objetos. El sujeto al transformar la materia mediante el trabajo y darle forma, hace suyo al objeto, a una parte del mundo. El hombre ha plasmado su subjetividad en el mundo externo, ha dejado su marca, y la conciencia recoge este acto y lo hace suyo, se reconoce a sí misma en el producto de su trabajo. Y al reconocerse como sujeto mediante su trabajo transformador del mundo, procede a reconocer que no está sólo, que hay otros que, como él, son también sujetos que a su vez transforman otros objetos. El enfrentamiento del sujeto con los objetos da como resultado el diálogo entre sujeto

---

<sup>235</sup> Hegel, G.W.F. *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1975

<sup>236</sup> Biblia, Primera carta a los Corintios, 13:11-13

y objeto al que llamamos arte. El enfrentamiento del sujeto con otros sujetos da como resultado la historia. Para Hegel, la lógica del sujeto frente al objeto es el enfrentamiento binario fundamental; el espejeo de opuestos que, por el hecho de oponerse se trasponen, se transforman mutuamente; su oposición los “forma”, “re-forma” y “con-forma”. La conciencia es lo que se suma como valor agregado, una entidad abstracta pero real que hace que el hombre se reconozca como sujeto al reflejarse en un objeto exterior. Los “otros” son objetos hasta que les concedemos la subjetividad que nosotros hemos conquistado. Esta concesión, sin embargo no es gratis: es el producto de un diálogo, de una lucha (como la de Jacob con el ángel) que nos arranca el reconocimiento ajeno. La subjetividad del otro, por lo tanto, no es algo dado, registrado por los sentidos, como el color o el tamaño de las cosas, sino conquistado por la conciencia a través de un juego binario de opuestos enfrentándose y recomponiéndose a sí mismos frente a otros sujetos. El sujeto que posee este espacio nuevo, conquistado, invisible pero reconocible, que llamamos “subjetividad”, lo ejerce frente a otros sujetos con las mismas características. Acepto el espacio interior ajeno porque yo también lo poseo; concedo la interioridad del otro porque necesito que aquel, a su vez, me la conceda.

La subjetividad es, por sobre todo, diálogo, un diálogo internalizado que se repite como eco en las cavernas de nuestra mente; lo que le dijimos a alguien, lo que no dijimos, lo que hubiéramos querido decir. Lo que nos dijeron y respondimos, y lo que hubiéramos querido haber dicho. El diálogo exterior con nuestros semejantes se internaliza y dialoga, a su vez, con el diálogo que se está dando siempre en nuestro interior. Los dobleces, oscuridades, malentendidos (Sartre le llamó “mala fe”)<sup>237</sup> en este diálogo (*triálogo?*) a tres voces (yo, tu, ellos) son característicos de las relaciones humanas, pero su efecto no se limita a nuestro trato con nuestros semejantes, sino que invade también nuestra relación con una cierta clase de objetos con los que entablamos una interacción dialogante. A ésta clase de objetos que no tratamos con el despotismo de lo utilitario les llamamos “objetos de

---

<sup>237</sup> Sartre, Jean Paul, *The Psychology of Imagination*, Methuen & Co. , London 1972

arte". Todos los demás objetos están sujetos a un uso, consumo y deshecho que no afecta nuestro interior dialogante; sólo existen en una interacción utilitaria desprovista de afectos y sentimientos subjetivos.

La relación con los objetos en la sociedad materialista occidental no llega a ser un diálogo, sino más bien la imposición del sujeto sobre el objeto. Su producción y manufactura son la proyección de una idea o modelo (molde) sobre un material inerte. Pero si el enfrentamiento del sujeto con los objetos del mundo es casi siempre un monólogo, a veces de utilización y a veces de manufacturación, en ocasiones el diálogo con los objetos se profundiza, se hace más activo y más creativo. La imposición de la forma sobre el material se torna una lucha, un intercambio que a veces fluye, a veces se intensifica al punto de semejar el diálogo que tiene el sujeto con otro sujeto: lo que resulta en algo parecido a una conversación. El escritor busca la palabra adecuada para que comunique su idea, o para que su idea se forje a partir de las palabras que escogió. El artista escritor no dice exactamente lo que quería decir, esto es, no sabía qué iba a decir antes de que lo escribiera. Dice, en cambio, lo que surge del encuentro, el choque entre lo que quiere decir, la idea general que lo guía, y el lenguaje, como la materia prima que se le enfrenta y ofrece resistencia. Esta manera de tratar con el lenguaje parece más una conversación donde se descubren cosas nuevas, que la manera normal de usar al lenguaje como un instrumento para comunicarnos.

En la pintura sucede lo mismo. El pintor-artista, a diferencia del pintor a secas, que sólo pinta una superficie, trae una idea que plantea sobre el material, y de este enfrentamiento sale algo nuevo, que él, en su imaginación no había visto antes. El material también forja la idea. Asimismo, el espectador de una pintura la va descubriendo poco a poco. Aún cuando la vea en un solo golpe de vista, la obra no se da de esa manera. Se podría decir que la pintura se va entregando en un diálogo, donde la atención del espectador da como resultado nuevos hallazgos. A la pintura hay que verla y convivirla. A las etapas de atención detenida se suceden otras donde la pintura se nos presenta por el "rabillo del ojo", como una presencia que crece inconscientemente en nosotros. Convivir con una pintura es entablar

esta clase de intercambio que es algo insólito en nuestras relaciones con los objetos que nos rodean. Por eso nuestra relación con los objetos artísticos es una relación viva, emocional y subjetivamente activa, como lo es el diálogo entre un sujeto y otro.

Recientemente me di cuenta de las transformaciones que la conciencia sobreviene con el paso de la historia, viendo una serie de televisión sobre la vida de Espartaco<sup>238</sup>, el gladiador cuya rebelión anti-esclavista puso a temblar los cimientos de la sociedad romana. Esa serie tuvo, en mi opinión dos grandes aciertos, resultado, supongo, de una investigación histórica profunda: uno fue retratar con un crudo realismo la sexualidad romana, y el otro fue mostrarnos, con igual realismo, la actitud romana hacia sus esclavos. La televisión nos permitió asomarnos a ver como eran las costumbres sexuales del imperio, antes de que se instaurara la visión cristiana del mundo. El sexo esta desprovisto de culpa, de pena o vergüenza, y por lo tanto de pecado. Es un sexo físicamente libre, desligado de emociones o de ideas del amor o de sentimientos. En síntesis, es un sexo desprovisto de “subjetividad”, territorio donde florece la culpa, la reflexión y los juegos binarios del “reconocimiento”. Por lo tanto, la misma libertad que permite el florecimiento de un sexo libre y despreocupado, es también la que impide el juego binario del sujeto frente al objeto, y frente a los demás sujetos. La crudeza del sexo es la que nos permite “ver” como el reconocimiento del objeto sexual como un sujeto en sí mismo está cancelado en la relación con un esclavo. Los esclavos son objetos, el sexo con ellos tiene la libertad de la utilización de un juguete sexual, pero no el reconocimiento de una “relación sexual”. La idea de la “dignidad humana” es totalmente ajena a la visión romana. La “dignidad” es propiedad únicamente de unos sujetos, los “Ciudadanos Romanos”. Se vuelve notorio que es con el cristianismo que se introduce en la historia la idea de la “dignidad humana **universal**”; a partir del cristianismo, todos somos hijos de Dios y todos poseemos una alma que puede ser salvada. Por eso la evangelización es la primera idea verdaderamente “universal” o global de la humanidad.

---

<sup>238</sup> Spartacus, serie producida por Steven S. DeKnight y Robert Tapert. Duró cuatro temporadas desde el 2010 al 2013.

Cuando Fray Bartolomé de las Casas reconoce que los indígenas americanos poseen alma, lo que está diciendo es que son sujetos que poseen un territorio mental interior, una “subjetividad”. Esto es por lo que luchó Espartaco y que era tan ajeno al espíritu romano. Con el cristianismo perdimos nuestra libertad sexual, nuestro contacto directo con el cuerpo, mediatizado ya por la reflexión interna en la galería de espejos de la mente; pero en cambio ganamos un espacio interior, una “subjetividad” donde, como en la caja de resonancia de una guitarra, resuena la subjetividad de los demás; y no sólo su dolor, según lo subrayó el cristianismo, sino también sus alegrías, sus ideas y su arte. En suma, la empatía que nos identifica como seres miembros de una humanidad global.

Desde este punto de vista, los hombres de una época son radicalmente distintos a los hombres de otra. Serán los mismos humanos, pero el proceso de la conciencia, el juego de reconocimientos en el que están inmersos es distinto. Así el cristiano de la edad media es distinto al griego clásico de tiempos de Platón, y distinto a su vez del romano del tiempo de los césares. Por ejemplo, Julian Jaynes en *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*<sup>239</sup> propone que los griegos del tiempo de Homero no concebían un mundo interior subjetivo dentro del cual reflexionar o decidir sobre un curso de acción o sobre un problema. Ellos se sentían dominados por los dioses, los cuales ejercían su voluntad sobre los humanos plantando pasiones, deseos, atracciones que los movían a uno y otro lado como los hilos jalan las extremidades de los títeres (Platón: “somos títeres de los dioses”). Las pasiones reflejaban el sentido original de la palabra *pathos* que está contenido en la palabra “patológico”, o “paciente”. Ambas revelan el significado de pasividad ante una circunstancia; frente a los dioses no hay nada que hacer, es nuestra naturaleza responder, como el perro de Pávlov, al sonido de una campana que ha asociado con comida. Jaynes, en una propuesta francamente Hegeliana, pues considera a la conciencia como un fenómeno

---

<sup>239</sup> Jaynes, Julian, “ *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009



histórico, les niega el espacio de la subjetividad moderna a los griegos de los tiempos de Homero<sup>240</sup>.

*“El hombre de la **Iliada** no tuvo subjetividad, como la tenemos nosotros; no tenía conciencia de su percepción del mundo, ni espacio mental interno que pudiera introspeccionar. Para distinguirla de nuestras mentes conscientes subjetivas, llamaremos a la mentalidad de los micenos **mente bicamaral**. La volición, la planeación y la iniciativa se organizan sin intervención de la conciencia y luego se “comunican” al individuo en su lenguaje familiar; a veces con el aura visual de un amigo familiar o personaje de autoridad o “dios”, o también una voz. El individuo obedecía estas voces alucinadas porque no podía “ver” por sí mismo qué debía hacer.* <sup>241</sup>

La propuesta de Jaynes es que la “conciencia”, como el espacio mental interno, fuente de la volición, la reflexión y la duda, del sentido ético y estético, y del reconocimiento empático de otros seres sentientes, iguales o distintos a nosotros, fue una construcción histórica que se dio en Grecia entre los siglos -VI a.C y -IV a.C. Y sabemos que así fue por la literatura; en el siglo -IX a.C. esta “conciencia” no existe, y lo constatamos en la Iliada (ésta es la gran intuición de Jaynes), mientras que el teatro de Esquilo, Eurípides y Sofocles, y las reflexiones filosóficas de Platón, Jenofonte y Aristóteles establecen lo contrario; la aparición de una literatura centrada en temas que son prerrogativa de un “examen de conciencia”: el bien y el mal, la justicia, la virtud, la sociedad y la polis, la libertad, la verdad y la belleza.

La tesis de Jaynes es que el antecedente de la “conciencia” es lo que él llama “*la mente bicamaral*”, esto es, una mente donde el cerebro derecho ordena y guía las acciones de los hombres, y éstos escuchan sus admoniciones como si fueran

---

<sup>240</sup> *ibid.* “...hubo muchos intermediarios que transmitieron verbalmente a edades posteriores lo que ocurrió en el siglo XIII a.C. Así pues, es más plausible pensar que el poema fue creado en el siglo IX a.C. como parte de su transmisión verbal y no como la obra de un solo hombre llamado Homero.” P. 76

<sup>241</sup> Jaynes, Julian, “ *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, página 75

ordenes de alguien más, sea éste un dios, un espíritu o una persona. No hay voluntad propia ni reflexión previa a una acción; los dioses, o el destino, guían a los hombres y las consecuencias son tan ajenas a ellos como las decisiones que las originaron. Lo único que los hombres pueden hacer es plegarse obedientemente a la voluntad de los dioses (somos sus títeres), y así cumplir el designio divino. Sin embargo, apunta Jaynes; *“...la presencia de voces que hay que obedecer fue el requisito absoluto, imprescindible, para la etapa consciente de la mente, en la que el yo es el responsable y puede debatir consigo mismo, puede ordenar y dirigir, y que la creación de este yo es el producto de la cultura. En cierto sentido, se puede decir que nos hemos convertido en nuestros propios dioses.”*<sup>242</sup>

Y de la misma manera Charles Taylor, el autor de la gran biografía de Hegel, afirma que nuestra idea moderna de mente, como un espacio interior donde reflexionamos, decidimos y pensamos es una construcción histórica que se dio en el siglo XVIII. El “pienso luego existo” de Descartes sólo es concebible en una época donde la existencia se medita y se contempla desde el mirador interior de nuestra mente. *“La idea moderna de un sujeto como existencia independiente es precisamente otra faceta de la nueva y firme localización. Ahora podemos pensar que las ideas están “en” este ser independiente, porque tiene sentido verlas ahí y no en otro lugar. Y, recíprocamente, la noción de separación requiere un nuevo sentido de lugar. El giro desde las Ideas platónicas a las “ideas” cartesianas es quizás la ilustración más elocuente del cambio que vengo describiendo. **Para el primero (Platón), las Ideas son ónticas, la base de la realidad; para el segundo (Descartes), son contenidos de la mente.**”*<sup>243</sup> (mi subrayado)

No es casualidad que sea precisamente en el siglo XVIII en el que se propone la idea de la “sensibilidad cognitiva” (*aisthesis cognitiva*) para explicarnos nuestra experiencia de lo estético, pues el principal inquilino de las nuevas habitaciones de la mente será este proceso de reflexión degustativa de las experiencias

---

<sup>242</sup> *ibid*, p. 79

<sup>243</sup> Taylor, Charles, *Fuentes del Yo, La construcción de la identidad moderna*. Paidós, Barcelona, 2006. Capítulo 11, Página 261.

sensoriales, al que llamamos “experiencia estética” y juicio de gusto. Al suceder en el interior de la galería de espejos que llamamos “subjetividad”, la experiencia sensorial se transforma, de una sensación “simple”, que puede ser la experiencia perceptual de unos sonidos, colores, o formas, en un proceso recursivo entre lo sensorial, lo emocional y lo mental, dando vueltas como ropa en una secadora, en un proceso de paladeo que transforma, por su elaboración y re-combinación, a todo el coctel sensorial en algo mental. La experiencia estética es “reflexionante”, en la expresión kantiana, porque es reflexiva, degustativa, autodiálogo, y además, por su propia naturaleza en bucle recursivo, busca perpetuar su condición existencial. Por eso Kant dice que lo estético es un proceso cuya única finalidad es mantener su propia finalidad sin fin <sup>244</sup>, posiblemente como la vida busca tercamente su continuidad, y obsesivamente su reproducción.

Según Jaynes, la “conciencia” que nace con los griegos es una manifestación de la mente metafórica. El funcionamiento de la mente es a través de metáforas, y la “conciencia” es una metáfora interior del mundo exterior. Más aún, yo diría que la metáfora fundamental es la del “teatro de la mente” Por lo tanto, su primera característica es la creación (metafórica) de un espacio interior, una especie de escenario donde sucede la vida subjetiva. La segunda característica es la focalización en un “objeto” de atención. Como en una obra de teatro, los eventos se suceden uno a la vez. La tercera característica es la aparición del personaje principal, el yo de la vida mental. La cuarta es la visión del yo, ya no sólo como sujeto que actúa, sino como un personaje dentro de la obra que se sucede en la mente, visto desde afuera por los demás personajes. La quinta característica es el guión de la obra, todo es visto como parte de una historia. Si la interpretación del mundo es a través de historias, mi “subjetividad” es vista como la primera “historia”, la que me explica y me retrata. Y la sexta y última característica es que

---

<sup>244</sup> Kant, Emanuel, La crítica del Juicio, *“Ese placer no es de ninguna manera práctico, ni como el que tiene la base patológica del agrado, ni como el que tiene la base intelectual del bien representado. Tiene, sin embargo, la causalidad en sí, a saber: la de conservar, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento.”* & 12, p. 269

todo lo que sucede en la historia debe de ser coherente dentro del guión general.

245

Me gustaría añadir un último factor a esta lista de seis que, a partir del renacimiento, colabora en la construcción subjetiva del “teatro de la mente” y le da a la vida interior un realismo que prefigura a la realidad virtual de la era digital. Considero que la metáfora de la superficie pictórica como una “pirámide visual”, que concibió Leon Battista Alberti en su tratado *“De pintura”*, de 1435 es un antecedente fundamental para entender al teatro de la mente como un espacio visual interior. Construir pictóricamente una dimensión tridimensional sobre una superficie bidimensional, como es una tabla o un lienzo, es un ejercicio fundamental para desarrollar la imaginación interior. A partir del ilusionismo renacentista tuvimos un ejemplo, un ejercicio, un modelo de cómo sembrar de imágenes nuestra subjetividad interior. Y eso hemos hecho, primero con pinturas y grabados, con el libro y la imprenta, y posteriormente con la fotografía y el cine, para llegar a hoy en día a la ubicuidad generalizada de la imagen en los medios digitales de visualización. Desde el renacimiento hasta nuestros días ha habido un incremento constante en la presencia de las imágenes visuales en nuestro entorno mental, y por consiguiente en nuestra subjetividad. La realidad virtual tecnológica que se nos acerca en el siglo XXI tenía ya, desde el siglo XV un antecedente y una simiente en las imágenes mentales que pueblan el teatro de la mente.

La tradición pictórica occidental se ha generado desde este “teatro de la mente”. Gracias a este espacio interior; imaginario, dialogante, crítico, se ha dado la tradición del ilusionismo que depende de la visión, revisión y reconfiguración interminable de sus productos. La dinámica neguentrópica de la “tradición de la resistencia”, que encarnó en su primer momento el arte ilusionista, es impensable sin la presencia del “teatro de la mente”. Este espacio metafórico de subjetividad es el que permite el juicio estético y su discernimiento reflexionado; la experiencia estética y su degustación prolongada; la contemplación y su ver “interior”,

---

<sup>245</sup> Los términos de Jaynes son 1. Espacialización, 2. Extractación selectiva, 3. El “yo” análogo, 4. La metáfora “me”, 5. Narratización, 6. Conciliación. Ibid., Páginas 62-67

“cognitivo”; y finalmente, la creación y la teoría integrada a la producción en un bucle recursivo.<sup>246</sup> Todo esto es posible porque poseemos un espacio mental de trabajo, una especie de estudio o taller interior metafórico, puramente hipotético, donde practicamos, probamos, criticamos, corregimos y recreamos aquello que posteriormente construimos en el mundo real.

Pensemos, por ejemplo, en Fidias creando la serie ahora llamada los mármoles Elgin, por Lord Elgin quien se los llevó a Inglaterra en 1805 y ahora se muestran en el British Museum, e imaginemos que Fidias los creó sin tener ese espacio mental interior donde rebotar las ideas, y guardar los contenidos de la mente, que llamamos la “subjetividad”. El problema es que este espacio mental de reflexión no sólo es el que caracteriza la “contemplación estética”, la apreciación estética del espectador, sino que también es el espacio teórico necesario que necesita el creador para poder generar arte. Esto sería una imposibilidad. Fidias hubiera sido incapaz de esculpir esos frisos si hubiera sido un Griego del tiempo de Homero que creía que los dioses hablaban por su boca, en sus pensamientos y a través de sus ideas. Fidias, en cambio, era ya un moderno, contemporáneo de Platón y Sócrates, excavando y escudriñando los espacios interiores del “teatro de la mente”. Al poseer una subjetividad, ya ha asumido su propio destino y asimilado la responsabilidad que esto implica. Los dioses no producen arte, el arte es un proceso específicamente humano y por lo tanto es la manera de ver relativa, desde un punto de vista que se desplaza, cambia, reconsidera, se ve a sí mismo y se auto-critica. Todo esto sucede en el espacio mental de una subjetividad. El proceso artístico mismo se da por la interacción espasmódica de la práctica, seguida de tomar distancia para ver lo que se hizo. Como lo describo en otro lado<sup>247</sup>, este tomar distancia para ver-criticar la práctica es ya teoría (del griego *Theorein*: espectral, ver a distancia), y está inscrito inevitablemente en el proceso de trabajo de cualquier arte. El arte es siempre un proceso de práctica-teoría llevado a niveles cada vez más altos. Fidias sabía lo que hacía, y para ello

---

<sup>246</sup> Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*, página 148

<sup>247</sup> Argudín Luis, , *El teatro del conocimiento, ensayos de arte y pintura*, ENAP-UNAM, 2013, La aparición de lo invisible,

necesitaba de la caja de resonancia mental llamada “subjetividad”; no hay otra manera de haber hecho lo que hizo.

