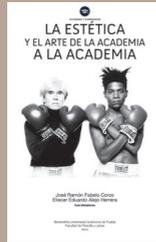


Otros volúmenes publicados por la colección



La estética y el arte de la academia a la academia

José Ramón Fabelo Corzo
Eliecer Eduardo Alejo Herrera
Serie Academia y Egresados



Crisol y trayectorias. Acercamientos a la estética y el arte

Jesús Márquez Carrillo
Alma Elena Cardoso Martínez
Serie Academia y Estudiantes



Historia natural del arte y evolución de la cognición
Ramón Patiño Espino
Bernardo Yáñez Macías Valadez
Serie Temas



Desde la certidumbre del sentido necesariamente inacabado, nómada y abierto de sus propuestas, el presente volumen de la Colección La Fuente da cuentas del esfuerzo de un grupo de investigadores del Instituto de Filosofía de La Habana (IF) y de la Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) por esbozar, más que respuestas, aquellas interrogantes sociales, culturales y artísticas que, desde constelaciones cambiantes de conceptos y reflexiones estéticas, puedan ser emplazadas en sus respectivas realidades. El presente libro es el tercero de la serie Redes, dedicada a plasmar los principales resultados del trabajo de colaboración del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la BUAP con otros grupos de investigación. La coordinación de esta entrega contó con la sapiencia y laboriosidad académica de la doctora Alicia Pino Rodríguez (1954-2017), investigadora del IF, integrante del Consejo de la Colección, coordinadora de su segundo volumen y parte esencial de este, dedicado a su memoria.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.



Mayra Sánchez Medina
José Ramón Fabelo Corzo



COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS
PARA UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN



Vol. 15



REDES

COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN

A LA MEMORIA DE ALICIA PINO



Mayra Sánchez Medina
José Ramón Fabelo Corzo
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXIX



DIRECTORES

José Ramón Fabelo Corzo
Isabel Fraile Martín

CONSEJO ACADÉMICO Y EDITORIAL

Alberto Carrillo Canán
Gerardo de la Fuente Lora
Jesús Márquez Carrillo
Ramón Patiño Espino
José Antonio Pérez Diestre †
Víctor Gerardo Rivas López
María Noel Lapoujade
Ana María Martínez de la Escalera
Silvia Durán Payán †
María del Carmen García Aguilar
Alicia Pino Rodríguez †
Mayra Sánchez Medina
Gilberto Valdés Gutiérrez
Norma Medero Hernández
Ricardo Peter Silva †
Marco Antonio Calderón Zacauala
Vivian Romeu Aldaya
Rafael Pinilla Sánchez
Lydia Elizalde y Valdés
Carlos Rojas Osorio
Angélica Tornero Salinas
Alberto López Cuenca
Fernando Castro Flores
María Emilia Ismael Simental
Fernando Huesca Ramón



REDES

COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS
**PARA UNA ESTÉTICA
EN CONSTRUCCIÓN**

A LA MEMORIA DE ALICIA PINO

Mayra Sánchez Medina
José Ramón Fabelo Corzo

Coordinadores



REDES

COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN

A LA MEMORIA DE ALICIA PINO

Mayra Sánchez Medina
José Ramón Fabelo Corzo

Coordinadores



Colección

La Fuente

Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP

Vol.
15

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXX

BUAP
ediciones



MEA
EDITORIAL

filosofí@.cu
EDITORIAL



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz | *Rector*

René Valdiviezo Sandoval | *Secretario General*

Hugo Vargas Comsille | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yáñez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso Gonzalez | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

Yohandry Manzano Castillo | *Jefe del Departamento de Comunicación
y Publicaciones*

Volumen 15

Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción

Primera edición, 2019

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104 C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-525-676-4

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN: 978-959-7197-38-6

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico



COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Fernando Huesca Ramón

Gestor Editorial

Ana María Aguilar Pumarada

Asistente de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas

María Elena Frías

Ana María Aguilar Pumarada

Marilyn Payrol Morán

Alma Elena Cardoso Martínez

Mahatma Ordaz Domínguez

Edición y corrección

La Aldea, edición y diseño

Diseño editorial

Héctor Remedios Fernández

Community manager

www.lafuente.buap.mx

ÍNDICE

PRESENTACIÓN COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN <i>Mayra Sánchez Medina</i> <i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	13
I UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN	19
SOBRE LA NECESIDAD DE COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS <i>Alicia Pino Rodríguez †</i> <i>Mayra Sánchez Medina</i>	21
LA NOCIÓN <i>ESTETIZACIÓN DEL MUNDO.</i> UNA ACTUALIZACIÓN <i>Mayra Sánchez Medina</i>	35
EL CAMBIO CULTURAL COMO COORDENADA EPISTEMOLÓGICA: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL CONTEXTO CULTURAL DE LA SOCIEDAD <i>Alicia Pino Rodríguez †</i>	57

<p>ACTUALIDAD EN PRÁCTICAS SIMBÓLICAS DE ARTE CUBANO <i>Natividad Norma Medero Hernández</i></p>	79
<p>LA TERRITORIALIDAD COMO COORDENADA EPISTEMOLÓGICA: PROBLEMAS E IMPACTOS <i>Alicia Pino Rodríguez †</i></p>	95
<p>LA COLONIALIDAD CULTURAL Y LA LÓGICA DEL CAPITAL <i>José Ramón Fabelo Corzo</i></p>	117
<p>2</p>	
<p>EL ARTE EN EL DISCURSO DE LA ESTÉTICA</p>	135
<p>ITINERARIO DEL ARTE ANTE LOS ENCERRAMIENTOS Y APERTURAS DE LA RAZÓN OCCIDENTAL <i>Natividad Norma Medero Hernández</i></p>	137
<p>LO CONCRETO Y LO COMPLEJO EN LA INTERPRETACIÓN DEL VALOR DEL ARTE <i>José Ramón Fabelo Corzo</i></p>	153
<p>LA RELACIÓN ARTE-CIENCIA Y SU IMPACTO EN EL ESTATUS ACADÉMICO DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD <i>Mayra Sánchez Medina</i></p>	167
<p>EL ARTE, LA CIENCIA Y SU RELACIÓN ESTÉTICA <i>Ramón Patiño Espino</i></p>	197

<p>APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE INTERNET. SU EMERGENCIA EN CUBA <i>Kevin Beovides Casas</i> <i>Natividad Norma Medero Hernández</i></p>	209
<p>LA ENCRUCIJADA AXIOLÓGICA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA DEL ARTE <i>José Ramón Fabelo Corzo</i></p>	227
<p>EL ARTE DE WARHOL EN LA INTERPRETACIÓN DE DANTO. DE CÓMO LA FILOSOFÍA SE HACE IDEOLOGÍA <i>José Ramón Fabelo Corzo</i></p>	245
<p>3 ESPECTACULARIDAD Y SEDUCCIÓN. MIRADAS ESTÉTICAS A LA SOCIALIDAD CONTEMPORÁNEA</p>	257
<p>LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO DE GUY DEBORD: 50 AÑOS DESPUÉS <i>José Ramón Fabelo Corzo</i></p>	259
<p>LA RECONFIGURACIÓN DE LO SENSIBLE. ¿UNA CUESTIÓN ESTÉTICA O POLÍTICA? <i>Mayra Sánchez Medina</i></p>	275
<p>LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA DEL VIVIR. MUNDIALIDAD VS. MUNDANEIDAD <i>Gerardo de la Fuente Lora</i></p>	295
<p>ESPECTÁCULO VERSUS INFORMACIÓN: TRES MIRADAS <i>Alicia Pino Rodríguez †</i></p>	307

¿ESTETIZACIÓN EN CUBA? UNA MIRADA DE PRISA AL ESPACIO SENSIBLE DE LOS CUBANOS <i>Mayra Sánchez Medina</i> <i>Gilberto Valdés Gutiérrez</i>	323
LA TEATRALIDAD COMO CONDICIÓN DE LA SOCIALIDAD. UNA MIRADA DESDE LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS DE JOSÉ MARTÍ <i>Alicia Pino Rodríguez †</i> <i>Mayra Sánchez Medina</i>	347
ENSANCHAR EL CORREDOR CULTURAL CRÍTICO NO CAPITALISTA EN CUBA <i>Gilberto Valdés Gutiérrez</i>	365

PRESENTACIÓN

COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN

Mayra Sánchez Medina¹
José Ramón Fabelo Corzo²

[...] Una forma especial de lo que aparece. No solo aparece, se muestra en su aparecer. Presenta su aparecer. Exige a quien la contempla, el descubrir y explorar, el comprender e interpretar, el admirar y seguir la construcción de su aparición [...]

Martín Seel, *Estética del aparecer*

Si algo caracteriza el escenario de la estética del último siglo, además de la recurrente necesidad de demarcación de sus incumbencias como saber, sus alcances y atribuciones como campo de estudios, es la prolijidad de su producción. La experiencia, lo relacional, el aparecer de las cosas, la comunicación, la sensibilidad o lo sensible, la autopoiesis, las cronotopías de la cotidianidad, entre otros, se propugnan como asideros conceptuales de un tipo de actitud/percepción/relación/condición, difícil de seguir encasillando en los reductos modernos de la belleza y el arte.

Resultan cada vez más frecuentes, entonces, las mezclas inusitadas entre diversos tópicos, conceptos y disciplinas que, de alguna manera, comprometen la reflexión estética hacia vericuetos insospechados y permiten umbrales inéditos de discusión. Desde la certidumbre del sentido necesariamente inacabado, nómada y abierto de sus propuestas, *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción* da cuentas del esfuerzo de un grupo de profesores e investigadores de La Habana,

¹ Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana; jefa del proyecto de estudios estético-filosóficos y Profesora Titular de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana; Profesor-Investigador Titular y Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Cuba y de Puebla, México, por esbozar, más que respuestas, aquellas interrogantes sociales, culturales y artísticas, que desde *constelaciones cambiantes*³ de conceptos y reflexiones estéticas, puedan ser emplazadas en sus respectivas realidades.

Coordenadas... representa la segunda entrega editorial de una ya extensa hoja de aportaciones conjuntas en el ámbito académico entre el Grupo de Investigaciones Estético-Filosóficas del Instituto de Filosofía (IF) de la Habana, Cuba, y el Cuerpo Académico y la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México.⁴ Precedida por *Estética, Arte y Consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*,⁵ la nueva propuesta sigue los derroteros de sucesivos proyectos de investigación desplegados por el Grupo del Instituto de Filosofía, tales como: “Vida cotidiana y re-estetización. Claves epistémicas, culturales y políticas para la emancipación”, (2014-2016) y “Bases conceptuales y metodológicas de la producción simbólica en el desarrollo local adscrito al Programa Desarrollo Local en Cuba” (2016-2018). Este último en colaboración con el Centro de Desarrollo Local y Comunitario de Cuba.