En las sociedades “bicamarales” (para seguir con la terminología de Jaynes), donde este espacio mental interno todavía no ha sido generado, la apreciación de lo bello, como su realización es necesariamente de otro orden. Las creaciones, como las apreciaciones no pasan por el proceso de centrifugado, de recursividad en bucle que caracteriza al teatro (o el taller) de la mente, por lo que sus productos suelen ser más directos, más espontáneos, más frescos, pero también más sencillos y sus tradiciones más constantes. Hay menos revisiones, menos críticas, y por lo tanto menos teoría. Esto da a la producción la sensación de que ha sido hecha de una pieza, en un golpe de creación, como Palas Atenea apareciendo completa y totalmente armada de la cabeza de Zeus. No es la laboriosa producción de un yo luchando consigo mismo, autocriticándose y penosamente corrigiéndose hasta alcanzar una creación digna. “Ver, comparar y corregir” decía Gombrich que era el camino para el artista que se imponía la tarea de conquistar el fuego del ilusionismo. Siempre el hacer y el rehacer, el crear y el destruir para volver a recrear. Este es el camino del artista que ha asumido el peso de la creación desde sí mismo. En cambio, en las sociedades “bicamarales” no hay un yo que se responsabilice de la creación, un autor que se asuma en cuanto tal;<sup>248</sup> ésta siempre proviene de otro lado, del destino, de las musas, de los dioses quienes nos inspiran con su sabiduría. Pero aún hoy en día todo artista ha sentido en algún momento que su obra, cuando se eleva a su expresión más alta, no proviene de él, sino de instancias superiores. Sospechamos que el origen de toda verdadera creación es oscuro, que no soy yo el responsable, que proviene de otro lado, que la obra nos guía y no nosotros a ella; que lo mejor que hemos hecho es

---

<sup>248</sup> Andrew Martindale, en *The Rise of the Artist, In the Middle Ages and Early Renaissance*, (Thames & Hudson, Londres, 1972) cuenta la historia de cómo los artistas se van asumiendo como tales (y ya no sólo como artesanos) a partir del final del medievo y principios del renacimiento. Y sin embargo queda la duda si, por ejemplo, Gislebertus, el espléndido escultor del siglo XII de la catedral de Autun, era menos artista que Ghiberti, el gran escultor de las puertas del baptisterio de Florencia, teniendo en cuenta que Gislebertus ya tallaba su nombre bajo sus esculturas para dejar constancia de su autoría. Página 98

incomprensible, aún para su creador, pues nace de un golpe de inspiración, de locura, de gracia, o de azar, esto es, que la creación no nace en nosotros sino que nos llega.<sup>249</sup>

La propuesta de Julian Jaynes es que la conciencia es una construcción mental histórica que se dio en los siglos -4 y -3 antes de Cristo, y que a partir de ahí se dio la creación de un lenguaje que construyó la metáfora de la vida mental interior y de la subjetividad del individuo. Esta subjetividad fue inventada- explorada por los filósofos griegos, extendida por los retóricos romanos, propagada por el cristianismo e individualizada por los artistas renacentistas que nos dieron ojos para ver nuestra vida mental interior. Finalmente en el siglo XVIII se crea un lenguaje para hablar de nuestras experiencias estéticas y de los juicios que hacemos dentro de este espacio subjetivo que hemos llamado el “teatro de la mente”. Esta teoría está construida sobre la existencia o la carencia de un lenguaje mental en textos de la tradición occidental, desde sus inicios en Mesopotamia y la Grecia de Homero hasta nuestros días. Por esta razón no contempla otras tradiciones que crearon otras conciencias diferentes, como la oriental, la hindú, y la árabe. Pero esto no invalida su propuesta, sólo la limita.

---

<sup>249</sup> Julian Jaynes le dedica la tercera parte del libro a esta sensación que tenemos de que algo hay más allá de nosotros mismos que nos llama, nos ilumina, y a veces nos condena. *“Vestigios de la mente bicamaral en el mundo moderno”*.

## 2.

## El “original y la copia; distancia y cercanía: Walter Benjamin

- A. Sustitución del “aura” del original, por la carencia de “Aura” de la copia.
- B. Desaparición del “aura” en el arte contemporáneo y reaparición como “aura” de la fama, el dinero y el concepto.

*¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.”<sup>250</sup>Walter Benjamin*

El aura –ritual, religiosa, el de la autenticidad del original- desaparece en el arte contemporáneo, pero reaparece como aura de la fama, del dinero y sus precios. Pero primordialmente reaparece como el aura del concepto: la idea que le da sentido al objeto artístico “contemporáneo”; el aura en este arte es el marco de referencia desde el cual se debe entender, leer, interpretar, y sentir al arte actual. Como el autorretrato de Marc Quinn, hecho de su sangre congelada en un molde de su cara, como la nube de vapor que nos dice Teresa Margolles, es agua con la que lavaron el cuerpo de un muerto, como una pintura de Tracy Emin hecha con su sangre menstrual, como la naturaleza muerta de un plato con comida del pintor polaco Wilhelm Sasnal, quien nos dice es la representación de la última cena de una mujer condenada a muerte en prisión. En este caso la pintura del plato con comida es solamente una chata naturaleza muerta (visualmente no muy interesante!) hasta que sabemos que es un verdadero *memento mori*, la última llamada de placer de una vida que se acaba. Lo que hace interesante y cierra la pintura es, precisamente, el aura de muerte que ilumina al plato de comida. Claro

---

<sup>250</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México, 2003



que no por eso se hace mejor pintura, pero lo que se espera es que se de una transformación cuasi mágica que lo convierta en “arte”.

El aura no ha desaparecido, como decía Benjamin, se ha convertido en el factor central que enmarca y contextualiza el arte de ahora. Lo que pide el arte “contemporáneo” es que no se juzgue solamente por la forma, sino por el concepto . El juicio estético en las artes visuales pide lo contrario; que no se juzgue sólo por el concepto, por lo que representa o por el mensaje, sino que el juicio se funde en sus características formales; lo visual es el origen del sentido. La pintura es buena o mala dependiendo de sus características formales, del entretendido de forma y sentido, de color y textura forjando una representación o idea que perdura en la memoria. Desde los movimientos que hemos dado por llamar “contemporáneos”, las propuestas artísticas exigen ser juzgadas, no (solamente) por sus características formales, sino por este salto que transforma, mágicamente, lo que vemos a partir de lo que sabemos. Contextualizar, re-contextualizar, de-contextualizar se vuelven los juegos favoritos del arte porque el sentido de una propuesta depende de cómo se lee, desde que punto de vista se interpreta, para que el truco de magia que convierte a una cosa en arte funcione. Cuando Benjamin dice que el aura depende de una manera especial de enfocar el espacio tiempo para ver algo a “distancia”, aún y cuando lo tengamos enfrente, a lo que se refiere es a la idea del “distanciamiento estético” que se volvió central a la estética a partir de Kant. Lo estético es aquello que, al verlo, lo vemos desde un punto de vista distinto a como normalmente nos enfrentamos al mundo. Estéticamente vemos tomando una distancia, como a vista de pájaro, como si lo viéramos por el rabillo del ojo, como si nos prestaran ojos ajenos para ver lo trillado y cotidiano como sorprendente y novedoso. Esta reconfiguración de la percepción por el cambio del punto de vista, algo que es mental- o como hoy le decimos: conceptual- es la característica central de lo estético que Benjamin llamó “aura” y que lo adjudicó a una filiación ritual con el arte sagrado del pasado. El vaticinaba, en cambio, que el arte del futuro sustituiría totalmente a la religión por la política, sería un arte abierto a las masas y no encerrado en el individuo, montado sobre medios de reproducción masivos que desprecian la autenticidad y

la originalidad, sustituyéndolas por la reproductibilidad y la popularidad. Y es cierto que esto ha sucedido, que la *“Rebelión de las masas”*, de la que habló Ortega y Gasset ha refundado el estándar por el que vivimos; en lugar de que una elite cultural dicte las normas de calidad y excelencia de la (alta) cultura, hoy en día la popularidad y la masificación de las imágenes establecen el común denominador de los productos culturales. Las masas se han rebelado, y lo que quieren es: *“Acercarse las cosas”*... *“Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.”*<sup>251</sup> Benjamin lee este “acercarse” como la destrucción del distanciamiento que generaba lo estético y el “aura” que éste generaba. Sin embargo hoy, a principios del siglo XXI, vemos que el “aura” es algo más resistente de lo que él esperaba. Como lo dije arriba, lo estético, y por lo tanto el aura que conlleva, tiene la resistencia de los virus, y si se le combate de una manera, regresa bajo otra forma para recuperar lo suyo. Por un lado, en el arte popular, masivo, mediático de la industria del cine, de la música y el entretenimiento; el estándar mínimo de calidad y complejidad, pero a la vez más abarcante y popular, rige estadísticamente sobre el mayor número de gente. Por el otro lado, sin embargo, en el “Arte” heredero de las tradiciones artísticas que vienen desde el renacimiento, lo estético y su “aura” sobrevive y domina como nunca lo había hecho. El “aura” reaparece de múltiples maneras, desde el aura que da la fama y el prestigio, al aura del precio exorbitante que el arte, vuelto especulación monetaria ha adquirido, y finalmente el “aura” conceptual que el arte de ahora maneja como ingrediente fundamental de la “magia” ritualista (heredera bastarda de su filiación sagrada) que todavía transforma alquímicamente lo cotidiano en diferente, esto es, en estético. El hambre de lo estético no desaparece, ni porque los mismos artistas la quieran matar. Su asesinato es su resurrección, su abandono su recuperación. La pintura, la más “tradicional” de las artes, no desaparece bajo el peso de la reproductibilidad de la fotografía y el cine. Y el arte, en general, no se hunde vencido por el peso de sus orígenes en los misterios de los rituales sagrados de donde proviene, para nacer en una actividad

---

<sup>251</sup> Benjamin, Walter, *ibid*, p. 47

más racional y útil a la sociedad, como creía la fe comunista de Benjamin,<sup>252</sup> sino que transforma su aura y la conceptualiza, convirtiendo (mágicamente) cualquier cosa, cualquier actividad, cualquier práctica en arte.

### 3

#### **La política, sustituto de la religiosidad del arte.**

A. La desaparición del “aura” y lo sagrado permite el progreso hacia la racionalidad del arte; ya no un arte de originales sino de copias posibilitado por los medios masivos de comunicación.

B. El arte y la revolución: el cambio racional que destruye elimina antes de poder construir.

C. La reproductibilidad de la imagen la vacía de contenido. Predominio de la imagen débil “*light*”.

D. Detrás de la imagen no hay nada no hay realidad no hay forma no hay valores. Queda puro consumismo.

E. La imagen y su marco su límite tanto espacial como temporal.

F. La Parte vs. El Todo. El arte “tradicional” cree en la magia y en la posibilidad de cierre de la Forma y lo Formoso: el Todo. El “contemporáneo” más racional cree en la ciencia y es escéptico de poder cerrar la Forma; es contextual: la Parte.

Según la versión hegeliana- marxista de la historia, la progresión de la conciencia requiere dejar atrás el estado religioso de comprender al mundo y su sustitución

---

<sup>252</sup> Benjamin, Walter, *“En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.”* ibid, p. 51

por una conciencia plenamente racional de entenderlo. Benjamin, como un marxista convencido, asume esta progresión histórica como un hecho real. Por lo tanto el arte vanguardista debe ser un arte enteramente racional, motivado internamente por preocupaciones políticas y sociales, y alumbrado por una visión racional de los problemas del hombre y la sociedad. Este arte totalmente consciente, altamente intelectualizado, motivado por la agenda del bien común que propone la ideología comunista, es anunciado y celebrado como el arte del hombre nuevo, habitante de una etapa superior de la historia. La creencia que el progreso histórico de la racionalidad disipará las sombras mentales, las nubosidades intuitivas, lo informe y mutable de los sentimientos que van aparejadas siempre con la religión y el ritual, es el retorno histórico de un Platonismo sostenido con fervor. Pues para Platón la tarea es escapar de las oscuras intuiciones que experimentamos en la caverna, donde todo es vago e incierto, hacia la claridad y precisión de la luz de día. La visión racionalista del arte es una postura esencial para la creación de la República ideal, y sin embargo, ni Platón mismo tiene confianza en hallar un arte así, pues se reserva el derecho de expulsar a los artistas de ella. El cree en la perfección de una belleza que es accesible a los sentidos, a la vez que comprensible a la razón. El triángulo equilátero, el cuadrado perfecto y el círculo son las formas paradigmáticas de la belleza, pero el arte es completamente diferente. Los artistas crean pero no pueden decirnos cómo lo hacen, lo cual revela que su manera de proceder no es enteramente racional ni completamente consciente. Hay dudas sobre los pasos que han tomado para llegar a la belleza, razón por la cual, aunque la belleza sea sensorial y racional (como lo es la geometría), ni el arte, ni el artista que lo produce, lo son. El idealismo marxista de Benjamin parece llevarlo a una creencia parecida a la de Platón, pero sin la lucidez de Platón con relación al arte. Las utopías idealistas sólo ven lo que quieren ver: al arte lo pueden convertir en un ejercicio racional, intelectual y politizado, pero sólo por un tiempo, pues siempre surgirá un artista que niegue esa situación y retorne a las oscuridades intuitivas y emocionales que hacían que Platón desconfiara de ellos.

La construcción de la utopía exige medidas drásticas. Y qué estrategia puede ser más drástica que el cuadrado negro sobre negro de Malevich. Un cuadro que vi en vivo recientemente en el Palacio de Bellas Artes y que, extrañamente, parecía un monitor apagado colgado de una esquina, próximo al techo, que impedía su inspección cercana. Claro que la museografía seguía las instrucciones de Malevich. El cuadro, de formato pequeño, no está hecho para ser visto. Más bien, como una cámara de vigilancia, está ahí para vernos a nosotros. Esto es negar la función del cuadro como ventana, como objeto de examen visual, como creador de una realidad alterna. Malevich y los Suprematistas anuncian un nuevo mundo donde todo es lo contrario de lo que era antes. La transformación del mundo en un orden nuevo demanda la negación de lo viejo y caduco, y la construcción del nuevo orden. Esto es el arte moderno: la negación del arte, y del mundo donde ese arte floreció, para la construcción de un mundo nuevo y un pensamiento renovado. El Bauhaus se planta frente al Partenón y lo niega con las mismas armas que afiló Platón. La fuerza geométrica del diseño Bauhaus sustituye el florecimiento orgánico del artista griego que, para alcanzar la belleza de la forma, trascendió la belleza platónica de la geometría pura, y la sintetizó con el conocimiento del cuerpo humano. Fidias es expulsado de la República para hacer espacio al Bauhaus. El siglo veinte utópico es totalmente Platónico; drástico y radical, el cambio no sirve a menos que sea “revolucionario”<sup>253</sup>. Esta es la nueva palabra, el concepto central del siglo XX. La revolución es un cambio total, como de la noche al día, como del sueño a la conciencia; implica ver al mundo de otra manera, como tener una revelación o “*epifanía*” (término que usó James Joyce en el *Retrato del artista adolescente*)) que nos permita comprender de otra forma lo que antes no entendíamos, no veíamos como problema; pues este cambio, el de la “revolución” se da allá afuera, en el mundo, así como adentro de la

---

<sup>253</sup> En 1945, al final de la segunda guerra mundial, aparece el libro del filósofo Karl Popper: “*The Open Society and its Enemies*, (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1974) un libro que denuncia a los pensadores que él ve como los principales responsables de las creencias en el totalitarismo y la historia como destino. Popper argumenta que las ideas que generan dichos sueños totalitarios de cambio radical surgieron con Platón y se enquistaron en la mente moderna con Hegel y Marx.

conciencia de las personas. La revolución es social y personal, objetiva y subjetiva, mental y material; *Epifanía* interna, *Revolución* externa. No ha sucedido la “revolución” si el cambio afuera no conlleva un cambio interno; pero tampoco se ha dado si el cambio interno no se refleja en uno externo. Por eso al cambio interno le sigue la obligación del cambio externo. Así como el buen cristiano debía manifestar su fe en acciones, el revolucionario debía manifestar su “revolución” mental a través de la política. Ésta se convierte en un deber moral de todo “revolucionario”, todos tenemos la obligación de parir al mundo nuevo.

Ahora bien, esta “*Epifanía*” revolucionaria es totalmente racional; ha superado los misterios religiosos y artísticos (las oscuridades de la caverna platónica) para plantarse plenamente como un cambio de conciencia que genera acciones externas, esto es, políticas. La política se convierte en la única y verdadera manifestación revolucionaria. Así mismo, el arte que haga verdaderos cambios, que aspire a ser “revolucionario”, será totalmente racional y abiertamente político. La “revolución” como ideal del arte es algo que nace en las utopías del siglo XX y persiste (quien sabe si sincera o simuladamente) en el XXI. Pero lo que inobjetablemente continúa es la convicción de que el arte debe destruir para construir, o destruir antes de construir, o bien, destruir como una forma de construir.

Este es su deber, la obligación contraída por la *Epifanía* interna para desplegarse en el mundo externo; de hecho, es su forma de hacer política. El hacer desde el modernismo es un rehacer utópico. El mundo puede, y debe cambiar y rediseñarse. Por eso el diseño moderno es más un **quitar**, eliminar todas las excrecencias acumuladas por la historia, las decoraciones excesivas del pasado, que un **poner**, un inventar positivo de una forma nueva. Es crítica, no invención; su verdadera contribución es negativa, quitar y dejar lo básico, la estructura, la forma pura: otra vez el Bauhaus frente a Fidias.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> Esta sección esta escrita con el libro *Volverse público*, de Boris Groys en mente, como interlocutor. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014

Esta destrucción funcionalista de lo excesivo se da como reacción a una sociedad que flota en un mar de imágenes. Gracias a la tecnología, tenemos al mundo en imágenes a nuestro alcance, y gracias a su reproductibilidad toda imagen genera una familia propia de vástagos, híbridos, mestizos, y clones que contribuyen a la explosión demográfica de la imagen que tenemos enfrente. ¿Pero cómo controlarla? Los chinos trataron de limitar la familia a un solo hijo, pero no pudieron contener la marejada. Frente a nuestra reproductibilidad como especie, la razón para contenerla esta en la relación que tenemos con los recursos finitos del planeta que nos contiene, pero en el universo de las imágenes no hay razón para limitarlas. La reproducción de las imágenes puede ser infinita: todos generamos imágenes cada vez más frecuentemente, imágenes de nosotros mismos o imágenes del mundo en el que vivimos. Imágenes reales o ficticias, buenas o malas, bellas o banales, insulsas u ofensivas, eróticas o pornográficas. Se ha vuelto imposible controlarlas. Antes existía la censura: una instancia que juzgaba qué reproducir y qué no, qué era bueno, relevante, decente, apropiado y qué no. Hoy ya es imposible hacer eso. Y no porque ya no haya criterios generales, intersubjetivos para hacerlo, sino por la razón opuesta; porque hay demasiados. Cualquiera puede hacer su selección según criterios propios, subjetivos, de gustos extraños y específicos, y encontrar en la red a otras personas que le hagan eco. Se multiplican los grupos, los clubs, las asociaciones, los gustos, y por lo tanto los criterios de selección. Como consecuencia, el contenido de las imágenes pierde relevancia ante la naturaleza misma de la imagen. El contenedor se vuelve lo importante, mientras que el contenido, que es lo cambiante, pierde relevancia. ¿O lo que pierde es realidad? Porque ante tanta imagen aquello a lo que refiere, el objeto retratado se aleja, puede ser resultado del *photoshop*, o de una copia de otra copia que quien sabe quien hizo.

Qué hay detrás? Cual es el contenido? Es bueno, malo, honesto, malvado? Todo es simulacro, sólo es apariencia, imagen sin contenido. ¿O es, como la metáfora

de Baudrillard, la imagen de la escena de un “*crimen perfecto*”<sup>255</sup>? Algo sucedió aquí, algo malo ¿un crimen? pero no lo sabemos. Sólo lo sospechamos. Tenemos algunas pistas, sabemos que las imágenes nos engañan, que son falsas (*Eikasia!*<sup>256</sup> gritó Platón), que no revelan lo que hay. Sabemos que la realidad “real” (esto es, aquello que esta detrás de la imagen, la “cosa en sí”) no se parece en nada a la realidad sensorial que percibimos. Lo que vemos es, por lo tanto una realidad “virtual”, una realidad construida por nuestra mente que no se parece en nada a la realidad que sospechamos hay detrás, posiblemente como la palabra árbol no se parece al árbol al que refiere, pues las imágenes o sensaciones en nuestra mente son también codificadas. O bien, que esa realidad que esta detrás no existe y lo único que hay es una realidad “objetiva”, hecha del consenso que derivamos al usar las palabras en común para dirigirnos a los objetos. Lo “objetivo” esta garantizado al usar un concepto establecido por el uso en común dentro de un lenguaje público. El objeto, “*res*” en latín, es el que establece la “realidad” que habitamos dentro de una comunidad, y nuestra mente es la que genera una proyección de realidad virtual sobre esa pantalla total que es lo “real”. En resumidas cuentas: “simulacro”, *eikasia*, alucinación colectiva total, teatro de la mente; ¿ o más bien, creación de un demiurgo malvado, como sugirió Descartes?

La pregunta, sin embargo, es por la sinceridad, y no me refiero a la del demiurgo, malvado por engañarnos, o bondadoso por darnos algo sobre lo cual construir una realidad para vivir, sino a la sinceridad en nuestro uso de las imágenes. Volvamos al ejemplo que dimos antes: ¿Warhol al reproducir las cajas de jabón Brillo, hace una crítica o una apología al consumismo, o simplemente esta haciendo una naturaleza muerta de nuestro tiempo para ganar dinero? Puesto que dudamos de la sinceridad del artista, sólo el artista cínico, abiertamente insincero, es verdaderamente sincero. Como antecedente en el arte, Dalí fue el primero que abiertamente (o sea sinceramente) declaró que era un “*ávida dollars*”. Desde

---

<sup>255</sup> Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 2000

<sup>256</sup> *Eikasia* es la palabra que usa Platón para describir la forma más baja o inferior de conocimiento, a través de imágenes percibidas adentro de la oscuridad de la caverna.



entonces Jeff Koons, Damien Hirst y tantos otros han seguido ese camino. El arte es especulación, es un casino, un juego con valores que van más allá de lo visible, de lo tangible, de lo estético. En sí misma, la pregunta por la “sinceridad” está vacía. No hay cómo medir la sinceridad; ¿desde qué valores? Todo es imagen, y lo que hay detrás no interesa. Una imagen es tan valiosa como cualquier otra. Su valor no depende de ella, sin del casino de los valores, de la ruleta rusa de su selección por un “artista famoso”. La estética está vacía: el valor de las imágenes no depende de su belleza, de su “*formosidad*” interna, sus antecedentes históricos y sus referencias semánticas. La “*formosidad*” establecía lo estético como un valor encarnado, anclado en la naturaleza de una imagen. Ésta tenía peso, raíz, valor propio conectado con otros valores, éticos y formales. En la belleza la ética adquiriría forma sensible. La belleza, junto con la ética y la verdad definían los parámetros ontológicos de la imagen. Pero en la sociedad de la imagen estas anclas se han llevado, la imagen flota sin rumbo, sin raíz, mezclándose libremente como una gota más en el mar de la información. El único criterio que queda es que fluya, que sea ligera, pues una imagen pesada, enraizada, memorable puede atorar el flujo de la información, o lo que es lo mismo, el flujo del consumo.

Los objetos de consumo deben ser igualmente ligeros, “*light*”, para poder ser usados y desechados sin miramientos. No nos debemos encariñar con ellos, apegarnos a uno por sobre los demás. Si no cambio de cama porque ahí parió mi abuela y nació mi madre y nací yo; si mi coche es el mismo que usó mi padre y que le regaló el suyo; si mi casa es una herencia familiar, y con ella todo el mobiliario; si todos los objetos que uso y me rodean tienen significado para mí, razón por la cual no los cambio, sustituyo ni renuevo, la economía se detendría. Ésta depende de la caducidad de los objetos, de que su vida útil sea corta, y de que el ritmo de su sustitución se vaya acelerando. Los objetos, como las imágenes, tienen que ser *light* para que no pesen en nuestra mente y menos en nuestro espíritu, y para que el flujo del dinero y de la información no se detenga. Porque tanto la información, como el dinero, sólo tienen un valor de cambio, de flujo, no uno intrínseco o inherente al objeto o a la imagen.

Sin embargo, el arte, como nosotros lo entendíamos era exactamente lo opuesto: un concatenado de sentidos y significados que se enraizaban en nuestra memoria, que paraban el flujo mental y lo enfocaban en un solo objeto de atención: la obra de arte, cuyo peso estético tenía raíces emocionales, intelectuales, y formales que reflejaban un modelo ético y epistemológico de enfrentar la vida. En palabras de John Dewey, un concentrado de “experiencias” que se distingue de, y a la vez espejea a la realidad circundante<sup>257</sup>.

La imagen en el cuadro está enfrente del espectador, como un monitor que lo envuelve, que exige su concentración frontal, enfocada para poderse contemplar, pero a diferencia del monitor, la imagen que proyecta el cuadro esta inmóvil, es el espectador el que mueve sus ojos para poder examinarla, que la recorre, la escanea para explorarla y asimilarla. La imagen que vemos en un cuadro es una imagen fuerte, profunda, abierta a la reflexión que permite la revisión por la memoria de archivos anteriores, de comparaciones y analogías con información pasada. Esta libertad de la mente ante la fijeza de la imagen no la tenemos cuando la imagen esta en movimiento y el monitor nos llena con un flujo de imágenes que todas exigen nuestra atención. Y lo mismo sucede con el libro, que demanda un enfoque excluyente y total. El cuadro y el libro se espejean: ambos exigen un alto nivel de concentración y enfoque de atención que excluye al entorno; el contexto se vuelve débil mientras que la imagen que tenemos enfrente, sea ésta un cuadro o un libro, adquiere fuerza. El peso de la imagen es inversamente proporcional al contexto u entorno que la contiene, de tal manera que hoy en día las imágenes light que nos inundan en vez de cancelar, resaltan el contexto que las enmarca.

El primero que llamó la atención a este fenómeno fue Marshall McLuhan en *La galaxia Gutenberg*<sup>258</sup>. Él subrayó la influencia que tiene la tecnología sobre nuestra manera de ver al mundo, y específicamente, la forma en la que el libro,

---

<sup>257</sup> Dewey John, *Art as Experience*, Perigree Books, NY, 1980.

<sup>258</sup> McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1967

vuelto un objeto masivamente accesible desde Gutenberg, modela y moldea nuestra mente. La página impresa nos enseña a enfocar concentradamente nuestra atención en un espacio delimitado, a seguir una secuencia lineal de letras mecánicamente idénticas para adquirir información. Aprendemos así a ver al mundo con una atención excluyente y enfocada. La hilera de letras y palabras prosigue una secuencia regular y por lo tanto, lógica, que espejea la causalidad de lo real. El mundo es como un texto, y un texto puede contener, abarcar y retratar al mundo. La Biblia ya lo hace, y partir de Gutenberg, todos pueden tener una, y con ella capturarlo, explicarlo y guiarse en él. El libro es un espejo del mundo, donde podemos entenderlo con una claridad que es imposible en lo confuso y profuso de lo real. A su vez, el mundo es un texto que hay que aprender a leer sin perdernos en su laberinto. Y la metáfora del laberinto es adecuada para entender nuestra relación con la realidad, porque ésta es un espacio enorme, complejo, confuso, un todo que no se puede ver mas que en partes, y que se tiene que recorrer temporalmente, paso a paso, linealmente, como leemos las palabras de un texto; la lectura resulta entonces, un espejo de nuestro andar en el mundo.

La civilización del libro es también la de la imagen, la imagen en un libro, la imagen en la pared, en un nicho, todas son imágenes para enfocar nuestra atención, para contemplarlas detenidamente con una “percepción cognitiva”, un ver con experiencia, con conocimiento y sensibilidad. En el renacimiento, la fuerza de la imagen precede a la aparición del libro impreso mecánicamente, y desde entonces la imagen fuerte y el libro, crisol de la conciencia y la atención, se acompañan y se retroalimentan. Ahora bien, el motivo que lleva a McLuhan a escribir *La galaxia Gutenberg* es para advertirnos que la era del libro y de la imagen fuerte ha llegado a su fin. Él nos recuerda que sólo es posible ver las características generales de una época cuando ésta ya ha terminado, y que mientras seguimos inmersos en ella sus parámetros, sus contornos, nos son invisibles. Habiendo entrado en la era de la inmersión total, de la realidad virtual, de la imagen ubicua, intrascendente, masiva, ahora es que podemos ver como el libro y la imagen fuerte forjó nuestra manera de entender la realidad.

Pero ahora que el común de las imágenes circulando lo hacen como imágenes débiles, su debilidad es su fuerza. Es más, requieren ser débiles para fluir, para no coagularse. La imagen fuerte, en cambio, crea su propio espacio, la conciencia aísla la imagen de su contexto al enfocar sobre ella la atención. Una imagen débil, en cambio, convive con otras imágenes. Crea un espacio común, público, donde las imágenes y las personas conviven, como en un ágora o un mercado,. Es el principio del “*collage*”. El jirón de una imagen, un pedazo que puede pegarse a otro y éste a otro más formando un todo siempre incompleto, porque siempre esta abierto a más. Esta es una característica fundamental del arte ahora llamado “contemporáneo”: siempre esta incompleto, es una parte (débil) de un todo más amplio que lo completa y posiblemente le da sentido, pero bien a bien, no sabemos. Este arte crea imágenes débiles pues es sólo una parte de un todo que se nos escapa, de un collage gigantesco que podría ser el mundo entero. Toda obra contemporánea se instala dentro de un contexto más amplio, que a su vez también está incompleto y se lee dentro de un contexto cada vez más amplio: es un subconjunto de otro conjunto que es a su vez subconjunto de otro conjunto, etc. El artista mismo es “artista” sólo en un sentido también “débil”, pues nunca cierra totalmente el ciclo de su obra, nunca decide totalmente cuando la obra ya “es”, porque siempre esta abierta a su continuación en un contexto diferente, con espectadores diferentes.

La Estética, en cambio, desde Aristóteles, establecía la posibilidad de la construcción de un “Todo” estético, con un principio, un desarrollo y una conclusión; la obra cerrada en si misma, terminada, donde nada se le puede quitar o poner pues altera su equilibrio. El secreto de cómo se llegaba a este “Todo” siempre fue mágico, inexplicable. Todavía ahora es un misterio cuando un artista decide que acabó una obra, cuando la declara terminada, cuando juzga que el proceso de su creación está cerrado. Pues cada artista detiene la ruleta de la creación según su proceso lo requiere, lo cual hace que lo que para uno esté terminado, para otro todavía no. La Estética, que implica una Ética y una Epistemología, se atrevía a postular la posibilidad de una “creación cerrada”, de un Todo completo en sí mismo. Cierto es que, como lo vimos antes en palabras de

Arthur Koestler, todo es un *Holon*, un todo para sus partes y una parte para otro todo inmediatamente superior (como una pintura era parte de una colección, una serie, un ciclo, o una idea del pintor. ) y hay tantas razones para declarar a algo como un Todo, como para afirmar que cualquier conjunto es siempre Parte de algo más. El Todo, finalmente, es cuestión de un juicio; si decidimos enfatizar la Parte y su naturaleza siempre contextual, o el Todo y su “contorno de término”, esto es, el límite arbitrario que trazamos para establecer qué entra y que no dentro de un conjunto X. Este límite es el “*marco*” dentro del cual un conglomerado se vuelve un conjunto, un agregado de partes un Todo, así como un hecho o un suceso pertenece o no a una “historia”. La mente, como ya lo dijo Bateson y lo reafirma Jaynes, funciona con “historias” porque su proceder es dar forma semántica, establecer contornos de significación, patrones de sentido, narraciones (introducción, desarrollo y conclusión) para navegar la vida y sus sorpresas.

El arte ahora llamado “tradicional” ha preferido subrayar el aspecto formal de todo logro estético. Es más, lo Estético se puede definir como el placer que nos genera hacer ese cierre, esa unidad gestáltica que conferimos a una parte de la realidad para subrayar la característica unidad de comprensión elegante de forma y sentido que llamamos lo bello <sup>259</sup>. En cambio, el arte que se autodenomina “contemporáneo”, ha preferido hacer hincapié en el aspecto abierto, inconcluso, contextual, y efímero de todo esfuerzo, de todo intento de definir, dar forma, o delimitar algo. Para esta manera de ver al mundo, el cierre es imposible, el Todo, estético o el que sea, es teología, y no ciencia, magia, y no experimento. Y la Forma sufre la misma suerte: nada puede ser juzgado formalmente porque la Forma es una imposibilidad inalcanzable, un “ideal”, y en consecuencia la que nos encontremos será falsedad y simulacro. La Forma, y por lo tanto lo “Formoso” son ilusiones. Lo único que importa es el contenido, el concepto que esta detrás. La única unidad posible esta en el lenguaje, y ésta es igualmente efímera, mutable, sujeta al uso y a las conexiones gramaticales que hacen los usuarios de un

---

<sup>259</sup> John Dewey, *Art as Experience* (1934), Perigree Books, N.Y. 1980 “no experience of whatever sort is a unity unless it has aesthetic quality”, p. 40 Aún para John Dewey, la unidad de una experiencia es lo estético de esa experiencia.

lenguaje. Wittgenstein es el padre de esa visión del lenguaje como una masa informe que adquiere una cierta forma efímera en los juegos de lenguaje que juegan los hablantes. Estos juegos tienen reglas, pero sólo las que se fijan en el momento de jugarlo: la mutualidad de la regla es la que hace que juguemos el mismo juego y por lo tanto nos entendamos. La filosofía post Wittgenstein ha dejado de largo la esperanza de hacer una Filosofía, esto es una visión unificada de nuestro conocimiento, y se ha dedicado, en cambio, al análisis de las costumbres lingüísticas que nos hacen decir y pensar ciertas cosas dentro de ciertos contextos. Y Wittgenstein mismo renunció a escribir sus investigaciones, a darles la forma, el formato de un libro, de una obra. Su filosofía es ,como la de Sócrates, el cuestionamiento verbal, en vivo de personas y situaciones reales que no busca coagularse en una “Forma” literaria. Todo lo que tenemos de él son notas tomadas por sus alumnos durante las clases. Una filosofía con “f” minúscula, que ha perdido el interés de proyectar, encontrar y dar “Forma” general, que se ha disciplinado ascéticamente a un autocontrol filosófico que se limita al análisis del instrumental conceptual de nuestros usos de lenguaje dentro de contextos específicos. Esta filosofía, mitad ejercicio espiritual y mitad ciencia experimental, obedece también a la aversión contemporánea por la Forma, y por lo tanto, por la Estética.

Pues el enfrentamiento entre estas dos posiciones tiene mucho del choque entre la ciencia y la magia. Para la ciencia el mundo siempre está abierto a ser reinterpretado por nuevas hipótesis, todo cierre o interpretación es tentativo, abierto a ser rebatido, y sujeto a contextos más amplios que lo re-signifiquen. Este es el territorio de las copias desligadas de su original, como distintas versiones de una “Verdad” entre comillas; lo que queda son copias de copias que vuelven incomprensible el concepto de “original” ¿Cuál es el original de una fotografía, de una película, o más aún, de un video? La única diferencia es secuencial; hubo una primera copia de donde se sacaron las copias posteriores, pero aún esa primera era ya una copia, no un original. El “original” deja de existir, no sólo por el fenómeno de la reproductibilidad maquina de toda imagen (no hay manera de reproducir –todavía- imágenes mentales, aunque Wim Wenders así lo imaginó en

*Until the end of the World*, donde las imágenes de nuestros sueños son copiadas por una máquina grabadora de sueños!), el original se ha vuelto incomprendible por la incapacidad de dar Forma, de cerrar en un contorno, un marco, un pedazo de mundo. Posiblemente el problema es una carencia de fe en la Forma, en lo *Formoso*, una incredulidad racional que adora el análisis y abjura de la síntesis, y no necesariamente un problema técnico. Mientras el arte “contemporáneo” es racional y admirador de la ciencia, el arte “tradicional” es profundamente teológico, siendo que cree en la posibilidad de lo Estético, la capacidad de poder imponer unidad o Forma, para construir una obra como reflejo de la unidad de Dios, o como Jung diría, de la unidad gestáltica de la personalidad. Dos maneras antitéticas de ver al mundo, y por lo tanto de concebir al arte.

#### 4.

### La Ciencia y lo Sagrado

- A. La represión de lo bello en la sociedad y en el arte “contemporáneo” Debido principalmente a la influencia de la ciencia y la tecnología en nuestras vidas.
- B. La cosmovisión contemporánea se funda en la ciencia y la tecnología, sin embargo la ciencia no acepta esta vocación unificadora. El método de la ciencia es abierto siempre está en proceso; no propone una visión total que una conocimientos y valores con los que vivimos.
- C. Hay sin embargo intentos desde la ciencia para cubrir la pauta que englobe todas las pautas: Bateson en *Espíritu y naturaleza*. Kauffman en *Reinventando a lo sagrado*.

*“Incluso el espíritu de investigación filosófica arrebatada a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites.”* Federico Schiller <sup>260</sup>

*“Si el cosmos mismo implica belleza, si vivimos en un mundo estético, entonces el modo primario de ajustarnos al cosmos sería a través del sentido de la belleza, y la respuesta estética. Sólo por esta razón, la represión de la belleza tiene proporciones cósmicas. No es de extrañar que la civilización esté en desarreglo, y no es de extrañar la terrible carga que pesa sobre cada artista individualmente para encontrar su camino de regreso a la exigencia innata que el cosmos le exige a cada talento individual. Cada uno de nosotros está fuera de orden y necesitando terapia porque hemos olvidado que la vida es esencialmente, cosmológicamente, estética. En palabras de Whitehead: “La teleología del universo se dirige a la producción de Belleza.””* <sup>261</sup> James Hillman

Esta cita del psicoanalista Junguiano James Hillman nos dice con toda claridad que nuestra era “contemporánea” está enferma de lo que él llama la “represión de la belleza”. No nos permitimos sentir ni reconocer la Forma, ni que resuene en nuestro interior. Toda forma la dejamos abierta, para que la termine el espectador, para que la cierre el espacio del museo, para que la complemente el texto de sala que la explica. El arte de ahora se ha salido a la calle, se ha mezclado con la vida, quiere ser arte popular, arte social que tenga un efecto claro en la sociedad, arte revolucionario que haga un cambio y transforme nuestra manera de vida. Arte que hable de situaciones reales, actuales, que haga política y defienda posturas vitales. Arte que quiere investigar como la ciencia, como la sociología y la antropología; la lista es enorme. Sin embargo en esta búsqueda de prácticas nuevas de hacer arte lo único que no se toca es la belleza. El exceso de intelectualización con el que nos enfrentamos hoy en día a la vida se encuentra también en nuestro arte. Un arte que exige una investigación previa para entenderse, pero descuida su efecto en nuestros sentimientos o en nuestros sentidos. Belleza es, como lo hemos dicho aquí, la experiencia que nos afecta como una totalidad, a través de los sentidos, las emociones y el intelecto. Esa experiencia está reprimida hoy en el arte que acapara la atención de los medios.

---

<sup>260</sup> Schiller, Federico, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990

<sup>261</sup> Hillman, James, *The Practice of Beauty*, p. 268, en *Uncontrollable Beauty*, edited by Bill Beckley with David Shapiro, Allworth Press, N.Y. 1998. Mi traducción



¿Y si no existe en nuestro arte, será porque ha migrado fuera del coto cerrado del medio del arte para resurgir en el espacio abierto de la sociedad y sus objetos de uso diario? Lipovetsky cree que sí<sup>262</sup> y que el capitalismo en su etapa tardía utiliza la belleza en sus productos para vender mejor sus productos a una población cada vez más sofisticada. Un caso notorio sería la estética elegante de los productos Mac de Apple. Sin embargo esta estética es de diseño de productos de uso masivo, que no nos afectan en su belleza, como una experiencia estética, sino que nos convencen para su consumo. No llevan a una “experiencia estética”, sino a una adquisición.

Sabemos que la ciencia se encuentra hoy en una posición antitética a la belleza y a lo sagrado; pero la misma situación impera en el arte que, según hemos visto en la tradición del arte revolucionario de vanguardia, desde el siglo XX, corre a desprenderse de la belleza, con su “aura” ligada inevitablemente a lo sagrado, para volverse plenamente racional, y por lo tanto, político. Sin embargo, como especula el antropólogo inglés Gregory Bateson, “*Lo **sagrado** (cualquiera que sea su significado) está sin duda relacionado (de algún modo) con lo **hermoso** (cualquiera sea su significado).*”<sup>263</sup> Porque lo sagrado, como lo “Formoso” delimitan un territorio del resto de la geografía vital, enmarcan una experiencia, separándola del resto de nuestras vivencias, a la vez que infunden unidad y coherencia.