Por su parte, desde la perspectiva de trabajo del Cuerpo Académico y la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, el presente libro agrega un nuevo volumen, el número 15, a su colección de libros La Fuente. Se trata, en este caso, del tercero de la serie Redes, dedicada a plasmar en productos impresos y digitales los principales resultados del trabajo de colaboración con otros grupos de investigación y cuerpos académicos, entre los cuales, el Grupo de La Habana siempre ha sido el más entrañable y de más cercanos vínculos. Es así que este producto académico se inserta como un eslabón propio y relativamente diferenciado en las respectivas lógicas de trabajo, tanto del grupo cubano, como del mexicano, siendo una muestra más de lo fructífera que ha sido la unidad de esfuerzos en estas dos décadas de labor mancomunada.

Se trata, entonces, de dos lógicas relativamente autónomas de trabajo las que se cruzan en este libro. Sin embargo, lo que hace posible

³ Adorno, T. *Actualidad de la Filosofía*. Barcelona, Planeta Agostini, 1994.

⁴ A lo largo de más de 20 años, la colaboración ha abarcado la impartición de docencia en la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, la coordinación compartida de 10 ediciones —hasta el momento— de los coloquios internacionales de estética y arte en La Habana, el intercambio de especialistas, la asesoría y evaluación de tesis, la integración a redes y las publicaciones hermanadas en diversos espacios.

⁵ José Ramón Fabelo Corzo y Alicia Pino Rodríguez, coordinadores, Colección La Fuente, BUAP, México, 2011.

la intercepción es el propósito compartido de construir un discurso propio que, sin renunciar a lo mejor del pensamiento internacional acumulado, intente hablar al hombre y la mujer de nuestros pueblos. Ese, que sigue siendo el reto mayor del pensamiento humanista latinoamericano, es el fértil terreno que permite productos colaborativos como este. Con el afán de transitar el camino del *nosotros*, el libro que ahora se presenta consta de tres partes coordinadas entre sí:

Parte I. Una estética en construcción. Se estructura en seis capítulos que bosquejan determinadas nociones matrices, no sustancialistas o encerradas en territorios estéticos *per se*, que derivan su esteticidad de la apelación a lo sensible como constitutivo de lo humano. Nociones como *estetización, actualidad, territorialidad, colonialidad*, entre otras, entendidas como coordenadas de orientación analítica-crítica de la realidad social contemporánea, intentan dinamitar reflexivamente los reductos elitistas y abstractos de una estética rebasada, pero latente. Esa latencia se concreta en nociones, instituciones y valores que aun pueblan circuitos y publicaciones del mundo, cuyas jerarquías y exclusiones determinan políticas y plataformas de formación. Lo que se busca aquí, por el contrario, es esbozar la faz de una estética otra, cuya viabilidad teórico-metodológica le permita desempeñarse como instrumento del pensamiento social progresista, no solo en su crítica a la dominación capitalista, sino también en la modelación de los procesos de cambio emancipatorio alternativos al capital.

Parte II: El arte en el discurso de la estética. Presenta una reflexión actualizada a partir de relecturas y contextualizaciones imprescindibles, desde las que los autores de los siete capítulos se acercan a lo artístico a través de sus polémicas recurrentes con la ciencia, la ideología, la tecnología y los llamados nuevos medios, así como su propia autopercepción como esfera heterogénea y plural. El arte, ese ámbito que antaño se reservaba casi exclusivo para la estética, al tiempo que esta última lo asumía casi como objeto único de reflexión, muestra ahora sus relaciones complejas con diferentes esferas de la vida y obliga a un ajuste de cuentas con el lugar que tradicionalmente había ocupado en el discurso estético.

Parte III: Espectacularidad y seducción. Miradas estéticas a la socialidad contemporánea. Propone un acercamiento a los contextos geopolíticos de la actualidad, desde la certidumbre de que el poder funciona como una totalidad significativa compleja en la que resultan centrales los procesos

subjetivos, simbólicos y de sentido. Sus siete capítulos incursionan en la estética política, de la mano de nociones como espectacularidad, teatralidad, seducción, mundanidad. Desde estos síntomas innegables de los procesos de estetización del mundo que nos envuelven a todos, se propone un acercamiento crítico a la experiencia contemporánea, con apertura a los procesos de cambio que incorporan el espacio de lo sensible al horizonte de las luchas por la emancipación.

La coordinación de esta entrega de la Colección La Fuente contó con la sapiencia y laboriosidad académica de la doctora Alicia Pino Rodríguez (Pinar del Río, 16 de diciembre de 1954 - La Habana, 3 de agosto de 2017), Investigadora del Instituto de Filosofía de La Habana, colaboradora permanente de la MEyA, integrante del Consejo Editorial y Académico de la Colección La Fuente, autora recurrente en sus páginas, coordinadora de su segundo volumen y parte esencial de este, dedicado a su memoria.

Alicia trabajaba en el Instituto de Filosofía de La Habana desde 1999, institución en la que se doctoró en 2005 y en la que fue Jefa del Grupo de Investigaciones Estético-Filosóficas desde su creación en 2007. Profundamente martiana por convicción y placer confeso, dedicó su tesis de doctorado —bajo el título *José Martí: analista crítico del origen de la sociedad del consumo de masas en Estados Unidos*— a mostrar el legado del Maestro en la identificación de los primeros síntomas de fenómenos contemporáneos en las postrimerías del siglo XIX en los Estados Unidos. Con ello puso en práctica uno de los más importantes soportes epistémicos del que después sería su grupo investigativo: la actualidad con que es posible releer el pasado y la pertinencia de este recurso epistemológico para la comprensión del presente.

A su iniciativa fundadora se debió la realización del I Coloquio Internacional de Estética y Arte en La Habana en 2002 y, desde entonces, fungió como organizadora responsable por la parte cubana de nueve de los 10 coloquios que hasta el momento se han realizado, siempre con el coauspicio de la MEyA. El último de estos coloquios, realizado en diciembre de 2018 ya sin su presencia física, estuvo dedicado a su memoria.