Vivimos en una era profundamente racional, en la que la ciencia explica la realidad a través de historias cuya autoridad se funda en la racionalidad de su evidencia. Estas historias se caracterizan por ser temporales: siempre están abiertas a revisión, reinterpretación o refutación, y limitadas: pues su hegemonía es como la autoridad de un presidente electo por un lapso determinado de tiempo. Como la ciencia yace al centro de nuestras creencias sobre la naturaleza del mundo, la tecnología, que es su manifestación sobre nuestra experiencia

---

<sup>262</sup> Lipovetsky, Jules, *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015

<sup>263</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2004, página 228

cotidiana, se lee como la corroboración de estas historias. La teoría de las cuerdas ha de ser cierta porque existen el automóvil y los aviones, ya que ambos nacen de la misma ciencia. La autoridad que la ciencia ha alcanzado hoy en día es equiparable, en poder y alcance, a las antiguas visiones religiosas que nos daban el sentido de pertenencia a la sociedad y al universo. La diferencia es que la ciencia apela a nuestra racionalidad para explicar sus historias, y al mismo tiempo afirma, a diferencia de las visiones religiosas, que sus historias son sólo eso, historias provisionales, cuestionables y mejorables. La ciencia, por ser una búsqueda racional es una empresa siempre abierta, en proceso, que no puede imponer una visión de conjunto, una Forma total. Esa era la función de la religión, y también, cabe decir, de la Estética. Puesto de otro modo, la visión total, la pauta de todas las pautas, no le atañe a la ciencia.

¿O sí? Mi interés por el antropólogo vuelto filósofo Gregory Bateson proviene, precisamente, de su interés por *“indagar la pauta global que conecta.”*<sup>264</sup> Esta pauta global, este fin final (como lo llamó Kant) construido a partir de pautas científicas, y no de mitos e historias como las religiones, propone un camino racional para llegar a una contemplación final de una visión total, de conjunto, de la evolución del universo y de la vida, de las leyes o constantes que rigen sus componentes comunes y el funcionamiento de sus partes. Una visión así, una contemplación total, de conjunto, si bien montada sobre un cuerpo de conocimientos científicos no puede ser mas que sublime, y por lo tanto, estética.

*“No obstante, ha de observarse que ha habido, y aún hay, en el mundo muchas epistemologías, diferentes y hasta contrastantes entre sí, que han subrayado por igual la existencia de una unidad suprema y (aunque esto es menos seguro) la idea de que esa unidad suprema es **estética**. La similitud de estas visiones permite confiar en que la gran autoridad de la ciencia cuantitativa puede ser insuficiente para rechazar una belleza unificadora suprema.”*<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Ibid, página 81

<sup>265</sup> ibid, página 29

Hasta ahora estas visiones de conjunto, estos atisbos de una unidad suprema de la realidad han sido prerrogativa de epistemologías no científicas, mientras que la ciencia veía su misión como destructiva, su obligación rechazar estas visiones por irracionales. Pero aquí Bateson es una excepción fundamental; él siente que nos merecemos, los hombres y mujeres del siglo XXI una visión unificadora suprema que a la vez no entre en conflicto con nuestra manera racional de ver y vivir en el mundo. Y posiblemente, no sólo nos la merecemos, sino que es una necesidad fundamental para cambiar nuestra manera de tratar y convivir con todos los seres vivos de este planeta, incluyendo a nuestros congéneres. La ciencia no sólo tiene la responsabilidad de limpiar el camino de interpretaciones no racionales del mundo; también debería de proponer una visión de conjunto que nos de una guía, nos ilumine un camino para vivir y convivir adecuadamente con el mundo en el que vivimos. Esto quiere decir que la ciencia se debería relacionar con la Estética, pues la contemplación de una visión de conjunto es inevitablemente estética; con la ética, pues esta visión nos debería inspirar a vivir en armonía con nuestro entorno planetario y universal; y finalmente con lo sagrado, pues esa es la experiencia estética llevada al límite más allá de lo sublime. Lo sublime proviene de una experiencia de asombro ante algo superior, suscita una admiración (mirar hacia arriba) que, puede fundirse con la reverencia que exige la contemplación de algo muy superior a nosotros, como ocurre con lo sagrado.

Esto precisamente es lo que recientemente ha propuesto Stuart Kauffman, uno de los científicos más interesantes hoy en día que, trabajando desde el campo de la teoría de la complejidad, considera que la ciencia tiene la responsabilidad de explicarnos, no únicamente el origen del orden en el universo, el origen de la vida frente a lo no vivo (la *Creatura* frente al *Pleroma*), y el origen de la inteligencia humana frente a la inteligencia animal; la ciencia también debe fundamentar el surgimiento del agente libre que toma responsabilidad por sus acciones, y por lo tanto el territorio de la ética, la estética y en general el mundo de los valores que es, donde de hecho vivimos los seres humanos. Kauffman se suma al grupo limitado de científicos que a lo largo de la historia han abogado por una ciencia **con** valores.

Fue David Hume, en el siglo XVIII el primer filósofo que subrayó que de la descripción de un hecho o una cosa no se sigue lo que ese hecho o cosa debería ser. La “falacia naturalista”, como se le llamó, establece que del ser no hay conexión lógica con el deber ser. La ciencia trata con hechos de la realidad, y por lo tanto se excusa de hablar de cómo deberían ser esos hechos en una realidad mejorada. Desde entonces la ciencia y el mundo de los valores no se tocan ni se mezclan, lo que no quiere decir que la ciencia no inflencie nuestra manera de entender y actuar en el mundo, a través de la autoridad que ha acumulado gracias a la transformación tecnológica de nuestra vida y entorno. Por lo tanto se da el caso que la ciencia no reconoce los valores con los que vivimos, siendo que influye y determina la manera en la que vivimos.

El filósofo Daniel C. Dennett ya había notado este problema. En su libro *Freedom Evolves*,<sup>266</sup> él intenta mostrar que la libertad, como la conoce el ser humano, es un desarrollo evolutivo de una característica presente en todo ser vivo. La vida implica el surgimiento de agentes que actúan dentro de un contexto específico, su hábitat, para poder sobrevivir y reproducirse. Con la evolución se van dando contextos más amplios de acción, opciones más ricas de respuestas, hasta que llegamos a la agencia responsable, consciente y reflexiva del contexto humano. Aquí las acciones y las intenciones que las motivan se despliegan dentro de la caja de resonancia que es la subjetividad humana potenciada por el lenguaje. Esto genera un complejo juego de espejos y reflejos, de voces hablando y contestando, actuando y reaccionando, estrategias y excusas que enriquecen, pero a la vez complican y confunden, el mundo de los valores. En este texto hemos tratado de describir esa caja de resonancias subjetiva desde nuestra experiencia de lo bello, pero la belleza casi nunca se encuentra en estado puro: los valores estéticos casi siempre vienen ligados a consideraciones prácticas, éticas y epistemológicas. Los valores siempre están ligados a las personas: no hablan de hechos o cosas, como la ciencia, sino de personas y sus intenciones.

---

<sup>266</sup> Dennett, C. Daniel, *Freedom Evolves*, Penguin, Harmondsworth, 2004

A lo que quiere llegar Dennett es a mostrarnos como la evolución, en un proceso gradual, neguentrópico, de complejización, cada vez le da más armas a los agentes vivos, hasta que llegamos al nivel humano, reflexivo donde la conciencia animal (lo que hemos llamado “*awareness*”) se vuelve conciencia de la conciencia, donde la “presentación” del mundo por nuestros sentidos permite la “representación” de esa misma experiencia, amplificadas y reproducidas en la caja de resonancias de nuestra subjetividad, donde, multiplicado por el espejo del lenguaje, o por la manifestación en el exterior de una línea y unas manchas, proyectadas a las paredes de una cueva, que revelan lo que ocurre en las paredes interiores de la cueva platónica de mi subjetividad, lo que aquí hemos llamado el “teatro de la mente”. La libertad de la que gozamos surge gracias a esta **duplicación**; ya no vivimos en un solo mundo, vivimos en dos: en la caverna platónica y en el *Topos uranos*, en un mundo animal, natural, y en un mundo ideal, cultural, humano. Nuestra conciencia también es doble; ya no sólo estamos conscientes (despiertos, receptivos a estímulos, a diferencia de dormidos o en coma) sino que estamos conscientes de que estamos despiertos, y aunque esto no sea siempre así, sí tenemos la opción de refugiarnos en este estado de conciencia duplicada para poder pensar. La “razón” misma, es un pensar conscientes de que pensamos, multiplicando contextos para poder relacionar a la *Parte*, que pertenece a un contexto dado, con un *Todo* que proviene de otro contexto de nivel lógico superior.

La libertad y el mundo de los valores dentro del cual el hombre vive no es algo separado del mundo natural, sino que evolucionó de la misma naturaleza de donde salió el homo sapiens. Siendo así, la ciencia, y específicamente la evolución, podría, o debería explicar ambos mundos. Pero lo que si hay que tomar en cuenta es que se necesita una ciencia compleja, y no una ciencia reduccionista. Esta es la lección que dan todos los pensadores de la complejidad, como Gregory Bateson, Edgar Morin y Stuart Kauffman: la ciencia reduccionista del siglo XIX buscaba reducir todo a sus componentes más simples, los cuales son, finalmente, matemáticos y estadísticos. Igualmente, consideraba que los obstáculos que encontraba la ciencia para entender el comportamiento humano y

la sociedad, así como los demás fenómenos de la naturaleza, caerían eventualmente ante los embates del orden y el progreso que la razón impone. Todo era una cuestión de tiempo. Poco a poco, inevitablemente, la ciencia llegaría a dominar todos los campos del saber. Ahora nos damos cuenta que esta actitud pecaba de soberbia. La complejidad de la realidad es tal que es imposible dominar todas las variables, modelar todas las predicciones. Hay clases de fenómenos, como el movimiento de las moléculas de líquidos y gases, (metáforas favoritas para el comportamiento de lo “contemporáneo”) y la rotura de una superficie de vidrio, que son en principio impredecibles.<sup>267</sup> Bateson distingue entre secuencias de eventos “divergentes”, los cuales son impredecibles, de las “convergentes”, que si son predecibles porque son observables estadísticamente. La ciencia se encuentra con las dos clases de secuencias en todo momento. Por ejemplo, podemos estudiar estadísticamente los hábitos sexuales, alimenticios, o las tendencias del voto de grandes poblaciones, pero esto no nos dice nada de las decisiones personales de un individuo, quien no puede ser estudiado desde esta perspectiva. Para enfrentar las decisiones de los individuos específicos se necesitan otros instrumentos, y esto es así porque sus acciones obedecen a secuencias divergentes. Esto es importante porque en algún momento (por ejemplo, en los años cincuentas del siglo XX, por los psicólogos conductistas) se pensó que la predictibilidad total era posible, y que en un futuro, cuando nuestros instrumentos matemáticos estadísticos, y nuestras computadoras fueran más sofisticadas, todo fenómeno, social y personal, caería dentro de una explicación matemática.

Stuart Kauffman se refiere a este principio reduccionista con la máxima de que no se puede reducir la biología a la física. Aquí volvemos a la diferencia entre el *Pleroma* y la *Creatura*. La *Creatura*, la vida, es de un orden lógicamente superior a los fenómenos físicos que la componen, pues el todo, la vida y el funcionamiento de sus cadenas sistémicas de procesos químicos, homeostáticos, energéticos, reproductivos y autoregenerativos son de un orden lógicamente superior al

---

<sup>267</sup>Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, Tusquets, México, 2009. Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006, pagina 51

funcionamiento de sus átomos, moléculas, células, o las leyes físicas que se cumplen durante todos estos procesos; si nos enfocamos en este nivel, no veremos el funcionamiento creativo de la vida en movimiento. Un organismo es un cuerpo físico, una “cosa”, pero a la vez es más que eso, es vida en acción. Estudiarlo a partir de leyes físicas, las que aplican al *Pleroma*, nos cegaría a la originalidad de la *Creatura*, al salto que involucra la vida. A esto se le llama una “*emergencia*”, porque algo completamente nuevo emerge, que no es reducible al nivel anterior. Bateson a esto le llama un salto lógico. El todo es más que la suma de sus partes. Así se dio el salto del caos (lo que quiera decir eso) al orden, del orden, que es sistémico y organizacional (el *Pleroma*), al surgimiento de la vida (la *Creatura*), del agente que actúa, maneja información, crea orden, forma, y sentido. Y de la vida, que al manejar información es forzosamente inteligente, se da el salto a la inteligencia inteligente, la conciencia consciente, la creación del mundo paralelo de los valores y sentidos, de la cultura y la tecnología que es nuestro hogar. Ningún nivel es reducible al anterior. Ni el mundo de los valores, de la Estética y la Ética se puede entender con la biología, ni la biología con la física.

Pero si la ciencia abandona la ceguera reduccionista y se acopla a la complejidad de la realidad, entonces podrá contemplar los distintos niveles de la jerarquía del mundo, y además podrá imaginar los próximos estratos que de allí pudieran surgir. Y esto es a lo que se está atreviendo Stuart Kauffman en su reciente libro *Reinventing the Sacred*, (Reinventando lo sagrado).<sup>268</sup> En un libro anterior, *Investigations*, se proponía describir una biología universal, los criterios que la vida, en cualquier parte del universo, debe cumplir para generar agentes autónomos. Su definición, tentativa y más general es la siguiente: “*Un agente autónomo debe ser un sistema autocatalítico capaz de reproducir, y capaz de llevar a cabo uno o más ciclos termodinámicos de trabajo. De tal manera que la bacteria E. Coli, nadando a contracorriente en un gradiente de glucosa es un sistema autocatalítico que se reproduce.*”<sup>269</sup> La vida, comenzando con las

---

<sup>268</sup> Kauffman, Stuart, *Reinventing the Sacred*, A new view of Science, Reason and Religion, Basic Books, NY, 2008

<sup>269</sup> Kauffman, Stuart, *Investigations*, Oxford University Press, Oxford, 2000, página 49

bacterias, es neguentrónica. Se distingue, separa y lucha a contracorriente de su entorno, gastando energía que saca de los ciclos termodinámicos que cataliza (que acelera), y como parte de este esfuerzo se regenera y reproduce. La vida es esforzada, su negación de la entropía es heroica, su persistencia y universalidad, asombrosas (¿sublime?). En este libro Kauffman concluye que estos ciclos autocatalíticos que se separan del entorno para luchar contra él son, estadísticamente más probables, y por lo tanto más extendidos en el universo de lo que habíamos pensado. Por lo que podemos concluir que el universo está lleno de vida, que la vida es una parte integral, no excepcional, del universo que hasta ahora veíamos como un espacio infinito del *Pleroma*, y a la *Creatura* como un milagro inexplicable y singular dentro de aquel.

En el libro "*Reinventando lo sagrado*", Kauffman propone una nueva manera de concebir lo sagrado, pero que, de hecho, es la manera más antigua y original de verlo. "*La palabra sagrado está, para muchos, inextricablemente atada al concepto de lo divino, pero en muchos casos es usada para expresar un inmenso respeto o reverencia.*"<sup>270</sup> Él sugiere recuperar lo "sagrado" para expresar la enorme reverencia, admiración y asombro que nos causa la creatividad apabullante del universo, en sus infinitas manifestaciones; en el orden y estructura del *Pleroma* desde el *Big Bang*, la simetría, geometría y equilibrio de los átomos, la complejidad sistémica de las moléculas y su interrelación, generando procesos químicos milagrosos, hasta la variedad inigualable y la inventiva formal de la vida y su heroísmo. La ciencia nos puede ayudar a ver y entender cómo el universo, en todas partes y en todas sus múltiples manifestaciones, de las microscópicas a las macroscópicas, está emergiendo, creando infinitas Formas y estrategias para manifestarse. Esta creatividad universal, este exceso de abundancia que no duda en mandar cientos, miles de huevos, espermatozoides, candidatos a la vida, para que sólo uno de entre tantos se reproduzca. Que elimina especies, poblaciones, manda catástrofes de fuego y agua para volver a repoblar y replantar la vida, como un artista que destruye un primer boceto para

---

<sup>270</sup> Kauffman, Stuart, *Reinventing the Sacred*, A new view of Science, Reason and Religion, Basic Books, NY, 2008. Página 286



seguir buscando una idea que le permita plasmar formas más complejas y temas más ricos. En nuestro planeta todo parece estar vivo, desde los cielos hasta las placas tectónicas, desde su núcleo hasta su estratosfera. Todo parece participar en los ciclos de vida que perpetuamente están creando y transformando su paisaje, la faz de esta tierra que en su conjunto se comporta como un gran ser vivo: *Gaia*, formado por sistemas incluyentes sobre subsistemas que sostienen sub-subsistemas encaballados unos a otros sosteniendo a todos los seres entramados sobre este planeta vivo. Y más allá está el sistema solar, que conforme más sabemos de él, más crece y que posiblemente también sostenga vida. Toda esta excesiva abundancia no puede más que suscitar una admiración estética, un arrebató sublime que nos haga reverenciar la fertilidad creativa que nos envuelve y nos comunica una fecundidad paralela, que expresamos a través de las infinitas manifestaciones de las culturas humanas. Nosotros los humanos, *homo*s de una línea simiesca que escapó de su hábitat natural para invadir y construir hábitats artificiales sobre todo el planeta, somos el más fiel reflejo de esta creatividad universal, y es a ésta a la que debemos reverenciar y llamar “sagrada”. Por eso, una de las formas más comunes de concebir a Dios es como un Dios creador, diseñador inteligente, artífice universal, demiurgo constructor del cielo y la tierra, mares, ríos y montañas; un Dios Artista, fuente perpetua de creatividad es una idea muy cercana a la propuesta de Kauffman. Pero también hay otra manera de acercarse a Dios. Como se lee en Proverbios; antes del Jehová constructor ya estaba la inteligencia contemplándolo todo, llenándolo todo con su sabiduría reflexiva. Esta inteligencia reflexiva, que hoy en día encarna en nuestro conocimiento científico, puede también celebrar, no únicamente la creatividad universal, sino también su inteligencia ante la belleza e ingenio de sus creaciones omnipresentes, y llamar a esta abundancia y genialidad: sublime, divina, sagrada. “*Usar la palabra Dios para referirnos a la creatividad en la naturaleza puede ayudarnos a sentir el asombro y la reverencia que la creatividad merece.*”<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> *ibid*, página 284. Mi traducción.

La creatividad siempre, desde Altamira hasta la fecha, ha suscitado nuestra admiración y respeto. El arte no es algo que vemos cara a cara, a nuestro nivel; el arte siempre ha desatado en nosotros la admiración y respeto que caracteriza lo sublime. No es algo que todos podemos hacer, algo que democráticamente poseemos todos, algo que está al mismo nivel de las masas. El arte, como la magia, siempre ha sido algo que nos causa asombro, que admiramos precisamente porque nosotros no podemos hacerlo, porque no nos explicamos cómo le hizo el artista, el mago, para lograrlo! A partir de las revoluciones socialistas del siglo XX, se quiso poner al arte al mismo nivel del pueblo, del común de la gente. Extirparle lo sagrado e inyectarle lo político. Y así ha sido, especialmente con el “arte” de los medios masivos de reproducción, la fotografía, el cine, el video y la televisión. Estos han generado un “arte” verdaderamente masivo y popular. Todos podemos participar en un “*reality show*”, ser conductores de televisión, creadores de imágenes en internet, participar en, y hacer un video. En este sentido podríamos aceptar la exhortación de Beuys de que todos somos artistas. Pero no lo somos en un aspecto fundamental: seguimos llamando “Arte” a aquella búsqueda que va más allá de toda expectativa, aquella tenacidad que logra algo inesperado, inaudito, único, fuera del campo de la normalidad estadística. En suma, algo que podamos ad-mirar: mirar hacia arriba, con respeto y reverencia por su potencia creativa. ¿Qué vemos en Miguel Ángel, en Shakespeare, en Cervantes, en Thomas Mann, en Caravaggio, en Lucien Freud si no la manifestación humana de la creatividad universal? Ciertamente es que hoy en día no queremos ad-mirar, sino mirar cara a cara, no queremos algo que nos rebasa, sino algo que yo también pudiera hacer, si tan sólo se me hubiera ocurrido y le dedicara la tenacidad y el esfuerzo necesarios. El arte “contemporáneo” abjura de ad-mirar, rechaza el respeto reverente ante algo inexplicable; su arte es un arte racional, democrático, ciudadano y político.

Y la “reinención de lo sagrado”, ¿dónde queda si reverenciar algo superior a nosotros nos suena, hoy en día, monárquico y antidemocrático? ¿Cómo reinventar lo sagrado si lo Formal, que es el paso anterior, también es descartado por ilusorio? Aceptémoslo; el proyecto de Kauffman, aunque bienintencionado, no

parece prometedor! Antes de reinventar lo sagrado, habría que recuperar la Belleza, lo Formal y lo Estético, pues sin ellos lo sagrado esta vacío. El diagnóstico del psicólogo James Hillman parece más acertado: la gran carencia de la que sufrimos hoy es de la Belleza. Sin la “experiencia estética”, que la belleza genera, no hay el escalón para subir al siguiente nivel, el de lo sublime, y la admiración y respeto que sentimos hacia él. La Belleza, en sus límites superiores lleva a lo sublime, y éste, en su expresión máxima roza con lo sagrado. Aquí hay una continuidad que nuestra sociedad ha quebrado con el martillo de la racionalidad irónica, de la inteligencia técnica, y de la ideología utópica. Los sueños de progreso que la ciencia impulsa, montados sobre el avance de la tecnología alimentan, a su vez, a los sueños de la República ideal, y su ideología milenarista. El siglo XX fue victima de esta fiebre, y el XXI todavía vive con la resaca.

## **Conclusión desde la pintura**

La creatividad ha sido siempre la marca del *homo sapiens*: su capacidad para amoldarse a nuevas situaciones, para explorar nuevos hábitats, para crear la tecnología que le permita sobrevivir en circunstancias difíciles y entornos hostiles. Lo ha logrado porque nunca viaja sólo, y no únicamente porque se mueve en bandas, en tribus, en una emigración persistente que lo ha llevado a colonizar el planeta entero, sino porque a donde quiera que vaya, lleva consigo su tradición cultural. Ésta funciona como un buscador de Google, que le permite comparar y relacionar la realidad novedosa del exterior con una tradición de información archivada en historias y mitos conservados oralmente para consultas futuras. Su cultura le da una riqueza mental, una memoria transpersonal que le multiplica las oportunidades para sobrevivir. El arte es una parte importante de esta cultura y siempre se encuentra relacionado con el fenómeno religioso, resultado del asombro ante las fuerzas de la naturaleza y la fertilidad de animales y plantas. El

arte aparece como magia, como puente con esas potencias que dominan su vida. La representación del mundo es su manera de manipular estas fuerzas vivas, de hacerlas dúctiles a sus necesidades. La representación, en historias e imágenes, junto con la tecnología para la caza, son los primeros logros verdaderamente humanos.

Desde entonces, el arte se despliega, en todas partes, como un aspecto de la magia y de lo sagrado. Una representación es una convocatoria a los dioses para que se presenten; al representarlos los captura para que hagan su voluntad. Entonces surge otra dimensión; los Dioses ya no hacen lo que quieran con los hombres; en cambio yo, al invocarlos, canalizo su fuerza, su fertilidad, y su conocimiento en mi beneficio. La técnica para invocarlos y volverlos míos es el ritual. Por ello, el ritual y su técnica, y la representación y su técnica son indistinguibles. El arte es magia y ritual; el arte y lo sagrado nacen al mismo tiempo y ya nunca se separarán. Pero hay otro elemento que necesita el arte para convertirse en lo que nosotros, ya específicamente, llamamos Arte: la razón. El arte es magia y ritual, pero se convierte en Arte cuando además, se le suma lo racional. El uso racional de la técnica de la representación es a lo que llamamos Arte. Desde entonces, y esto sucede en la Grecia de Fidias y Sócrates, nace el Arte como nosotros lo entendemos.

Es entonces cuando se logra el equilibrio al cual llamamos clásico: entonces nace el artista, hijo del Chamán, que usa su herencia, la técnica de la representación, que es lo mismo que la técnica de la invocación de los dioses, de una manera cada vez más racional. Por racional entendemos aquí la actitud distanciada que le permite hacer juicios (análisis y síntesis) para construir una imagen. El Chamán también hace juicios, decisiones, pero carece de la distancia para sacar partido de ellos, para hacer de la representación algo autónomo de los dioses: hacer Arte. Como yo lo veo, el Arte surge cuando se da un proceso interactivo, en bucle, entre la "*Práctica*", que es inmersión total en el trabajo, (como pintan los niños y como procede el chamán) y la "*Teoría*", que es el distanciamiento racional que permite la "*Theorein*", el ver distanciado, el "*espectar*" que echa a andar el proceso

creativo. Así lo vio Gombrich, quien llamó al proceso creativo de la representación naturalista el “*ver y comparar*”.<sup>272</sup> Cuando el pintor pinta a un modelo externo, ve a su lienzo y enseguida ve al modelo, comparando lo que pintó con lo que vio, corrigiendo lo que hizo. Este proceso de práctica, observación y corrección es a lo que llamo “*Práctica y Teoría*”, y lo explico ampliamente en otro lugar.<sup>273</sup> La idea es que Arte, como nosotros lo entendemos, es este proceso donde la práctica no se da independiente de la teoría, ni la teoría independiente de la práctica. sino interactuando con ella, pues aquí llamo Teoría a un ver distanciado que permite hacer un juicio sobre lo pintado, para proceder a la comparación y corrección a partir del modelo. Este proceso se ilustra claramente en el ejercicio de dibujar con modelo. Dibujar en vivo es ver al modelo, dibujar lo que vimos, para después comparar el dibujo con el modelo y proceder a corregir lo dibujado. A esta etapa del proceso de pintar y juzgar le llamo Teoría 1. Cuando el dibujante se detiene por un momento, usa el lápiz para tomar una proporción, entorna los ojos para ver el sentido general de la pose y de su dibujo, y continua trabajando, le llamo Teoría 2. Teoría 3 será cuando tome un descanso, deje el lápiz y se aleje por un momento del caballete, para tomar distancia (en espacio y tiempo), y así juzgar como va el dibujo. Teoría 4 será cuando regresa al otro día y ve lo que hizo el día anterior. Teoría 5 será cuando, días después, haga una selección de sus mejores dibujos. En ese momento los verá como antes no lo había hecho. La distancia temporal le permite juzgar y ver de otra manera lo que hizo durante la sesión de trabajo. Y así sucesivamente, conforme el artista toma mayor distancia y toma una perspectiva más amplia de su trabajo. Pues el pintar es un estado extático, una inmersión en la pintura; es trabajar a ciegas, no se puede pintar y ver lo que se pinta al mismo tiempo, y sin embargo, esta imposibilidad es la tarea del pintor-artista. Por eso necesita ver lo que hizo desde otros ángulos espacio- temporales. Ver de lejos, a través del reflejo de un espejo, mediante una fotografía, y desde la distancia que nos da el tiempo, para poder ver lo que no se ve por estar inmersos en él. Ahí yace el esfuerzo neguentrópico que separa al artista del que no lo es.

---

<sup>272</sup> Op.cit.

<sup>273</sup> Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*. ENAP-UNAM, México, 2013. En **La aparición de lo invisible**, página 145

El arte que comienza como magia ritual, en el Renacimiento adquiere mayoría de edad al volverse más racional, el resultado de un proceso práctico-teórico, y se despliega como Arte hasta las vanguardias del siglo XX donde, a pesar de varias reacciones primitivistas que buscan recuperar la fuerza del aspecto mágico chamánico del arte, el arte “contemporáneo” aspira a convertirse en plenamente teórico y racional, desechando su herencia ritual. Pero, como lo expongo en otro lugar,<sup>274</sup> si el arte pierde su conexión con su origen mágico ritual deja de ser arte para convertirse en mera información. La gran influencia que la ciencia y la tecnología ejercen hoy en día sobre todos los aspectos de la vida pesan sobre el arte y sobre los artistas.

El arte no es planta de sol, no crece a la plena luz del día. Sus raíces provienen de lo profundo de la caverna platónica, enredadas en la penumbra del sueño y la vigilia, de la magia ritual que domina el comportamiento de los sueños, del inconsciente y de las memorias de infancia. Las creaciones del arte son inexplicables (ya lo decía Platón!), porque vienen de algún lugar más allá del Yo personal, dominado por sus fantasías y sentimientos. Las obras que se forjan en el crisol del Arte son cocinadas mediante el proceso artístico que enfrenta este material inconsciente con una observación teórica, un distanciamiento neguentrópico de Práctica y Teoría que transforma lo personal y subjetivo en transpersonal o intersubjetivo. La razón trenzada con la práctica artística se convierte en método, siempre y cuando ésta no domine, sino que contribuya dialécticamente a la creación. Exceso de magia, como exceso de razón quemar las hojas de esta delicada planta.

La preocupación central que privó en estas reflexiones podría resumirse al enfrentamiento que se sigue dando desde el Modernismo del siglo XX, entre el arte mal llamado “tradicional” y el igualmente mal llamado arte “contemporáneo”. Como se subrayó arriba, la diferencia fundamental depende de una falta de fe en

---

<sup>274</sup> Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*. ENAP-UNAM, México, 2013. En **Mitos, arte e información**, página 227. Hay sin embargo, en el arte contemporáneo, varios intentos de recuperar el aspecto chamánico y primitivo del arte, por ejemplo en Joseph Beuys, y Jean Michel Basquiat.

la posibilidad de cerrar la Forma que permita la existencia de lo “Formoso”. La creencia del arte “Tradicional”, el arte que viene desde el Renacimiento hasta nuestros días, sostiene que es posible delimitar en un Todo estético una obra de arte, convicción que ha desaparecido en el arte “Contemporáneo”. Éste, influenciado por el escepticismo de los postulados científicos, sólo ve contextos siempre abiertos, partes huérfanas de un Todo, que ya no nos convocan a la contemplación de lo Bello, sino a la participación, a la acción, o al registro de esta acción, para poder subsanar esta carencia, esta cicatriz abierta. Ya lo dijo Iris Murdoch desde el 1970 del siglo pasado:

*“ El carácter monumental y la perdurable terminación de la cosidad del arte Occidental ya no es tomado como un hecho dado. La vieja idea del artista como creador de cosas completas diseñadas para ser contempladas ha sido cuestionada. ...Las pinturas ya no viven dentro de sus marcos, las esculturas vagan por la habitación. Este es, en verdad, un símbolo de una importante nueva actitud en el arte, donde el fin ya no es hacer una declaración reflexiva, sino incitar a un involucramiento y participación. El Arte (el buen arte) solía silenciar y aniquilar al Yo. Contemplábamos en silencio algo cuya autoridad nos hacía olvidarnos de nosotros mismos. Éramos “todo ojos”. Ahora el fin del arte es frecuentemente lo contrario. ...Uno de hecho podría decir que el artista moderno está mucho más cerca del espíritu de Lenin, en tanto que su meta realmente no es explicar el mundo, sino cambiarlo.”*<sup>275</sup>

En conclusión, este arte, o anti-arte, y su estética, que es una anti-estética, tiene ya más de cien años, y que hace mucho pasó de ser un arte subversivo de las instituciones del arte a ser el arte consentido de esas mismas instituciones; ha abolido la contemplación del “aura” de lo sagrado para sustituirlo por la acción política, la participación en los temas candentes del mundo, su actualidad contextual, espacial y temporal. Se ha separado del “distanciamiento”, que era el origen de la Teoría, y por lo tanto de la Estética, para sumergirse en la vida, en la

---

<sup>275</sup> Murdoch, Iris, *Existentialists and Mystics, Writings on Philosophy and Literature*, Penguin Books, Harmondsworth, 1999. en *Existentialists and Mystics*, página 228. Mi traducción.

realidad, y en la acción. Ha señalado a la “experiencia” como el elemento central del arte, justificándose con la filosofía de John Dewey, siendo que Dewey hablaba de la “experiencia” como: “.. *una manera de ver y sentir las cosas en tanto conforman un todo integral.*”<sup>276</sup> La “experiencia”, según Dewey es una concentración de vida, una intensificación de energía que delimita su territorio en un todo integrado, más allá de las experiencias cotidianas, que carecen de unidad, y desperdigan su energía. La “experiencia estética”, es, de hecho un pleonasma pues lo estético, y la “Experiencia” son maneras de hablar de un todo integral: la Forma; por lo que la “experiencia estética” es una experiencia como un todo coherente de un todo Formal. Puesto que el arte “contemporáneo” aborrece del Todo, de la Forma y su cierre, su filiación con John Dewey es falsa, más aún, contradictoria.<sup>277</sup>

Y para ilustrar esta tendencia a la fragmentación contextual de la actualidad quiero referirme a la manera en la que un crítico “contemporáneo” se refiere a la pintura como una amenaza “monárquica”, fundada sobre un ícono fuerte, que subvierte las tendencias “democráticas” de una pintura light de bajo perfil. Refiriéndose a Francis Alÿs, cuyas pinturas son apuntes de pequeña escala influenciados por las *pradellas* renacentistas (cuadros pequeños en secuencia que contaban una historia al pie de los retablos medievales y renacentistas). Cuauhtémoc Medina dice: “*Su formato modesto parece escogido para disuadirnos de atribuirle la centralidad de un ícono. ...Su pintura, en otras palabras, es un arte entre otros. Es una pintura subordinada a un orden por así decirlo democrático de*

---

<sup>276</sup> Dewey John, *Art as Experience*, Perigree Books, NY, 1980, página 267. Mi traducción.

<sup>277</sup> Así describe Nancy Spector en el catálogo del Guggenheim la obra de Félix González Torres “*Lover boy*”, la cual consiste en 160 kg de dulces color blanco y azul apilados en el rincón de la galería: “*La elegancia simple de su obra invita a la contemplación, e incluso a la ensoñación. **La provocación de la obra reside en su carácter de final abierto, su rechazo a imponer un significado cerrado.***” (mi subrayado). Don Thompson, *El tiburón de 12 millones de dólares*, La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas. Ariel, Barcelona, 2016



*signos y medios*”<sup>278</sup> Ante el enfrentamiento de la imagen monárquica frente a la democrática, cuyas referencias políticas son retrógrada frente a progresiva, está también el contraste entre la imagen fuerte frente a una imagen débil, una central y unitaria frente a otra contextual y fragmentaria. Al arremeter contra la pintura, sin embargo, la define con claridad, aunque para él caiga dentro de la crítica política que mencionamos arriba. Y ese es el problema; a la pintura se la descarta políticamente, no formalmente. Véase su descripción del “cuadro” como una “máquina pictórica” inventada en el siglo XVII por Nicolás Poussin (una interpretación idiosincrática), como un juego filosófico de relaciones geométricas trazadas por composiciones complejas que crean una imagen mental única, que existe **dentro** del cuadro. “*Esta nueva “máquina pictórica” opera como la articulación o combinación de todas las partes en el cuadro para producir un efecto unitario.*”<sup>279</sup> Esto es lo que una obra de arte siempre ha hecho! Si esta máquina pictórico mental, establece una búsqueda filosófico visual confinada o enfocada dentro de los confines de su marco, e independiente de su entorno, es porque crea una imagen fuerte, y por eso mismo tiene la movilidad de un libro, una biblia, o de una computadora personal. En el medievo y el renacimiento temprano las pinturas estaban más atadas a sitios específicos, a los nichos de las iglesias, o a algún lugar de un *palazzo*. La idea es que para el siglo XVII los cuadros han adquirido plena movilidad, son un espacio de contemplación que puede ser llevado para todos lados, como Leonardo cargaba con la Monalisa de una corte a la otra. La pintura es un espacio transportable de contemplación, pero también de exploración. Eso es lo interesante, y también lo actual de la pintura, desde el renacimiento hasta hoy.

Sin embargo, para la moda contextual actual, un medio no puede (no debe) focalizar toda la atención. La manera preferida es que varios medios sumen esfuerzos para comunicar algo que pareciera a uno sólo se le escaparía. La pintura como ícono fuerte, sin embargo no necesita complementarse con otros

---

<sup>278</sup> Cuauhtémoc Medina, *Francis Alÿs, Relato de una negociación*. Museo Rufino Tamayo, México, 2015. Página 45

<sup>279</sup> *ibid*, página 39. Mi subrayado.

medios; funciona en sí misma, con la fuerza autónoma de su imagen focalizada. Sólo una pintura de imagen débil, light, y formato pequeño, que parte de un guión más amplio, puede entrar dentro del espacio de una instalación general. Pero veámoslo, esto es sólo una moda sostenida por una lectura política: equiparar a la pintura con la monarquía y a la instalación de medios distintos como una agrupación democrática. Pero la pintura, la novela, la poesía y la música no *necesitan* de otros medios para lograr sus propósitos, aunque puedan en ocasiones formar parte de un proyecto mayor. Wagner soñó con un arte como la suma de todas las artes, envueltas bajo el contenedor generoso de la opera total (u obra total). La pintura puede usarse como parte de un coro mayor, pero su uso como una *“máquina pictórica de reflexión filosófico visual”* es demasiado importante y útil para abandonarse.

Cierro estas reflexiones con una confesión; yo soy pintor, y como tal me interesa el fenómeno de la Forma, el milagro que es su creación. Bien a bien, cuando uno pinta no sabe qué hace, cómo lo hace y cuando acierta, pero cuando esto sucede sí lo podemos reconocer. La Forma es misteriosa, pero es visible, y podemos **ver** cuando acertamos, al igual que cuando fallamos. El pintor vive de la Forma, construida con algún material, por la línea y el color, por los trazos empapados de ideas, como de pintura. Por lo tanto, el pintor es un creyente del cierre de las Formas, del Todo estético, de la teología de la “obra”, como un cuerpo cerrado de propuestas pictóricas. El pintor no puede abandonarse a que un contexto dado, sea institucional, o artístico, cierre las formas que él ha planteado, o a que una hoja de sala diga más que las pinturas que expone. Las ideas que maneja provienen de ideas anteriores de otros pintores que exploraron el mismo territorio donde se quiere aventurar. Por eso el pintor siempre pinta frente, o contra la historia de la pintura, y vive dentro de una continuidad artística, de una tradición específica, de un contexto de imágenes e ideas dentro de las cuales se leen e interpretan sus propuestas. El pintor cree en la pintura, y su capacidad de cierre de la Forma; cree que el trabajo lo llevará, al final, a un final; cree que esto es posible y real, aunque incierto y misterioso, y no meramente un ideal inalcanzable. Finalmente, el pintor cree en la pintura como un territorio de búsqueda y

exploración. El pintor es un creyente en las posibilidades de la pintura, en la existencia de la Forma y la Belleza, y porqué no, en las formas platónicas de la Belleza, el Bien y la Verdad. En estos tiempos ser un creyente es estar a contracorriente; creer en aquello que el arte “contemporáneo” y sus instituciones ya no creen, creer en las capacidades de su mirada y su atención, en su memoria visual y su retentiva. Creer en la historia y la persistencia de la pintura, en la vida de pinturas de otros tiempos cuando las ve y al contemplarlas las regresa a la vida. Creer en la comunicación con otros pintores, contemporáneos o de otros tiempos y otros lugares, cuando coinciden en alguna forma, alguna invención, la coincidencia de alguna idea. Yo recuerdo haber hablado directamente, haber visto y entendido realmente cuadros de Rubens, de Tàpies, de Chirico, de Picasso, de Piero della Francesca y de Ucello. Para un pintor la historia de la pintura es una galería abierta trans-temporal de personajes conocidos, de interlocutores, que igual comentan sus obras, que las cuestionan. Un pintor siempre es contemporáneo de los pintores que son sus parientes en la genealogía del arte, que le son afines; los que habitan en su mismo árbol genealógico y en su mismo tiempo mental, porque es con ellos con los que dialoga. Ese es el contexto de la pintura, y de la mente del pintor: la tradición visual que lo alimenta y lo impulsa. ¿Pero qué importa todo esto cuando uno tiene un pincel en la mano y un lienzo enfrente? Toda la importancia y ninguna. Cuando nos sumergimos en la pintura, ninguna, pero cuando salimos a respirar y tratamos de ver distanciadamente lo que pintamos, tiene toda la importancia. Aquí vemos afinidades y despropósitos, adivinamos ideas y caminos posibles, vemos con ojos propios y ojos prestados desde la historia del arte. Y todo esto nos ayuda a guiarnos entre la maleza que cubre el paso de la idea pictórica que seguimos.

## Conclusión desde la Estética

Pero más allá de las reflexiones sobre la situación del arte para un pintor activo a finales del siglo XX y principios del XXI, este texto también nace de otras preocupaciones que podríamos llamar filosóficas. El crisol donde se funden es la disciplina de la Estética. Mas no sólo vimos los orígenes de *Aisthesis* como sensorialidad, y la definición clásica de lo estético como “sensibilidad cognitiva”, sino que el acercamiento a lo estético que tomamos enfatiza un aspecto más amplio, una característica propia de toda mente, animal o humana, lo que llamamos “*variatio delectat*”; la mente se deleita en la variedad de las formas del mundo porque es su naturaleza el proyectar unidad o síntesis al contenido de sus experiencias. Siguiendo la definición de la “experiencia estética” de John Dewey: “ninguna experiencia, de cualquier clase, es una unidad a menos que tenga cualidad estética.”<sup>280</sup> Visto desde una perspectiva amplia, no sólo lo estético es lo que posee “Unidad”; también donde sea que exista síntesis, forma, estructura, coherencia, estará lo estético. Lo estético, en tanto estado mental, delimita un contexto específico, dentro del cual las partes se funden en el conjunto, que se siente como un “Todo”, lo cual es algo excepcional en nuestra experiencia cotidiana. En ella, nuestro día a día, “Hay comienzos y cesaciones, pero no hay genuinos inicios y conclusiones. Una cosa sustituye a otra, pero no la absorbe y la transporta más allá. Hay experiencia, pero tan suelta y discursiva que no es una experiencia. Sobra decir que dichas experiencias son anestéticas.”<sup>281</sup> Pero si la unidad de lo estético es una rareza en la experiencia cotidiana, la mente puede imaginarse situaciones en las que estas experiencias sí se redondeen, si encuentren su definición y el círculo de su trayectoria sí se cierre. Allí es donde comienza el arte, donde la mente cierra la Forma en la imaginación y suscita la necesidad de llevar lo imaginado a la realidad y la idea a su implementación.