Alicia Pino desplegó una amplia labor investigativa en los ámbitos de la estética como saber, especialmente en la búsqueda de coordenadas estético-filosóficas para la comprensión de la sociedad contemporánea, incursionando en temáticas como el consumo, el cambio cultural, la

territorialidad, entre otras. Publicó numerosos artículos y libros, siendo su obra más reciente *José Martí: Miradas de fin de siglo* (La Habana, Editorial José Martí, 2016).

Su voz comprometida con la liberación humana, su perspectiva contrahegemónica y anticolonial, se perpetuó en sus muchos estudiantes de pregrado y posgrado en varias instituciones universitarias de su país y de México, nación por la que nunca dejó de profesar un profundo amor.

También destaca su trabajo como asesora para la enseñanza de la filosofía en el Ministerio de Educación Superior de Cuba y como asesora del programa de municipalización de la enseñanza, específicamente en la formación de profesores de estética. Mención aparte merece su destacada participación en el programa televisivo cubano *Universidad para todos*, coordinando, asesorando y apoyando como docente un total de seis cursos. Especialmente memorables para la teleaudiencia cubana fueron sus cursos: *El oficio del pensar. Introducción a la historia de la filosofía* (2003) y *José Martí. Miradas de fin de siglo* (2009), de conjunto, este último, con el Centro de Estudios Martianos de Cuba.

Su colaboración internacional más destacada fue, justamente, con la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la BUAP en México, donde fue profesora invitada en reiteradas ocasiones. Además, colaboró académicamente con otras naciones latinoamericanas como Venezuela, Colombia y Chile. Formó parte, en esta última nación, de los comités editoriales de las revistas *Complexus* y *Aisthesis*.

En su investigación dentro del proyecto Producción simbólica para el desarrollo local en Cuba, truncada por su prematura desaparición física, se planteaba cuestionar lo local desde lo estético-epistemológico, entendiéndolo desde la noción de *territorialidad*. Esta noción reconoce que las sensibilidades diversas y las redes intersubjetivas que atraviesan un territorio, lo producen como instancia social, surcada por espacio-tiempos múltiples, yuxtapuestos, que generalmente no percibimos. Visto desde allí, el territorio rebasa las coordenadas planas de la cartografía física y muestra de una nueva manera el mapeado del lugar desde el que se pretende fomentar este desarrollo.

Sirvan las páginas de este libro —que ayudó a concebir y coordinar y que enriqueció con su autoría— como homenaje y muestra fehaciente de su contribución a la estética cubana, mexicana y latinoamericana, a la que dedicó su vida y gracias a la que recibió incontables momentos

de regocijo e imborrables muestras de amor, mismos que compensan a sus colegas y amigos en el dolor de su ausencia.

Antes de culminar esta breve presentación deseamos dejar expreso nuestro agradecimiento a Ángel Xolocotzi Yáñez, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, y a Georgina Alfonso González, directora del Instituto de Filosofía de La Habana, gracias a cuyo apoyo ha sido posible esta obra conjunta. De igual forma, agradecemos a todos los integrantes de los grupos académicos involucrados en la elaboración de este libro, a los integrantes del equipo editorial de la Colección La Fuente, así como a María Elena Frías Llanes, quien tuvo a su cargo el cuidado de la edición en su etapa inicial.



I

UNA ESTÉTICA EN CONSTRUCCIÓN

SOBRE LA NECESIDAD DE COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS

Alicia Pino Rodríguez †¹

Mayra Sánchez Medina²

Lo pasado es la raíz de lo presente. Ha de saberse lo que fue, porque lo que fue está en lo que es. Pero no ha de salirse por las calles con toga de inquisidor, [...] a tratar mano a mano con el mundo, que nos viene a buscar para seguir viaje montado en ferrocarriles. Ya no se habla en latín; ni es Justiniano quien decide en los pleitos de la luz eléctrica [...].

José Martí

La idea premonitoria de Marx de que todo lo sólido se desvanece en el aire ha sido, más que una metáfora, una evidencia creciente signada por desmaterializaciones físicas, territoriales, digitales y conceptuales. La incertidumbre, la ambivalencia y el azar, demonizados por un pensamiento anterior centrado en certidumbres absolutas —que ha mostrado sus fisuras e insuficiencias—, han saltado a la palestra como oportunidad de volver a pensarnos, re-configurarnos y explicarnos en el mundo.

En el plano cognoscitivo, los conceptos han variado su naturaleza, al quedarse vacíos de certidumbres absolutas. Ya no pueden ser entendidos desde la certeza, como receptáculos de la verdad, donde ya están contenidas todas las respuestas a todos los problemas. No son más simples axiomas contenedores de saber. Ahora su función es la de aportar cierta orientación o punto estratégico desde dónde mirar el mundo. En tanto sirven para la orientación, funcionan como coordenadas del saber. Tampoco pueden

¹ Fue Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana y colaboradora en la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana; jefa del proyecto de Estudios Estético-filosóficos y Profesora Titular de Estética de la Universidad de las artes de Cuba (ISA).

ser enmarcados en disciplinas cerradas. Resultan presupuestos nómadas,³ destinados a peregrinar en un saber expandido y transversal, desbordado de los contenedores habituales.

Debemos tener en cuenta que los referentes expresados en los saberes modernos aludían a conceptos contenedores cuya función principal era ofrecer una descripción del mundo y sus relaciones, como sustancias dadas de una vez, estáticas ante la acción del pensamiento que las congelaba en el tiempo. En su afán determinista y exacto, dejaban fuera a la subjetividad y sus veleidades no cuantificables. Las definiciones de sujeto, grupo, tiempo, territorio, nación, etnia, raza, construidas bajo este paradigma, no nos permiten hoy abarcar toda la riqueza de la vida misma y han estallado en una crisis de crecimiento.

Como consecuencia de la transformación, ya madura en la segunda mitad del siglo XX —época del capitalismo tardío, del cambio cultural, sociedad de la información, de red—, se produce un descentramiento de las que aparecían como coordenadas normativas e inamovibles, *objetivas*, según los paradigmas imperantes hasta entonces en el mundo occidental. Si, para transitar por las rutas marinas, aéreas o terrestres el individuo necesita de pistas de orientación, de coordenadas en el sentido clásico como puntos imaginarios que facilitan la ubicación en el espacio, luego de la transformación social del último siglo, es preciso valerse de coordenadas epistémicas para poder moverse en la vida real y también en el plano de los saberes sociales.

No por gusto las metáforas cartográficas han inundado las ciencias sociales. En *Microfísica del poder*, Foucault analizaba:

Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber. Desde el momento en que se puede analizar el saber en términos de región, de dominio, de implantación, de desplazamiento, de transferencia, se puede comprender el proceso mediante el cual el saber funciona como un poder y reduce a él los efectos. [...] Cuanto más avanzo, más me parece que la formación de los discursos y la genealogía del saber deben ser analizados a partir no de tipos de conciencia, de modalidades de percepción o de formas de ideologías, sino de tácticas y estrategias de poder.

³ *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje.*

Tácticas y estrategias que se despliegan a través de implantaciones, de distribuciones, de divisiones, de controles de territorios, de organizaciones de dominios que podrían constituir una especie de geo-política, punto en el que mis preocupaciones enlazarían con vuestros métodos [...].⁴

A través del poder, Foucault determinaba las localizaciones del saber. Iniciaba así una línea de pensamiento que llega hasta hoy cuando consideramos que existen diversas localizaciones epistémicas, determinadas por la admisión de diferentes historias que dan cuenta de la diferenciación de apreciaciones sobre el acontecer. Niega, a un tiempo, con esto, la tradicional mirada de que existe una única localización epistemológica, establecida desde un único lugar dictaminado desde un centro de poder del saber.

Tanto el saber como las prácticas han sufrido un cuidadoso proceso de partición en estancos. Desde una separación primigenia entre cuerpo y mente, resulta una lectura parcial de las cosas y sus conexiones con la subjetividad humana. El cuerpo, la naturaleza, el mundo físico fueron separados de la mente, la sociedad, el sujeto y su mundo espiritual. La intuición, la sensibilidad, los gustos y preferencias, todas ellas distintivas de lo humano, resultan descalificadas desde lo científico, entendidas como verdaderos obstáculos del saber.

La legitimidad de las prácticas ha estado en relación con su correspondencia a leyes precisas y racionales que explican las regularidades con la ausencia de relativismo. De aquí la relegación de la diversidad, el desorden, el caos, las elecciones, la singularidad, la particularidad, la anomalía, la incertidumbre, lo irracional, todo ello deslegitimado y excluido del estudio tradicional.

Tal deslegitimación y exclusión se manifestó, según Sousa, en la oposición binaria entre: saber local/tradicional y saber moderno/global, ciencia de lo concreto/ciencia pura, conocimiento tácito/conocimiento científico, saber popular/saber universal, conocimiento indígena/conocimiento occidental, conocimiento tradicional/conocimiento.

Así, Sousa encuentra un concepto para equiparar la exclusión y la muerte de formas no admitidas en la ciencia al uso:

Al constituirse como monocultura [...] destruye otros conocimientos, produce lo que llamo “epistemicidio”: la muerte de conocimientos

⁴ *Microfísica del poder*, parte 7, p. 3.

alternativos. Reduce realidad porque “descredibiliza” no solamente a los conocimientos alternativos sino también a los pueblos, los grupos sociales cuyas prácticas son construidas en esos conocimientos alternativos. ¿Cuál es el modo en que crea inexistencia esta monocultura? La primera forma de producción de inexistencia, de ausencia, es la ignorancia.⁵

Los impactos en las prácticas son de liquidación o la subalternización de los grupos sociales cuyas prácticas se asentaban en tales conocimientos. Es así como se han invisibilizado desde la teoría y las prácticas: las diferencias/relaciones de hombres y mujeres en su socialidad, las cartografías que desbordan el mapa geofísico y geopolítico, las interdependencias globales-locales, la variabilidad de las historias, relaciones como apropiaciones que dependen de agenciamientos y pertenencias, en procesos de desterritorialización y reterritorializaciones que corresponden a espacio-tiempos que existen de forma diversa a través de migraciones, aspiraciones individuales, grupales, fines, gustos, esperanzas, identificaciones sexuales, preferencias, representaciones simbólicas, personales, hábitos, etc. De tal forma que nuestra tarea como constructores del saber está en la comprensión de lo que ha sido y es obviado por el saber, e incorporar estos procesos para poder acercarnos a nuestro objeto, al menos con el mayor número de variables posibles.

Lo dicho apunta claramente al cambio que debemos asumir ante los estudios de las ciencias sociales en general y del espacio social en particular. Y determina que al aproximarnos al saber no es posible condenar nuestro objeto de estudio a contenedores abstractos sacando de ellos lo que realmente interesa: hombres y mujeres que en sus relaciones conforman el único espacio social posible y que son los únicos que con su praxis determinan la necesidad del desarrollo, ya sea planetario, regional o local.