---

<sup>280</sup> Dewey, John, *Art as Experience*, Perigree Books, N.Y. 1980. Página 40. Mi traducción.

<sup>281</sup> *ibid.* P. 40. Mi traducción

Por eso una de las primeras definiciones de lo Estético se encuentra en la Poética de Aristóteles: *“Ya he establecido que la tragedia es la representación de una acción que es completa y un todo en sí mismo y con una cierta amplitud- puesto que algo puede ser un todo y carecer de amplitud. Pero un todo es aquello que tiene un principio, un medio y un fin. Un principio es aquello que no necesariamente proviene de algo más, aunque algo más existe o sucede a partir de él. Un fin, en cambio, es algo que naturalmente se sigue de algo más, ya sea como consecuencia necesaria o casual, y que nada más la sigue o continua. Y un medio es aquello que sigue a algo más, y que a su vez es seguido por algo más. Una trama bien construida, por lo tanto, no puede comenzar o terminar en cualquier punto al azar, sino que debe seguir el patrón que he descrito.”*<sup>282</sup>

De lo que hablamos, por lo tanto, es de “patrones” que engloban, enmarcan, enfocan algo separándolo del contexto de tal manera que adquieren unidad, una forma. Estas pautas o patrones corresponden a lo que Aristóteles describió como la trama o guión de una tragedia pero también podríamos llamarle “historias”. Según Gregory Bateson: *“Una historia es un pequeño nudo o complejo de esa especie de conectividad que llamamos **relevancia**... Y aquí yo voy a suponer que cualquier A es relevante para cualquier B si tanto A como B son partes o componentes de la misma “historia”.*<sup>283</sup> Una historia, por lo tanto, es un espacio contextual que infunde significado a todo lo que incluye. Sabemos que la mente humana piensa en historias, que todo grupo humano vive dentro de un conjunto de historias que le dan sentido a su vida, a su sociedad, y a la relación de los seres humanos con la naturaleza que los envuelve, y con los demás seres con los que convive. Una historia describe un pedazo de mundo, pero también conecta esa parte a conjuntos o Todos más amplios, al resto del mundo.

---

<sup>282</sup> Aristóteles, *Poética*. En Stolnitz, Jerome, *Aesthetics*, MacMillan, N.Y. 1972, &7, P. 27-28. Y en *Classical Literary Criticism*, Penguin Classics, 1979. &7, P. 41 mi traducción

<sup>283</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. P. 23-24

En este texto hemos seguido la propuesta que el polifacético pensador y antropólogo Gregory Bateson hace en *Espíritu y naturaleza*, de considerar como caminos paralelos a la mente humana desplegándose en la cultura, y a la “mente” biológica manifestándose en toda la riqueza de la naturaleza; la metáfora de las “historias” por lo tanto abarca ambos lados. No sólo la mente humana piensa en historias, de alguna manera la Naturaleza, al generar la infinita variedad de la vida en el planeta está ejerciendo una imaginación creativa poderosísima y podríamos decir que está inventando historias siempre novedosas; el proceso al que llamamos evolución pareciera que está pensando y concibiendo soluciones para la supervivencia de los seres vivos sobre una plataforma siempre renovada y progresivamente más variada, siempre dentro del espacio delimitado por los estreñimientos que supone un hábitat, y por el otro lado, una carga genética específica (las historias se van dando dentro de estos dos polos). La selección natural es un proceso de prueba y error que genera opciones y descarta errores hasta encontrar la solución más eficiente a un problema (la supervivencia) dentro de una serie de condiciones dadas. De una manera muy real el proceder de la naturaleza asemeja el funcionamiento de una mente pensando, y por lo tanto, el epígrafe con el que comienza su libro, una cita de San Agustín, resalta lo pertinente que sigue siendo la metáfora mental para referirnos a la plenitud y riqueza de la naturaleza.

*"Plotino el platónico demuestra por medio de los capullos en flor y de las hojas de los árboles que del Dios Supremo, cuya belleza es invisible e inefable, la Providencia llega hasta las cosas de esta tierra."*<sup>284</sup> El diseño divino se refleja en cada una de las creaciones de la naturaleza, de lo más pequeño a lo más grande, a través de la Forma (una historia), cuya unidad o síntesis es claramente reconocida como “estética”. La belleza de la Forma, es pues, una manifestación del pensamiento divino, o de la naturaleza pensando/creando; Dios, la mente de Dios, la Mente, confiere Forma a todo en la naturaleza, y a nosotros, los seres humanos, se nos manifiesta en su apariencia estética. La belleza es como Dios se nos revela. *“Señala que estos frágiles y mortales objetos no podrían estar*

---

<sup>284</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, epígrafe de la Introducción, página 13

*dotados de una belleza tan inmaculada y tan exquisitamente forjada si no emanaran de la Divinidad, que impregna infinitamente todas las cosas con su invisible e inmutable hermosura."* San Agustín, *La ciudad de Dios*<sup>285</sup>

Como se podrá ver, "Forma" e "Historia" son intercambiables, posiblemente manifiestan dos acercamientos a la Unidad Estética, una a través de una metáfora visual (la Forma, como lo hacía la geometría) y la otra auditiva o lingüística (la historia o el cuento, como en la música la armonía). La "Mente" encarnada en la Naturaleza, en la evolución, o en los seres vivos, piensa en historias, de tal suerte que todas estas historias están relacionadas, como las historias de las *Mil y una noches*, o los *Cuentos de Canterbury*. Desde este punto de vista, la mente humana es sólo un aspecto de la gran Mente de la Naturaleza, por lo que mente humana o espíritu, y la Naturaleza se intercambian posiciones y se comunican como sólo lo parecido se puede interrelacionar, o en palabras del dicho romano: *similia similibus curantur* (sólo lo similar afecta lo similar).

Debido a la importancia de la metáfora mental, Bateson da una definición de qué es lo que considera una mente o espíritu. Establece seis criterios que definen lo que puede entenderse como una mente/espíritu, y resultan los mismos que describen a un ser vivo, por lo tanto, para Bateson, mente y vida son equivalentes (en el texto exploramos estos dos aspectos); la mente es una característica de la vida, y la vida es una manifestación mental, no hay una sin la otra. Por lo tanto, la Naturaleza, que está viva, puede ser tomada también como una mente, siguiendo la metáfora de San Agustín. Ahora bien, vimos en ese epígrafe que la manera en la que se revela la mente divina es a través de la Forma de sus creaciones, a través de su belleza; la síntesis estética es la huella de la actividad de la Mente. En consecuencia, dice Bateson: *"tanto la "conciencia" como la "estética" (cualquiera sea el significado de esas palabras) son, o bien características presentes en todos los espíritus (tal como han sido definidos en este libro), o bien,*

---

<sup>285</sup> *ibid.* P. 13

*tardías creaciones imaginarias de esos espíritus.*"<sup>286</sup> El sentido de todo el argumento de Bateson va hacia afirmar lo primero: todo lo vivo es mental y todo lo mental participa, en alguna medida, de la conciencia. La conciencia de los seres vivos puede ser muy distinta a la nuestra, pero eso no significa que no exista, o que la única forma de conciencia sea la simbólica lingüística. Es más, sospechamos que en nosotros mismos, hay más maneras de la conciencia que la simbólica verbal. La estética, para comenzar, es una variable de la conciencia que no se funda en lo lingüístico conceptual, sino en la sensibilidad y los sentimientos para captar la belleza de la Forma y la profundidad significativa de las Historias, de tal manera que es la revelación más clara de la extensa naturaleza mental de la vida en este planeta.

*"Lo que quiero mostrar es que, sea cual fuere el significado de la palabra "historia" en la historia que te estoy narrando, el pensar en términos de historias no aísla a los seres humanos como algo distinto de la estrella de mar, las anémonas, los cocoteros y los narcisos. Por el contrario, si es que el mundo está conectado, si es que yo estoy fundamentalmente en lo cierto en lo que afirmo, pensar en términos de historias es algo compartido por todos los espíritus o por todo el espíritu, el nuestro como el de los bosques de secuoyas, el de las anémonas. ...De algún modo, la embriología de ésta (la anémona) debe estar hecha de la sustancia de las historias. Y yendo más allá, también el proceso evolutivo de millones de generaciones a través del cual la anémona (como tu y yo) llegó a ser, también ese proceso debe estar hecho de la sustancia de las historias. Debe haber relevancia en cada eslabón de la filogenia, y entre un eslabón y el siguiente."*<sup>287</sup>

Las historias y la forma son el producto del pensamiento creativo de la Naturaleza, y la belleza es la experiencia mediante la cual nosotros lo percibimos; de la misma manera en la que nuestros ojos captan la luz visible del espectro electromagnético, nuestra sensibilidad siente la vibración de lo bello.

---

<sup>286</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. P. 226-227

<sup>287</sup> *ibid*, P. 24



¿Pero porqué Bateson necesita de la metáfora mental para explicarse los procesos de la evolución por selección natural? ¿Porqué utilizar la metáfora de los enemigos de Darwin, los creacionistas y su “diseño divino”, para explicar la evolución de la vida en la tierra? Porque Bateson no está en campaña (como Dawkins) luchando contra los creacionistas, puede utilizar esa metáfora, en tanto metáfora, para ilustrar una idea fundamental: la naturaleza y la mente humana parecen pensar de manera similar, pero no sólo eso, parecen también “crear” de manera similar. La mente piensa por prueba y error, ateniéndose a las condiciones impuestas, e imaginando o proponiendo alternativas, probándolas para ver cual funciona mejor que otra. En otras palabras, la selección natural es un proceso mental que se despliega por igual en la Naturaleza, como en cualquier mente, incluyendo la mente humana. Puesto que vida y mente son equivalentes, la naturaleza de la Naturaleza debe de ser “mental” también, y por lo tanto, armada mediante historias para producir forma y estructura. En suma, la metáfora se justifica.

¿Pero una vez que aceptamos que podemos considerar, aunque sea metafóricamente, a la Naturaleza como una Mente pensando a través de sus creaciones, podemos extender la metáfora y decir que esa mente posee una conciencia? O viceversa, ¿una vez que aceptamos que la naturaleza de la Naturaleza es mental, ¿podemos negarle a esta mente, y con ella a toda su creación, que es donde esa mente se despliega, la característica central de la mente: conciencia? ¿Los seres vivos están conscientes? ¿El planeta, Gaia, está consciente? Y para dar sustancia a lo anterior quiero referirme a un psiquiatra (Stanislav Groff) que condujo un extenso estudio a partir de las terapias que condujo con LSD en pacientes con distintas clases de problemas. Una característica recurrente en la experiencia relatada por ellos era la siguiente: *“Muchos sujetos que tomaron LSD han reportado independientemente uno de otro su intuición de que la conciencia no es el producto del sistema nervioso central, y como tal, limitada a los humanos y vertebrados superiores. **Ellos lo vieron como***

***una característica primordial de la existencia que no puede ser reducida o derivada de nada más.***<sup>288</sup>(mi subrayado)

*“Sin embargo, la creencia de que la conciencia está limitada a organismos vivos, y que requiere de un sistema nervioso central altamente desarrollado representa un postulado fundamental de la visión materialista y mecanicista del mundo. La conciencia es vista como el producto de un sistema nervioso central altamente organizado, y como un epifenómeno de procesos fisiológicos del cerebro”... “La creencia que la conciencia es el producto del cerebro es, claro, no enteramente arbitraria. Está basada en un vasta masa de observaciones de neurología y psiquiatría clínica experimental que sugiere conexiones cercanas entre varios aspectos de la conciencia y procesos fisiológicos o patológicos en el cerebro, tales como traumas, tumores e infecciones”... “Estas observaciones demuestran más allá de toda duda que si existe una conexión cercana entre la conciencia y el cerebro. Sin embargo, no necesariamente prueban que la conciencia es producida por el cerebro.”*<sup>289</sup>

Ahora bien, aquí me propuse ir más allá de lo metafórico, a lo especulativo, por varias razones. Una es que este no es un texto científico, sino que se centra alrededor de lo estético, y como vimos en el epígrafe de San Agustín, la belleza es la primera manifestación de la mente divina, o de la presencia de la Forma, que es mental. Otra es que el mismo Bateson, en el Metálogo al final de *Espíritu y naturaleza* apunta hacia la relación de la “conciencia”, con la “estética” y con lo “sagrado”, sin desarrollarla (¡es un lugar donde los mismísimos ángeles temen pisar!<sup>290</sup>) aunque su intención siempre ha sido apuntar hacia la pauta que abarca todas las pautas. *“Lo **sagrado** (cualquiera sea su significado) está sin duda relacionado (de algún modo) con lo **hermoso** (cualquiera sea su significado).”*<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Groff, Stanislav, *Beyond the Brain*, State University of New York Press, 1985. P. 44

<sup>289</sup> *ibid*, p. 21-22

<sup>290</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. P. 229 *“Fools rush in where angels fear to tread”*, un verso de Alexander Pope de *Essay on Criticism*.

<sup>291</sup> *ibid*, P. 228

¿Y qué es lo sagrado y cómo se relaciona con lo bello y con la conciencia? Desde la perspectiva de las historias lo sagrado también es un contexto de relevancia que establece lo sagrado como algo significativo (incluido dentro de un marco de relevancia) frente a lo profano (excluido); lo sagrado es una manera de dar importancia, resaltar algo frente o contra algo más, y por lo tanto es una manera de contar una historia. Según Mircea Eliade: *“Ahora bien: la primera definición que puede darse de lo sagrado es la de que se opone a lo profano.”*<sup>292</sup> En este texto trazamos la relación entre estos tres conceptos porque consideramos que cuando la conciencia se vuelve consciente de lo bello se produce el primer momento plenamente humano, porque a través de la belleza la conciencia adquiere conciencia de la naturaleza mental de la Forma, y de su propia capacidad creadora en tanto creadora de forma. Pero cuando se vuelve consciente de lo sagrado, (Mircea Eliade dice que se manifiesta a través de una *hierofanía*, que en griego quiere decir precisamente eso: la aparición de lo sagrado) la conciencia ya no resuena con la síntesis de lo bello, sino que se enfrenta, a través de algo que va más allá de lo bello, lo que llamamos sublime, a una experiencia que rebasa cualquier síntesis y supera las limitaciones personales, y que, al igual que lo bello, tiene significado y valor en sí mismo. Por el peso mismo de semejante experiencia, ésta se separa y distingue de todas las demás, estableciendo un círculo de relevancia que marca a todo lo que toca como sagrado, y a todo lo demás como profano. La importancia de tal experiencia la vuelve de una trascendencia “sobre-natural”, y el centro de nuestra conciencia consciente. A partir de ella “religamos” o reordenamos (el sentido original de *reliquere*, de donde proviene “religión”) nuestra conciencia a partir de los términos sagrado - profano, y nos hacemos conscientes de nuevas pautas y conexiones, y de la pauta de todas las pautas.

Bateson usa otra metáfora que lo ilustra bien: *“Y yo supongo que bajo la lente de un macroscopio suficientemente grande, ninguna idea puede ser errónea, ninguna*

---

<sup>292</sup> Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona 1967. P. 18

*finalidad puede ser destructiva, ninguna disección puede estar descaminada.*"<sup>293</sup>

El “*distanciamiento estético*”, al tomar distancia nos permitía apreciar la belleza de la forma, pero ante un “*macroscopio suficientemente grande*” que nos permita tomar una perspectiva mayor que incluya pautas cada vez más amplias, nada estará fuera de lugar porque todo estará incluido; todo será como debe ser, y por lo tanto sagrado. El mal, el error, el pecado son las distorsiones de la perspectiva limitada de nuestro punto de vista. Pero ésta revelación de lo sagrado, como la de lo bello, no es un descubrimiento del intelecto, que todo lo divide, sino del sentimiento, que todo lo une. Y para llegar a esta experiencia de empatía universal, primero se necesita pasar por el puente de la actitud estética. “*Cuando digo “estético” quiero decir “sensible a la pauta que conecta*”.”<sup>294</sup> Aquí no basta el conocimiento, el descubrimiento intelectual de patrones; el aspecto cognitivo intelectual (“la belleza de los teoremas” decía Hutcheson) es sólo una parte; la otra es la sensibilidad intuitiva y emocional para conectar empáticamente con las nuevas pautas; a lo que Kant se refiere al final de la *Analítica de lo Bello* como el *sensus communis* o “sentir en común”.

Pues Kant, el gran racionalista de la era de la Ilustración, se trasciende a sí mismo y se proyecta como el padre y trampolín al siglo del Romanticismo.<sup>295</sup> Al establecer los criterios del “juicio de gusto”, comienza fundando al gusto en la subjetividad de la persona, para posteriormente llevar esta subjetividad a una paridad con la universalidad de los juicios intelectuales, haciendo del juicio de gusto subjetivo **y a la vez** universal, para finalmente cerrar el círculo y terminar diciendo que la universalidad del gusto (su intersubjetividad) descansa en el *sensus communis* o sentir en común de los humanos, a lo cual nos referimos hoy como empatía. En última instancia, el ejercicio de la empatía estética es lo que garantiza la coincidencia en el juicio de gusto; no el intelecto, sino el corazón.

---

<sup>293</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. P. 223

<sup>294</sup> *ibid*, P. 19

<sup>295</sup> Berlin, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, México, 2015. En este libro Berlin le dedica un capítulo inicial a Kant, considerándolo el padre del Romanticismo.

Pasamos así a la visión de la Naturaleza como una Mente encarnada en su creación, que piensa, imagina historias a los problemas de la vida, limitada o contextualizada por las circunstancias exteriores (fenotipo) e interiores (genotipo); una mente planetaria, global, (*Gaia*), de la cual nosotros los humanos somos parte; a la conciencia de que la Conciencia, al igual que la Mente, puede ser algo mucho mayor que nosotros mismos, más allá de un epifenómeno de los procesos neuronales, eléctricos de un cerebro humano. Si la conciencia es “*una característica primordial de la existencia que no puede ser reducida o derivada de nada más*”, como han enseñado varias tradiciones religiosas y la experiencia de muchos místicos (además de las experiencias arriba mencionadas con LSD), entonces la conciencia recursiva que se manifiesta por primera vez al apreciar la Forma y degustar la belleza, y que nos enseña a relacionarnos con el mundo de una manera distinta a la manera interesada–técnica- instrumental, se convierte en un camino real de conocimiento empático, de una sensibilidad cognitiva, que en última instancia florecerá en la empatía universal que lo ve todo como sagrado. En palabras de Aldous Huxley tomadas de “*La filosofía perenne*”:

*“El piso sobre el cual la multifacética y temporalmente anclada psique se enraíza es una simple y atemporal conciencia (awareness). Al hacernos más puros de corazón y pobres de espíritu podemos descubrir e identificarnos con esta conciencia. En el espíritu no sólo tenemos, sino somos, el conocimiento intuitivo de este divino fundamento.”*<sup>296</sup>

El tema de la empatía ha sido una parte relevante de nuestro recorrido. El arte se funda, en última instancia, sobre la conexión empática con la belleza de un objeto, a la vez de establecer una comunión entre dos o más personas a nivel de sentimientos. La relación sentimental con el mundo y con otras personas es además un camino de conocimiento que nos permite abrirnos a entender, y finalmente apreciar lo nuevo, lo distinto, lo que a primera vista nos choca o nos

---

<sup>296</sup> Huxley, Aldous, *The Perennial Philosophy*, Harper and Row, New York, 1970. P. 29

escandaliza. Por eso mismo ya Kant había hecho de la empatía uno de los tres criterios para el pensar adecuadamente. Según él se necesita para el bien pensar a) un pensar por sí mismo, desligándonos de todo prejuicio o pensamiento aceptado inconscientemente, b) un pensar empático que se coloca en los zapatos de su interlocutor, y c) un pensar consecuente o coherente con sus propios argumentos.<sup>297</sup> En conclusión, la empatía es parte esencial de la inteligencia con la que nos abrimos, entendemos y comprendemos al mundo y sus historias.

Si la mente piensa en historias, piensa “estéticamente” proyectando unidad sobre toda su experiencia; pero cuando hace Arte el pensamiento, que por su naturaleza ya es “estético” (por proyectar síntesis naturalmente sobre la experiencia), confiere unidad “doblemente”, pues con la conciencia enfoca y resalta el contenido seleccionado de una experiencia haciéndola más clara, más nítida y más profunda, en síntesis, cierra el círculo de la Forma. Este es, según Dewey, el descubrimiento intelectual más importante que ha hecho el ser humano<sup>298</sup> y es, en sí, el que lo hace humano. En palabras de Schopenhauer: *“Tenemos que considerar al arte como el gran amplificador, el más perfecto desarrollo de todo esto; pues logra, esencialmente, justo lo mismo que el mismo mundo visible, sólo que con mayor concentración, perfección, intención e inteligencia; y por ello, en todo el sentido de la palabra, puede llamarse la flor de la vida. Si todo el mundo como representación es sólo la visibilidad de la voluntad, entonces el arte es la elucidación de esa visibilidad, la cámara obscura que muestra los objetos más puramente, y nos permite explorarlos y comprenderlos mejor. Es la obra de teatro dentro de la obra de teatro, el escenario en el escenario en Hamlet.”*<sup>299</sup>

Qué es entonces lo que hace único al ser humano en su posesión de “conciencia” y “estética”? La idea que hemos sostenido aquí es que lo estético, y la conciencia son como la obra de teatro dentro de la obra de teatro; que la conciencia en el

---

<sup>297</sup> Kant, Emanuel, *La crítica del juicio*, & 40

<sup>298</sup> Dewey, John, *Art as experience*,

<sup>299</sup> Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Dover, NY, 1969, Volumen I, &52, página 266-7. Mi traducción del inglés.

humano es una conciencia de la conciencia, no sólo la capacidad de respuesta al entorno (*awareness*), sino la conciencia y utilización selectiva de esa capacidad; y asimismo, que la estética y la experiencia de la belleza no es únicamente el proyectar y encontrarse con la forma y el orden, sino el de-gustar esa forma, apreciarla conscientemente para a su vez enfocarla, resaltarla, intensificarla, y aclararla para posteriormente reproducirla y seguirla degustando. De tal suerte que “algo” de la conciencia y la belleza son inherentes a todo espíritu o mente, a la vez que, en la forma en la que los conocemos en la conciencia humana, *emergen* en nosotros como algo cualitativamente distinto a sus etapas anteriores. Edgar Morin usa el término “*emergencia*” para subrayar que en ciertas etapas del desarrollo evolutivo surgen, “emergen” formas, soluciones, epifenómenos que son, a la vez continuación de desarrollos previos, y a la vez, algo nuevo y totalmente original. El concepto de “*emergencia*” proviene de la noción del todo como mayor que la suma de sus partes. Eso que surge del todo, “*su organización, la unidad global misma (el “todo”) , y las cualidades y propiedades nuevas que emergen de la organización global,*”<sup>300</sup> “*La emergencia es una cualidad nueva con relación a los constituyentes del sistema. Tiene, pues, virtud de **evento**, puesto que surge de forma discontinua una vez que se ha constituido el sistema; tiene, por supuesto, el carácter de **irreductibilidad**, es una cualidad que no se deja descomponer, y que no se puede deducir de los elementos anteriores.*”<sup>301</sup>

Gracias a la emergencia de esta singular capacidad para sintetizar, mapear, representar a la conciencia misma como un todo unificado, y presentárselo a su vez a la conciencia desdoblada (la escena dentro de la escena, el teatro dentro del teatro, la historia en la historia) es que nace la conciencia humana. La prueba de la “marca”, donde se hace una marca en la cara de un animal para constatar si se reconoce a sí mismo en un espejo (se toca la marca) es una prueba que sólo chimpancés, gorilas, delfines y algunos pájaros han pasado. Esto confirma que la capacidad mental de reconocerse a sí mismos no es prerrogativa de los humanos,

---

<sup>300</sup> Morin, Edgar, *El Método I*, La naturaleza de la naturaleza, P. 129

<sup>301</sup> *ibid*, P. 132

y sin embargo la representación, el signo, el símbolo, el mapa son productos exclusivamente humanos, y la conciencia que surge de ellos, una conciencia de espejo, teatral, plena de representaciones y de historias, ya no de las historias de la Naturaleza, sino de las nuestras, las mentales, simbólicas, de imágenes representadas en nosotros, fuera de nosotros, sobre el mundo colmándolo de marcas, signos, símbolos, formas, de imágenes proyectadas desde nuestra conciencia hacia el exterior. Ese es el camino del conocimiento, de la estética, de la empatía y de lo sagrado del mundo al cual pertenecemos. En suma, de las culturas humanas.

En conclusión, la importancia del arte, y de la experiencia de la belleza, radica **no** en ser algo extraño y excepcional que nos sucede de vez en cuando, sino al contrario, en ser la decantación de algo que es consustancial a nuestra manera de ver y entender al mundo; de experimentarlo. Como lo plantea Gregory Bateson: *“tanto la “conciencia” como la “estética” (cualquiera sea el significado de esas palabras) son, o bien características presentes en todos los espíritus (tal como han sido definidos en este libro), o bien, tardías creaciones imaginarias de esos espíritus.”*<sup>302</sup> Y de hecho son las dos: la conciencia y la estética surgen de los mismos procesos de proyección de orden y síntesis que todo ser vivo infunde a su experiencia, a la vez que, en su aparición como fenómeno plenamente humano, tanto la conciencia, como la experiencia estética, son algo totalmente novedoso en el reino animal. La estética en su sentido fundamental como proyección de unidad y forma es una característica de todo ser vivo, es una parte esencial de toda cognición animal y una manera en sí misma de conocer al mundo. Vida y cognición son conceptos que se traslapan en los seres vivos: todo ser vivo para sobrevivir debe conocer de alguna manera su entorno, por lo cual tiene una relación mental con su mundo.

---

<sup>302</sup> Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. P. 226-227



Pero en el humano y sus culturas, la conciencia emerge como conciencia de la conciencia, conciencia que se re-presenta a sí misma, se desdobla, y en esta galería de espejos se reproduce y multiplica hasta el infinito, ayudada o implementada por la extensión o proyección al exterior que la tecnología le permite<sup>303</sup>. La emergencia más notoria en este planeta es el surgimiento de una cultura tecnológica que lleva a la Naturaleza misma a desdoblarse sobre un mundo paralelo, artificial, un “doble” tecnológico consciente de sus procesos y de sus propósitos. Y parte central de este mundo artificial y del artificio que le dio origen, de la *techné* que generó Formas nuevas de ver al mundo y representarlo, está el Arte. El arte es la tecnología original, la *Techné* creadora, la primera que emerge en el contexto humano, como una *hierofanía* o aparición de lo sagrado, lo hermoso y lo sagrado trenzados al principio en muros cavernosos para después florecer en iglesias, palacios, bóvedas, nichos, cuadros, tapices, y en la infinita reproducción de las imágenes por la tecnología actual. Todavía podemos ver la unidad original de lo hermoso y lo sagrado en el “aura” que proyectan algunas imágenes aún en medio de la banalización a la que la multiplicación masiva de la tecnología las ha sometido. Y esto es así porque lo bello y lo sublime, el cual deriva naturalmente a lo sagrado, son experiencias fundacionales, originarias y a la vez finales, fundamentales de nuestra conciencia, alfa y omega de nuestra relación vital con el mundo que nos rodea.

---

<sup>303</sup> Esta es la tesis de Marshall McLuhan, a partir de la Galaxia Gutenberg. La tecnología es la extensión artificial de las capacidades del hombre proyectadas sobre un mundo paralelo al natural, un mundo cultural, tecnológico, pletórico de imágenes y objetos dentro del cual vivimos.

## Síntesis y conclusiones

### Tesis 1: Vida/mente/mundo

1. La mente impone-recibe recursivamente: orden, organización, sistema. Toda mente, desde la animal a la humana, hace esto.
2. Definición de mente como lo que capta diferencias; lo que propone pautas, patrones, forma.
3. Vida/mente. Todo ser vivo es mental. Definición de la vida/mente, cumpliendo 7 criterios (por Gregory Bateson):
  - a. Mente/vida es un agregado de partes
  - b. La interacción de las partes es desencadenada por la “diferencia”. La diferencia es mental.
  - c. El proceso vida/mente requiere energía externa.
  - d. El proceso mental/vital requiere cadenas circulares cada vez más complejas para “disipar” la energía. La vida/mente es “maquinal”.
  - e. Las “diferencias” que captan las mentes proveen información y ésta requiere de un lenguaje o código para transmitirse.
  - f. Los circuitos del proceso maquinal se despliegan en ordenes jerárquicos.
  - g. La vida se despliega en bucle, es “autopoética”.
4. La mente/vida definida como una máquina termodinámica que recibe-produce orden, patrones, pautas, predicciones de su entorno.
5. La mente en el mundo, el orden del mundo parece estar hecho por la mente y para la mente.
6. Esta coincidencia-concordancia entre orden, pautas interiores mentales, y patrones, formas del mundo externo son la definición primaria de lo bello. Belleza es el embone perfecto de la mente con el mundo.
7. Mente/mundo. Belleza en el mundo vs. Belleza fuera del mundo (¿mental?).

### Tesis 2; Belleza y Estética

1. La Estética establece una necesidad del siglo XVIII de ampliar el conocimiento más allá de lo racional: el conocimiento sensible. Lo sensorial, ya no sólo como materia prima para el conocimiento, sino como un conocimiento en sí mismo, si bien Baumgarten dice, siguiendo a Descartes, que es un conocimiento “confuso”, no claro, como el lingüístico racional.
2. Este “conocimiento” se da en directo, *prima facie*, sensorialmente. Hutcheson por eso dice que es el resultado de un sentido alterno, el sexto sentido.
3. El conocimiento sensible, en tanto conocimiento, tiene que ser transmisible, pero no mediante la razón y el lenguaje, no se da por argumentos ni conceptos, sino que convence directamente a través del arte mismo.

4. El mejor candidato para la transmisibilidad de este conocimiento es la “simpatía” de Hume, y que después se llamará la “empatía”.
5. La comunicabilidad del arte se transmite empáticamente; la belleza se comunica como los sentimientos.
6. La empatía sólo tiene dos parámetros; o fluye el sentimiento, o se reprime. Como criterio artístico, define un arte de acuerdo a su fluidez empática: o es empático, o no lo es (al que no lo es Worringer lo llama “abstracto”). El arte universal se despliega entre dos polos: arte abierto y arte cerrado a la empatía.
7. La apreciación o contemplación del arte también debe ser empática: hay que conectarnos con sus propósitos y objetivos, abrirnos a su “magia”.
8. Kant también quiere establecer el juicio de gusto, y la contemplación estética, más allá del uso racional de conceptos. La comunión del gusto no puede fundarse en conceptos, por lo tanto recurre a varias estrategias, pero finalmente se apoya en la empatía; el “*sensus communis aestheticus*”.

### **Tesis 3: la Belleza y el Arte**

1. La belleza es una experiencia que exige una observación cuidadosa: a esto se le puede llamar “apreciación o experiencia estética”.
2. Ésta “*experiencia*” (según Dewey), es distinta, más intensa que las experiencias o vivencias cotidianas.
3. Esta experiencia no se observa en el reino animal. Existe la belleza en los animales; la atracción sexual la utiliza como estrategia evolutiva. La evolución crea belleza en variedad, riqueza, colorido y formas con fines de atraer, repeler o camuflar. La generación de la belleza es infinita; su apreciación **NO**.
4. Puesto que la apreciación de la belleza es una característica única al ser humano, es posible ver el salto de lo animal al humano a través del arte. El arte revela el nacimiento de la humanidad, pues sólo el humano aprecia, y produce arte.
5. Apreciación de la Belleza y producción de Arte son “recursivas”: no hay una sin la otra. La observación cuidadosa de una rugosidad convexa en la pared de una caverna “*se ve como*”<sup>304</sup> el lomo de un búfalo, y a partir de esa visión se representa el animal. La intensidad de la experiencia de lo bello lleva a la producción de una “representación”. Contemplación y creación son recursivas.
6. La “representación” es única a la humanidad. La humanidad surge cuando contempla la belleza, y al contemplarla la representa.
7. Contemplación y representación revelan ya una conciencia humana. La “conciencia” (lo que sea?) es un “espacio de libertad” para ver y hacer cosas como si fueran otras cosas: un palo como herramienta, una piedra como arma, un hueso como punzón o cuchillo, unas manchas y rayas como una escena de caza, imágenes mentales como si fueran cosas reales.

---

<sup>304</sup> Wittgenstein ve el origen de lo estético y del arte en esta experiencia: el “ver a algo como algo más” (*seeing as*). Da como ejemplo el juego de verle formas a las nubes. El juego de asociaciones es esencial a la “contemplación estética”.

8. En la humanidad el ver y hacer son recursivos; esto significa que la recursividad continuada, en un individuo como entre grupos, genera “tradiciones” de ver y de hacer, llamadas “estilos”.
9. La persistencia de las tradiciones revela una tendencia a la continuidad de sus formas (conservadurismo) que es universal,<sup>305</sup> por lo tanto, las tradiciones de todos los pueblos caen dentro de esta categoría.
10. Existe una excepción: los Griegos y su reinterpretación en el Renacimiento. En el arte, la tradición del “ilusionismo”, con su lógica del “*ver, comparar y corregir*”, sustituye a la lógica tradicional de paquetes de información heredados de maestro a alumno.
11. En el ilusionismo, el hacer ya no esta guiado solamente por el hacer heredado; ahora el hacer se ha vuelto “teórico”<sup>306</sup>. El “*ver, comparar y corregir*” es un proceso recursivo de prueba y error a partir de la experiencia que comienza una novel tradición, no la de conservar sus formas, sino de explorar y generar nuevas.
12. El ilusionismo en el arte comienza una tradición única en la historia: la tradición que va contra, o más allá de su propia tradición. ***La tradición de la Resistencia.***
13. Cuando en el siglo XIX se descarta al ilusionismo como el *telos* dominante, la *tradición de la Resistencia* continúa hasta nuestros días.

#### **Tesis 4. Mente animal/mente humana/ mente metafórica.**

1. Mente animal: mente perceptiva/responsiva/interpretativa. Mente humana: además de lo anterior, mente con lenguaje, mente simbólica, metafórica.
2. En la mente “bicamaral” el hemisferio derecho habla como una voz exterior, ajena al yo. La construcción de la “conciencia” es la interiorización de estas voces al dialogo interno del yo, lo que llamaremos “*el teatro de la mente*”.
3. *El teatro de la mente*; sus condiciones: (Julian Jaynes)
  - 1) la creación (metafórica) de un espacio interior, una especie de escenario donde sucede la vida subjetiva. 2) focalización en un “objeto” de atención. Como en una obra de teatro, los eventos se suceden uno a la vez.
  - 3) aparición del personaje principal, el Yo de la vida mental. 4) la visión del Yo, ya no como sujeto que actúa, sino como personaje dentro de la obra, visto desde afuera por los demás personajes. 5) el guión de la obra: todo es visto como parte de una narración; historia. 6) Coherencia dentro del guión general

---

<sup>305</sup> Según Gombrich, la atracción gravitatoria a la persistencia de los esquemas heredados. Estos esquemas tienden a ser “imágenes conceptuales”: imágenes que significan dentro de un contexto, ideográficas, esquemáticas.

<sup>306</sup> Del griego “*Theorein*”: espectral, ver tomando distancia, conscientemente. El “ver” como comprender.

4. La conciencia como un espacio de subjetividad mental es una creación histórica. Involucra el desarrollo de un lenguaje mental. Esto es la “conciencia de la conciencia”.
5. Hegel lo llama “el espíritu absoluto”; en el arte habla a través de un medio “poético”, confuso-no claro, en la religión habla por medio de voces externas (dioses); en la crítica filosófica se esclarece racionalmente este lenguaje interior.
6. A pesar de la progresión histórica hacia la claridad lingüística que suponen Hegel y Jaynes, la mente bicamaral continua hoy en día en el arte, la religión y ciertos casos de esquizofrenia.
7. La mente es por naturaleza estética: la metáfora principal es el “*teatro de la mente*”. La mente metafórica todo lo ve como algo más. Esto se ajusta a la definición de lo estético según Wittgenstein, el “*ver algo como algo más*” (“*seeing as*”). La representación metafórica es central a la mente.
8. El arte necesita, exige el aspecto “bicamaral” de la mente, la conexión con el otro lado: el hemisferio derecho, de donde provienen el genio, las musas, la inspiración y la creatividad.
9. El “*teatro de la mente*” es esencial al ciudadano dentro de una sociedad democrática. Las libertades civiles dependen del espacio interior del teatro de la mente. Por eso el totalitarismo ha intentado cancelar este espacio interior mediante la propaganda y el control ideológico.

### **Tesis 5. Arte y ciencia; arte y política.**

1. Dos culturas, ¿separación ineludible?.
2. La diferencia de criterios entre las dos:
  - a. la ciencia procede por etapas, nunca cierra el círculo, siempre está en proceso. El arte proyecta unidad estética, cierra sus propuestas. La belleza es un “todo”.
  - b. La ciencia propone hipótesis que siempre están abiertas a revisión; el arte prueba y experimenta, pero llega a un resultado y una vez que lo hace el Todo se cierra.
  - c. La ciencia va paso a paso, y sólo con la evidencia: el arte se aventura más allá. No necesita de justificaciones, de evidencia; propone y el resultado lo justifica.
  - d. El arte funciona siempre desde la subjetividad. Ese es su territorio; la ciencia busca dejar lo subjetivo para aspirar a lo objetivo, a lo universal.
  - e. El método científico niega el método poético. El poético al científico.
3. La preponderancia de la ciencia es sólo un aspecto de la racionalidad como ideología dominante que genera una visión técnico-instrumental del mundo. La proliferación hoy en día de las imágenes, reproducidas por medios tecnológicos, hace que éstas pierdan peso y profundidad a cambio de su capacidad de circulación. Una imagen ligera circula con mayor facilidad que una pesada.
4. El “aura” es aquello que hace que una imagen pese, se arraigue; por lo tanto, la pérdida del “aura” es inevitable para el arte contemporáneo que tiene como imperativo fluir.

5. Al perder el “aura” el arte se torna más racional, funcional, y por lo tanto político. Importa más la política y sus demandas, la religión y sus rituales, el dinero y su valor de cambio, que el valor de la imagen *per se*, el de la Estética y la forma, el del Arte como valor en sí. Una imagen ligera, sin “aura”, sin conexiones fuertes a una tradición pictórica, y sin peso cultural, es más asimilable y más popular que una con raíces y peso formal.
6. La imagen pesada establece un espacio de atención: la contemplación estética; la ligera habita un espacio público, depende del contexto en el que se encuentra para su significado. Por eso su sentido es como el de una palabra en una oración; de ahí la importancia que ha tomado la semiótica para el estudio del arte “contemporáneo”.
7. La belleza depende de la unidad que proyecta la forma, la forma es una “pauta” que se atreve a delimitar un territorio; el arte “contemporáneo” abjura de la unidad de la forma, reniega del formalismo en aras de la idea, de la ideología, lo contextual, el lenguaje y su semiótica.
8. Esto es el resultado de la influencia que la ciencia ha ejercido sobre el territorio de lo estético, y que se ha traducido en una excesiva intelectualización de nuestra subjetividad.
9. Adhiero al presupuesto de que es un error epistemológico (siguiendo a Bateson) permitir la sobre intelectualización de nuestra vida interna y su “*teatro de la mente*”.

#### **Tesis 6. La Pauta de lo bello, de lo sublime y de lo religioso**

1. La pauta de lo bello se percibe en el mundo, y en nuestra subjetividad; está “encarnada”. Ésta es su fuerza , y a la vez su debilidad.
2. La pauta de lo sublime surge, y a la vez trasciende los sentidos, estimula nuestra racionalidad y nuestra imaginación, pero también nos sugiere “algo más”.
3. Éste “algo más” raya el territorio de la espiritualidad, de lo religioso, de lo inefable: “la pauta de todas las pautas”, el “fin final”, el “círculo cuyo centro está en todas partes y periferia en ninguno”. ¿Dios, o el poder generador de la naturaleza; el “*ímpetu de las cosas*”<sup>307</sup> de la neguentropía universal?
4. Kaufmann y la propuesta de una nueva “religiosidad” fundada en lo sublime, como experiencia trans-estética, y no en un Dios, que establece una propuesta trans-racional.

---

<sup>307</sup> Schneider, Eric,D, y Sagan Dorion, *La termodinámica de la vida*, Tusquets, Barcelona,2009. Página 145

## Glosario

***Aïsthesis cognitiva:*** conocimiento adquirido mediante la “sensibilidad”, siendo ésta una capacidad para percibir aquello que una sensibilidad menos sofisticada y experimentada no capta. Aunque todo conocimiento provenga de los sentidos (según los escépticos ingleses), la “aïsthesis cognitiva es un conocimiento que no se puede desligar de su sustrato sensorial.

***Autotélico-Telos :*** *Telos:* propósito, dirección. *Autotélico:* que tiene su Telos, su propósito o dirección en sí mismo. El juego y el arte son autotélicos.