Partiremos del hecho de que admitimos que las deslocalizaciones no son solo meras transformaciones del territorio geofísico o geopolítico. Son también los tránsitos que se producen en el saber desde direcciones de miradas localizadas en algún punto de los saberes mismos. Esto significa que al investigar quizás el primer paso sea el de direccionar nuestra mirada, teniendo en cuenta las diversas miradas y direcciones desde donde se construye un saber, mirar nuestro objeto, y determinar cuál vamos a identificar como enclave propio.

⁵ *Crítica a la razón indolente*, p. 23.

Interesantes resultan aquí, tanto la expresión de Sousa sobre la existencia de una *monocultura* excluyente, como la fundamentación del economista egipcio Samir Amín:

Cuando el capitalismo se vuelve un sistema mundial, esta nueva cultura que llamamos modernidad, se vuelve mundial. Sostengo entonces, que esta cultura mundial, este nuevo universalismo no es occidental, sino capitalista. Sus características fundamentales no se entienden con relación a las especificidades europeas, sino con relación a las especificidades del capitalismo, no tiene nada que ver con los europeos. Habría que usar la expresión dominación de la cultura capitalista, en lugar de la cultura occidental [...] La afirmación eurocentrista provoca un rechazo hacia el Occidente, cayendo en el culturalismo: también los otros construyen sus líneas imaginarias, empezando en la prehistoria china, en la prehistoria de los pueblos semitas, los árabes y los indios de América podrían hacer lo mismo. Nos encontraríamos en el culturalismo, o sea, la afirmación de culturas con elementos transhistóricos y específicos que suprimirían completamente el universalismo. Una forma vulgar son las comunidades en los Estados Unidos: vivan las comunidades [...], pero respetando las jerarquías; vivan las especificidades [...], pero cada quien a su lugar [...].⁶

Lo que domina, sin dudas, es la cultura del capital, extendida y mundializada, sus estrategias simbólicas cultivadas y afinadas por siglos impacta a hombres y mujeres de todo el planeta, solo un fundamentalismo extremo logra evadir algunos de sus impactos.

Nuestra investigación parte de la comprensión de que el saber, como construcción de sentido, no es ajeno a las lógicas naturalizadoras ejercidas desde el poder, por lo cual es imprescindible una revisión de aquellos conceptos y nociones con que hemos pensado la cultura y la sociedad toda, entronizados también en lógicas milenarias de dominación.

La actualización del concepto de *coordenadas* tiene como antecedente el análisis crítico teórico realizado en nuestras investigaciones sobre la estética como saber. El cambio en el paradigma del saber y la búsqueda del lugar en lo que parecía, a primera vista, un asunto solo de las llamadas

⁶ *Crítica del capitalismo mundial y construcción de alternativas*. Entrevista: <http://www.herramienta.com.ar/11/11-4.html#autor>

ciencias puras, encontró de inmediato respuestas entre los teóricos sobre la cultura, el arte y la estética.

En cualquier diccionario se consignan las *coordenadas* como “sistema de valores, referencias, etc., que aclaran la situación de algo o alguien y facilitan su análisis”. Del uso retórico de formas de argumentar aplicables a todas las ciencias se pasa al de formas vacías de contenido informativo, o a los clichés fijos que se utilizan para cualquier caso, y que parecen dispensar del esfuerzo de aducir las razones o las premisas adecuadas al caso, a lo que comúnmente se llama *recurrir a un tópico*.

Sin embargo, la transformación del siglo XX, sobre todo a partir de su segunda mitad, complejizaba el concepto. Perry Anderson utiliza lo que denomina *coordenadas* para explicar el modernismo, señalando que son tres las determinantes: una economía y una sociedad todavía semindustriales, una tecnología de intervenciones espectaculares y un horizonte político abierto.⁷ Las *coordenadas* así expuestas remiten a enclaves y referentes históricos específicos a través de los cuales se intenta explicar un proceso complejo que funcionan como vías susceptibles de aplicar a otros análisis similares.

Berger y Luckman, en “La construcción social de la realidad”,⁸ explican que el sujeto funciona sobre la base de *coordenadas* amplias que pertenecen a su realidad. Se hace evidente aquí la presencia en la cotidianidad de referentes que conforman enclaves específicos para el modo de vida de hombres y mujeres y denotan la prevalencia en *coordenadas* que mantienen en buena parte su uso de origen (calendarios, periódicos y otros). Sin embargo, no serán los únicos que se refieren a ello de manera más o menos explícita.⁹

Jameson afirmaría, abriendo la discusión para la cultura, el arte y la estética misma: “Si alguna vez existe una forma política de la posmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial”.¹⁰ Algunas de sus ideas fundamentales refieren a la incapacidad de nuestras mentes de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados. Este autor nos habla de una mutación en el espacio —denominado entonces como hiperespacio posmoderno— que tiene que ver con que se han trascendido las

⁷ “Los orígenes de la posmodernidad”, p. 81.

⁸ En http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1099

⁹ Mattelart y Erik Neveu, “La institucionalización de los estudios de la comunicación”, en <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/institucionalizacion>

¹⁰ “La lógica cultural del capitalismo tardío”, p. 85.

capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo. La estética de esta nueva (e hipotética) forma cultural es para él una estética de la *cartografía cognitiva*.

Ha sido útil, para nuestra toma de posición, considerar el análisis de Certeau cuando se ubica en el nivel del suelo, los caminantes y sus arduos y tácticas para reivindicar los *itinerarios*, serie discursiva de operaciones, frente a los *mapas*, asentamientos totalizadores de observaciones. Certeau nos muestra que otros son los códigos de los *mapas*, las cartografías y las coordenadas desde su origen hasta la actualidad. Ante el fenómeno de la enajenación no basta que consideremos a los sujetos como absolutamente manipulables. Para Certeau estamos ante la prevalencia de un modo de ser ciudadanos y deberemos atender a conservar nuestra soberanía e independencia en las nuevas condiciones.

El estudio crítico nos colocaba ante la fragmentación dispersa de asuntos tales como: el consumo, el urbanismo o el ruralismo, la sujeción o la libertad del consumidor, la manipulación o no de figuras también conceptuales como las industrias culturales devenidas en el *ocio* o la *subjetividad*, los medios de comunicación y sus impactos, como signos que había que descifrar en sus antinomias constantes, entre el apocalipsis e integración, siendo, en fin, todos ambivalentes a partir del reconocimiento de la proliferación de los discursos desde lugares distintos. Y desde allí mirábamos el desplazamiento de *los trabajadores*, que crecen en tales esferas, al ser estas fuentes imprescindibles para la ganancia.

Desde nuestra América las preguntas fundamentales también reputan hacia la necesidad de marcas o hitos de orientación: *¿qué vamos a entender por contexto latinoamericano?*, *¿qué estamos historiando?*, *¿qué relación espacial y temporal nos corresponde?* y *¿qué mediaciones corresponden a esta historia y espacio-tiempo que conforman nuestro contexto?*

Gustavo Ogarrio, por ejemplo, decidió hacer un recuento del *lugar* de la teoría de la cultura latinoamericana, intentando hacer visible la transformación de los espacios y los tiempos.¹¹ En “Imaginario urbano e imaginación urbana para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, Adrián Gorelik recurre a la noción de *navegantes* y propone una conceptualización extremadamente amplia de mapas y cartografías, con

¹¹ “El lugar que viene de lejos. Cartografías contemporáneas de la cultura Latinoamericana”.

base en Certeau y Jameson. A través de la evaluación de los cambios urbanos asciende hacia una noción epistemológica que refiere a la trascendencia y la necesidad de pensar “mapas cognitivos [que] son el reverso utópico y, a la vez, la aceptación radical de un presente urbano en el que se han desestructurado las representaciones espaciales tradicionales”.

La necesidad epocal nos impulsa en la búsqueda de otros emplazamientos que coloquen experiencias, representaciones, símbolos, valores, imaginarios y prácticas socioculturales, sociopolíticas, estético-artísticas y de cambio, más allá de las coordenadas habituales, que incluyan la capacidad de traducción en el universo complejo de la teoría actual.

Mignolo, por su parte, evalúa la necesidad de la “reorganización de la producción del conocimiento, desde una perspectiva post-occidentalista, (que) tendría que formularse en una epistemología fronteriza en la cual la reflexión (filosófica, literaria, ensayística), (fuera) incorporada a las historias locales”.¹²

Santiago Castro Gómez, al referirse a las coordenadas espacio-temporales, explica que estas son *presuposiciones geográficas para todo entendimiento*, y no meras coordenadas matemáticas, y resalta la significación del uso que hace Mignolo del término *hermenéuticas plurotópicas*.¹³ Ambos señalan la superación de referencias que han pasado desde la retórica tradicional, como lugares comunes de expresión, sin complejidad ni necesidad de razonamiento, a una nueva re-significación, situando el problema del ejercicio teórico de dar claves, referencias, *coordenadas* en dos ámbitos contextuales: primero, la prevalencia del pensar eurooccidental, y segundo, la transformación actual del contexto argumentando que se trata de reflexionar sobre la re-significación de las coordenadas, entendiendo las diferencias de contexto en medio del pensamiento único de los centros. Esto significa que no solo se plantea enriquecer las referencias, más allá de simples tópicos inamovibles en las condiciones de un contexto cambiado y cambiante en la sociedad actual sino, adicionalmente, se realiza una valoración crítica sobre el desconocimiento de la multivariación de contextos a los que deberían corresponder una multiplicidad de representaciones.

La existencia en el continente de un discurso crítico sobre la posmodernidad, orientó la mirada en dirección a develar cómo el centro se toma la

¹² “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”.

¹³ *Idem*.

palabra para nombrarnos. Y determina que, a pesar de los cambios, ni las divisiones de poder se han vuelto inmateriales, ni las posiciones de sujeto son todas reversibles, permutables e intercambiables, ni es cierto que los límites ya no limitan.¹⁴ Por tanto:

Deconstruir tales estratagemas, poniendo en contradicción interna el metadiscurso globalizador que las fabrica, pasa por subrayar la materialidad viva y cambiante de las especificidades de contextos que ese discurso nombra (finge reconocer) y des-identifica a la vez. Pasa por insistir en la marca concertada de historicidades y localidades concretas, de territorialidades prácticas, de coyunturalidades específicas que hagan de la “diferencia” latinoamericana una diferencia diferenciadora: es decir, un proceso múltiple y relacional de negociadas y conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad en cada nuevo contexto de discursos que habla sobre la diferencia.¹⁵

Otra arista de la crítica de la sujeción al centro del poder del saber determinaba que el problema no es solo de los discursos, sino es de los *lugares* donde habitaba. La división del trabajo, el poder de las instituciones, con sesgos académicos, la disciplinariedad heredada, presente en la educación y la investigación, aterrizaron la colonialidad en otros *territorios*.¹⁶

La experiencia investigativa justificaba el término. El nombrar y denominar aparecían como necesidad epistemológica para encontrar “referentes, claves, coordenadas” en la búsqueda de una nueva mirada para un pensar otro. En el caso de los no-centros de poder, este proceso pasa por entender las bases fundamentales de los cambios, cualesquiera que sean —de lenguaje, símbolos, imaginarios—, y hacerlos presentes en un conjunto de abstracciones y relaciones conceptuales que son posibles si entendemos que ya no podemos plantearnos una cadena lineal de acontecimientos dirigidos, con una finalidad preconcebida; que, adicionalmente, obvien por su cualidad de *ciencia a lo moderno*, que los procesos históricos transcurren en contextos específicos con espacios y tiempos diferentes. De tal forma, la teoría incluirá en sus estudios, coordenadas históricas de los acentramientos y descentramientos.