***Awareness-Conciencia:*** Quizás no sea posible definir lo que sea la conciencia, pero definiremos con el término inglés “*awareness*” a la conciencia básica del estado en que respondemos a estímulos externos. Esta es una conciencia que compartimos con todos los seres vivos.

***Conciencia de la conciencia:*** conciencia de segundo orden que nos adjudicamos los humanos. Hegel la llamó “espíritu absoluto”: el espíritu que se da cuenta de su naturaleza espiritual. Su origen esta en el arte y la producción de objetos: al transformar un objeto externo nos retratamos en él, y esta acción es la primera manifestación que nos refleja como voluntad frente al mundo. Hoy en día se habla de la prueba de la marca: sólo los chimpancés, gorilas y algunos pájaros la pasan. Se mancha la cara del animal y debe darse cuenta frente al espejo que es él el que tiene la marca. Esto implica que ya no sólo está consciente del mundo exterior, sino de él mismo dentro de ese mundo, una conciencia de sí mismo.

***Contemplación:*** es un ver más pausado, y por lo tanto más profundo que el mirar cotidiano. Kant lo relaciona con el “desinterés”. Para él la contemplación es un ver desinteresado, imparcial, y por lo tanto más objetivo y universal. En la contemplación juegan la imaginación, generando el contenido sensorial que el

entendimiento busca clasificar bajo un concepto, sin por ello lograrlo. El juego de imaginación y entendimiento produce la “contemplación estética”. También se relaciona con el “distanciamiento estético”. Sólo mediante el “distanciamiento estético” podemos desligarnos de las actitudes que nos llevan a parar el juego de imaginación y entendimiento. Noël Carroll niega que la contemplación sea una manera distinta de ver. Afirma que sencillamente es un ver con **atención: ver atentamente.** <sup>308</sup>

**Diferencia:** concepto de Gregory Bateson en *Espíritu y naturaleza*. Registrar una diferencia es la actividad fundamental de una mente y la primera cualidad de un ser vivo. La respuesta de una mente a una variable. Como un sensor que distingue cambios (luz, movimientos), y un interruptor (prendido-apagado), ya no son cosa sino función; cadenas circulares entrelazadas de ellos crean mente- vida, hasta un ser unicelular que distingue ácido de alcalino, tóxico de nutriente, y finalmente la mente humana que diferencia hombre de mujer, dulce de amargo, desnudo de vestido, nosotros de ellos, y bien del mal.

**Empatía-simpatía:** la capacidad de sentir, o vibrar con los sentimientos de los demás. Según *Burke es la capacidad que hace que un sentimiento salte (se contagie?) de un corazón a otro.*

**Entropía- Neguentropía:** “El grado en que las relaciones entre elementos componentes de cualquier agregado de ellos están mezclados, indiscernidos e indiferenciados, y son impredecibles y aleatorios. Lo opuesto es la **neguentropía**, el grado de ordenamiento, diferenciación o predicibilidad en un agregado de elementos.” <sup>309</sup> Pero cuando hablamos de entropía no sólo hablamos de un estado, sino de un gradiente que tiende a ir del calor al frío, del orden al desorden,

---

<sup>308</sup> Carroll Noël, *Filosofía del Arte*, UNAM, 2016. “Sólo hay atención y falta de atención, no una cosa esotérica llamada “atención desinteresada”. Página 286

<sup>309</sup> Bateson Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Glosario, página 242.



de la información al ruido, de la vida a la muerte.<sup>310</sup> Por el contrario, la neguentropía es la tendencia al orden, a la formación de estructuras cada vez más complejas, a la evolución de la vida, de la conciencia y la inteligencia. “*Como puede un proceso sin propósito trascenderse a sí mismo? ¿Cómo puede un agente impersonal dar lugar a personas que poseen autoconciencia y conciencia de la muerte? De dónde viene la inconfundible semejanza de la evolución biológica con la creatividad humana?*”<sup>311</sup> (mi subrayado) *La neguentropía no sólo está en el universo, está en nosotros mismos. Pero igual podemos decir de la entropía.*

**Estética:** proveniente del término *Aisthesis cognitiva* (sensibilidad que da conocimiento), Estética se refiere a lo que tenga que ver con la belleza, definida como una experiencia dual: tanto subjetiva e interior, como cultural y social; genera placer al igual que conocimiento; habla de una opinión personal que a la vez se sostiene como una convicción que debe comunicarse; es una experiencia sensorial y a la vez mental, subjetiva, y a la vez pública, placentera, y a la vez cognitiva.

**Estética Transcendental:** Kant usa el término estética en su sentido original como sensorialidad. La Estética trascendental son las condiciones a priori que definen nuestra experiencia sensorial

**Estilo:** la forma (inconsciente) que toma la representación pictórica de una época, una cultura, o de un artista. Por ello, el problema del estilo obedece a una psicología. De ahí que el estudio de Gombrich sobre el ilusionismo sea una psicología de la representación.

---

<sup>310</sup> Schneider, Eric,D, y Sagan Dorion, *La termodinámica de la vida*, Tusquets, Barcelona,2009. “*La termodinámica es, por encima de todo, la ciencia de los procesos espontáneos, el “ímpetu” de las cosas. El enfoque termodinámico de la evolución nos permite acomodar la “vitalidad” de la vida a la legitimidad de los procesos físicos.*”  
Página 145

<sup>311</sup> *ibid*, página 382

**Experiencia:** si bien toda vivencia es una experiencia, tener una “*Experiencia*” es vivir algo único, especial e inusitado que se siente como una unidad, y se separa de las demás experiencias por su intensidad. Una “*Experiencia*” puede ser de muchas clases y surgir de muchas circunstancias: un accidente, un dolor fuerte, un susto, una comunión con la naturaleza, una sensación de unidad religiosa con el mundo, una sustancia alucinógena, todo esto puede desatar una “*Experiencia*”. John Dewey es el pensador que resaltó la importancia de la “*Experiencia*”, para la vida en general, y para el arte en particular.

**Experiencia estética:** entre las “*Experiencias*”, a diferencia de la experiencia o vivencia cotidiana, la estética es la más común y paradigmática. Toda “*Experiencia*” posee un carácter de sensación integradora, y una intensidad fuera de lo normal. Lo estético es aquello que nos impacta por su unidad y síntesis; en este sentido, toda “*Experiencia*” tiene algo de estética.

**Ilusionismo:** tradición pictórica surgida con los griegos que busca crear la ilusión de realidad en sus representaciones, más allá de las formulas convencionales de toda tradición pictórica. Esto lo logra, según Gombrich por la lógica del “*ver, comparar y corregir*”.

**Máquina:** Edgar Morin (El método I) la ve no sólo como una creación humana, sino como un principio universal: toda estructura organizada en circuitos interrelacionados entre sí que funcionan con energía del exterior y cumple un propósito mediante un trabajo, es una máquina. En esta definición, los seres vivos, los ecosistemas, los planetas, las estrellas son máquinas interactuando entre sí.

**Pleroma-Creatura:** El **Pleroma** se refiere a todo lo no vivo, a la materia que no se le puede proyectar intenciones, voluntad, movimiento autónomo, ni las demás

características de lo vivo. La **Creatura**, en cambio es el reino de lo vivo, de la intención, los procesos mentales y el movimiento autónomo.

**Principio de Korzybski:** establece que “el mapa no es el territorio” y “el nombre no es la cosa nombrada”. Esto es obvio para el cerebro izquierdo, lingüístico y racional, pero no lo es para el derecho, emocional y empático. La bandera de México representa al país, pero la tratamos con la deferencia y el respeto que lo “encarnan”, y no sólo lo “representan”. Por eso quemamos la bandera enemiga y nos arropamos en la propia. La imagen de un santo para un creyente no es una mera representación.

**Procesos estocásticos:** son aquellos que dependen de un aspecto cerrado y fijo, como el código genético o *genotipo*, interactuando con otro abierto y aleatorio, el fenómeno cambiante de la vida y sus accidentes; el *fenotipo*. Su interacción genera variables que, para el genotipo son interpretados como errores, pero para el fenotipo, al cambiar los contextos, se pueden leer como combinaciones nuevas. La selección natural que anima la evolución depende de un proceso estocástico, pero lo mismo sucede con el libro de los cambios, o I Ching. Sesentaicuatro hexagramas fijos interactúan con un proceso aleatorio creado por la dinámica de un “volado”: el tiro de tres monedas por cada línea de un hexagrama.

**Realismo:** *Teoría según la cual existe objetivamente un universo físico exterior que nos afecta a través de nuestros sentidos.*”<sup>312</sup> David Deutsch

**Recursividad:** La recursividad es un intercambio de ida y vuelta (circular) donde una causa tiene un efecto, pero a su vez el efecto tiene un efecto causal sobre su causa. *“Este es un proceso recursivo: todo proceso cuyos estados o efectos*

---

<sup>312</sup> Deutsch, David, *La estructura de la realidad*. Anagrama, Barcelona, 1999, Página 104

*finales producen los estados o las causas iniciales...proceso en circuito por el que el producto o efecto último se convierte en elemento primero y causa primera.”*<sup>313</sup>

**Representación:** 1. Presentar una cosa, objeto o imagen, para referirse a otra. 2. Se emparenta con el “*ver como*” de Wittgenstein. En toda representación, vemos algo como algo más. En todo arte sucede esta “magia” transformadora. 3. La “representación” es totalmente humana; no hay antecedentes animales de la representación. 4. En la filosofía kantiana: imagen mental que nos hacemos de la realidad externa.

**Telos:** propósito, dirección, ímpetu.

**Teoría:** del griego *Theorein*: espiar, ver con distancia, como un espectador en un teatro. Hannah Arendt (*Life of the Mind*) relaciona *Theorein* con *Theatai*: teatro. En esta interpretación *Theorein* es “ver”, el “ver” que comprende y asimila, pero en mi punto de vista, también es el “ver” visual; la percepción cognitiva.

**Tradición:** la práctica continuada de algún saber, acción, o procedimiento, enseñada de padre a hijo, de maestro a alumno. Toda tradición ejerce una fuerza “gravitatoria” hacia la conservación y repetición de las fórmulas que la caracterizan. En la tradición del ilusionismo pictórico de occidente, la transmisión de saberes (esquemas visuales) que se van pasando de maestro a alumno, se van transformando por el aprendizaje generado en la observación directa (la práctica del dibujo frente al modelo es un ejemplo). Así, la tradición del ilusionismo inaugura una tradición única y diferente: la “tradición de la resistencia”.

**Tradición de la resistencia:** es la tradición que en lugar (o además) de transmitir saberes o procedimientos específicos transmite la consigna de resistir la tendencia a repetir o continuar con los saberes y procedimientos heredados.

---

<sup>313</sup> Morin, Edgar, *El Método I, La naturaleza de la naturaleza*, página 216

**Ver como (seeing as):** término de Ludwig Wittgenstein para describir lo estético. Cuando vemos a algo (las nubes) como algo más (un perro, un barco, una ballena) ya no nos referimos a algo específico, sino a una relación: “*Ver como...*” *no es parte de la percepción. Y por esta razón es como ver, pero a la vez no lo es.*<sup>314</sup> Lo estético se distingue del ver que reconoce y clasifica: es un ver que imagina lo que no ve, y ve lo que imagina.

**Ver, comparar y corregir:** Frase de Gombrich en *Arte e ilusión*, que sintetiza la lógica del proceso pictórico que caracteriza al ilusionismo como tradición. En el acto de dibujar frente al modelo vemos a éste y después dibujamos lo que vimos. Acto seguido volvemos a ver al modelo y regresamos a comparar lo que dibujamos con lo que vimos, a partir del cual corregimos lo que hicimos viendo al original. De ahí volvemos a repetir el procedimiento en un círculo recursivo que, paso a paso, va acercando cada vez más nuestra representación a un parecido ilusionista con el modelo.

---

<sup>314</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford, 1974. Página 197e

## Bibliografía

- Alberti, Leon Battista *On Painting*, Yale University Press, New Haven, 1971
- Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*. ENAP-UNAM, México, 2013.
- Aristóteles *On the Art of Poetry*, Penguin, Harmondsworth, 1979
- Ayer, Alfred, *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990
- Bateson, Gregory, *Mind and Nature, a Necessary Unity*, Hampton Press Inc, Cresskill, New Jersey, 2002. En español: *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.  
*Pasos para una ecología de la mente*, Lohlé-Lumen, Buenos Aires, 1985
- Bateson, Gregory y Mary Catherine Bateson, *El temor de los ángeles*, libro de notas, comentarios y conversaciones entre Gregory Bateson y su hija. Gedisa Editorial, Barcelona,  
*Una unidad sagrada, Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1999
- Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014
- Bauman, Zygmunt *Tiempos líquidos, vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets, México, 2009
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 2000
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, México, 2015
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México, 2003
- Berman, Morris *“El reencantamiento del mundo”*, editorial Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1987
- Biblia *Primera carta a los Corintios, 13:11-13*  
*Proverbios 8. 22 al 30*
- Burke, Edmund, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory*

- Discourse Concerning Taste, and Several other Additions*, Parte III, Londres, 1756. The Project Gutenberg Ebook,
- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, editorial Losada, Buenos Aires, 1953
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 2009
- The Greatest Show on Earth*, The Evidence of Evolution, Free Press, Nueva York, 2009.
- De Bono, Edward, *Lateral Thinking*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990
- De Chardin, Teilhard, *El fenómeno humano*, Taurus, Madrid, 1986
- de Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006
- Pintura, el concepto de Diagrama*. Cactus, serie Clases, Buenos Aires, 2007
- Dennett, C. Daniel, *Freedom Evolves*, Penguin, Harmondsworth, 2004
- Descartes, René, *A Discourse on Method*, Everyman's Library, Dent, London, 1969
- Deutsch, David, *La estructura de la realidad*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- Dewey John, *Art as Experience*, Perigree Books, NY, 1980.
- Díaz Gómez, José Luis, *La conciencia viviente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007
- Dunbar, Robin. *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- Dutton, Denis, *The Art Instinct*, Bloomsbury Press, NY, 2010
- Eco, Humberto, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, México, 1992.
- Escalante, Evodio, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*. Juan Pablos editor, 2001.
- Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays of T.S.Eliot*, Faber and Faber, London, 1969.

- Freud, Sigmund *Pulsiones y destinos de pulsión*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996
- Totem y tabú*, Obras completas Tomo XIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1980
- Gablik, Suzi, *Progress in Art*, Rizzoli, New York, 1977
- García Ponce, Juan, *De pintura*, Antología de ensayos sobre arte y pintura. Editorial Ficticia, México, 2014.
- Gombrich, E.H. *The Sense of Order*, Phaidon Press, London, 1979
- Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- Preferencia por lo primitivo*, Phaidon Español, Londres, 2003
- Gorostiza José, *Muerte sin fin*, Fondo de Cultura Económica, 1964
- Groys, Boris, *Volverse público*, de Boris Groys , Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014
- Hartmann, Nicolai, *Estética*, UNAM, México, 1977.
- Hegel, G.W.F *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1975
- Heidegger, Martin, *La pregunta por la técnica y Construir, habitar, pensar*, Conferencias y artículos, ediciones Folio, S.A. Barcelona, 2007
- Hillman, James, *The Practice of Beauty*, p. 268, en *Uncontrollable Beauty*, edited by Bill Beckley with David Shapiro, Allworth Press, N.Y. 1998
- Hume, David, *Treatise of Human Nature*, 2nd ed. Oxford, UK, Oxford University Press, 1978.
- Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- On the Standard of Taste*, En *Aesthetics*, por Jerome Stolnitz, Macmillan, NY, 1972
- Hutcheson, Francis, *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* Facsímil del original.
- Huxley, Aldous, *La situación humana*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979



- The Perennial Philosophy*, Harper and Row, New York, 1970.
- Iacobini, Marco, *Mirroring People: The Science of Empathy and How We Connect with Others*, Picador, NY, 2009.
- Jaynes, Julian, *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Kant, Emanuel *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 2003.  
Critique of Pure Reason, traducción al inglés Norman Kemp Smith,. The Macmillan Press, London, 1978
- Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Los Angeles, 2003.
- Kauffman, Stuart, *Reinventing the Sacred, A new view of Science, Reason and Religion*, Basic Books, NY, 2008.  
*Investigations*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Koestler Arthur, *The Ghost in the Machine*, Hutchinson & Co. LTD. London, 1967
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, 1969. Ebook
- Kurzweil Ray, *The Age of Spiritual Machines*, Penguin, NY, 1999  
*The Singularity is Near*, Penguin, NY, 2005
- Levi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Penguin, Harmondsworth, 1976
- Lipovetsky, Jules *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015
- Lovejoy, Arthur, *La gran cadena del ser, historia de una idea*. Icaria Editorial, Barcelona, 1983.
- Lucie-Smith, Edward, *Art Today*, Phaidon Press, London, 1999
- Mandoki, Katya, *"El indispensable exceso de la estética"*, Siglo XXI, México, 2013
- Martindale, Andrew, *The Rise of the Artist, in the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames & Hudson, London, 1972
- Mascaró, Juan, *The Bhagavad Gita*, traducción del Sánscrito al inglés, Penguin Books, Harmondsworth, 1962.

- Maturana, Humberto *El árbol del conocimiento*, las bases biológicas del entendimiento humano, Lumen, Buenos Aires, 2003
- y Varela Francisco
- McGilchrist, Ian, *The Master and his Emissary*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.
- McLuhan, Marshall *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1967
- Medina, Cuauhtémoc, *Francis Alÿs, Relato de una negociación*. Museo Rufino Tamayo, México, 2015.
- Morin, Edgar, *El método I, La Naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1984
- El método III, El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988.
- El paradigma perdido*. ed. Kairós, Barcelona, 1974.
- Murchie, Guy *The Seven Mysteries of Life*, Mariner Books, New York, 1999
- Murdoch, Iris, *Existentialists and Mystics, Writings on Philosophy and Literature*, Penguin Books, Harmondsworth, 1999.
- Metaphysics as a Guide to Morals*, Chatto & Windus, London, 1992
- Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1951
- Ouspensky, P. D. *Psicología de la posible evolución del hombre*, Librería Hachette S.A. Buenos Aires
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999
- Paz, Octavio, *Claude Lèvi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México 1975,
- Salamandra (1958- 1961)*, Joaquin Mortiz, México, 1962
- Versiones y diversiones*, Joaquín Mortiz, México, 1974
- Pessoa, Fernando, *Poemas, (Antología)*, traducción de Miguel Ángel Flores, Letras Vivas, México, 2002.

- Plato *The Dialogues of Plato*, translated by B. Jowett, Random House, New York, 1937. Eighteenth printing.
- Rifkin, Jeremy, *La civilización empática*, editorial Paidós Mexicana, México, 2010.
- Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, George Allen and Unwin, London, 1975
- Santayana, George, *The Sense of Beauty*, Dover, New York, 1955
- Sartre, Jean Paul, *The Psychology of Imagination*, Methuen & Co., London, 1972
- Schaper, Eva, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1979
- Schneider, Eric,D,  
y Sagan Dorion, *La termodinámica de la vida*, Tusquets, Barcelona,2009
- Schiller, Federico, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, editorial Anthropos, Barcelona, 1990.
- Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Dover, NY, 1969.
- Shaftesbury, Lord, *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of wit and Humour*, 1709.
- Stove, Richard, *Darwinian Fairytales, Selfish Genes, Errors of Heredity, and other Fables of Evolution*. Encounter Books, NY, 1995.
- Taylor, Charles, *Fuentes del Yo, La construcción de la identidad moderna*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Thompson, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Ariel, Barcelona, 2016
- Scruton, Roger, *Beauty*, Oxford University Press, Oxford, 2009.  
*The Aesthetics of Architecture*, Methuen & Co., Londres, 1979  
*La experiencia estética*, Fondo de cultura económica, México, 2014
- Von Bertalanffy, Ludwig, *Teoría general de sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989
- Worringer, Wilhelm, *Abstraction and Empathy, A Contribution to the Psychology of Style*, Routledge and Kegan Paul, Londres 1963.

Wright, Robert *Non Zero, The Logic of Human Destiny*, Pantheon Books,  
New York, 2000

Zamora, Fernando *Filosofía de la imagen*, ENAP-UNAM, México, 2007

Spartacus, serie producida por Steven S. DeKnight y Robert Tapert. Duró cuatro temporadas desde el 2010 al 2013.

<http://pijamasurf.com/2016/01/vivimos-en-la-era-de-la-ignorancia-porque-los-jovenes-son-cada-vez-mas-ignorantes/.Vox5Dqs5rMk.whatsapp>

<http://pijamasurf.com/2016/01/vivimos-en-la-era-de-la-ignorancia-la-ilusion-de-que-la-tecnologia-nos-haria-mas-inteligentes/.Vox6H6GmH6k.whatsapp>

Francis Hutcheson, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several other Additions*, Parte III, Londres, 1756. The Project Gutenberg Ebook,

Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, 1969. Ebook

Shaftesbury's *Characteristics*, Liberty Fund edition, edited by Douglas Den Uyl.