¹⁴ Nelly Richard, “Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶ Franco Berardi, “¿Que significa autonomía hoy?”

¿Coordenadas para una estética nueva?

La estética, como saber moderno, ha debido transitar también por este tortuoso camino de desaprender nociones y conceptos y avizorar nuevas pertinencias. Las líneas que siguen resultan una evidencia de este andar en los predios académicos cubanos y mexicanos, de un pequeño grupo de investigadores y profesores, hoy ubicados en el Instituto de Filosofía de Cuba y la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, empeñados en reconstruir una *estética del nosotros*, hija de nuestros anhelos e itinerarios conceptuales; y también de nuestras preocupaciones por los destinos de nuestros países y del mundo. Aunque los destinatarios naturales de este sueño sean los estudiantes, profesores e investigadores de las universidades y centros de estudios sociales, se nos antoja añorar un público más amplio, integrado por decisores de políticas y gestores simbólicos, y, sobre todo, por ese que convertimos en protagonista principal de nuestra sencilla gesta epistémica: el ser humano común de nuestras tierras.

El presente texto asume como postura la consideración del lugar de las ciencias sociales como saberes expertos necesarios para cualquier proceso que intente la transformación social. Ellos dan cuenta de la transformación de los sujetos y sus relaciones y deben constituirse en instrumentos para la conformación de estrategias y la toma de decisiones. La re-significación necesaria debe rebasar el contexto teórico, para tributar al análisis de las prácticas y al trazado de políticas.

Al identificar nuestras propias coordenadas epistemológicas, estas han sido entendidas como conceptos o nociones matrices con significado tanto teórico como metodológico para el análisis estético-filosófico de la realidad actual. La necesidad de esta manera de construir el saber deriva, a su vez, de la propia naturaleza de la sociedad que nos circunda, en la que dejan de tener sentido las particiones y los estancos; se perfilan nuevos modos de agenciamientos y pertenencias en la conformación de grupos humanos y se constata la ocurrencia de un proceso de radical transformación sociocultural, de cambio cultural, que otorga protagonismo a componentes subjetivos (deseo, preferencias, símbolos, etc.), que descolocan y hacen estallar definitivamente los mapas cognitivos tradicionales para el estudio de lo social.

El escenario del mundo actual se caracteriza por un giro hacia lo estético en tanto los significados asociados al ejercicio del gusto —la belleza, la forma, la puesta en escena o la búsqueda del placer— han alcanzado entre los hombres y mujeres del mundo en que vivimos, un protagonismo

mayor que en cualquiera época del pasado. Esto demanda la participación de un pensamiento capaz de adecuarse a las novedades, sin perder de vista los imperativos de la tradición y los obstáculos que se derivan del hecho de haberse centrado, por más de dos siglos, en el terreno de las abstracciones trascendentales y los vericuetos del arte y los artistas.

Tal es la urgencia de una cruzada epistemológica que nos permita pensarnos de nuevo como saber y mostrar la necesidad de los enfoques estéticos más allá de sus espacios habituales. Nuestro propósito era y es, precisamente, ir adicionando aspectos a esta construcción epistemológica, desde una mirada que pretende ser actualizada y alternativa, en el sentido de contrahegemónica, a los discursos elitistas y normativos del poder del capital globalizado hoy.

Al referirse al análisis de las formas económicas, Marx nos advertía en *El capital* que de nada sirven el microscopio ni los reactivos químicos, y que el único medio de que disponemos, en este terreno, es la capacidad de abstracción.¹⁷

Justamente, un estudio actual desde la estética como saber necesita de la elaboración o resignificación categorial, en tanto nuestra época no solo ha cambiado la geografía del mundo, el color de los mapas y la altura de las construcciones. Junto a las transformaciones científico-tecnológicas y culturales han debido cambiar también los significados y sentidos de las cosas; los cauces de nuestra sensibilidad y las maneras de interpretar el mundo.

Un conjunto de emplazamientos contextuales, de flujos y mutaciones de diverso orden, de maquinarias *deseantes*, como la publicidad, que desatan las relaciones económicas y políticas en un funcionamiento espectacular, colocan hoy a las experiencias, representaciones, simbolicidad, valores e imaginarios en el centro mismo del debate. La multiculturalidad como rasgo distintivo de muchas ciudades del mundo, la posibilidad de comunidades virtuales con agenciamientos y pertenencias no territoriales, la complejidad de las diásporas, por solo mencionar algunos, denotan la incuestionable valía de las determinaciones subjetivas en la conformación del entramado social, visto como red y no como contenedor de comunidades.

A partir de estos supuestos, y ante la dispersión conceptual presente en la teoría actual, al referirnos a *coordenadas epistemológicas y su necesidad para el pensamiento social*, estas se entienden como conceptos y relaciones conceptuales de máxima abstracción que desempeñan una función gnoseo-

¹⁷ Carlos Marx, Prólogo de Marx a la primera edición, en *El capital*, Tomo I, p. 1.

lógica y metodológica en la medida en que nos permiten fijar una posición y orientar la mirada en una dirección necesaria. Estas coordenadas, si bien se construyen con relativa independencia de las prácticas (la abstracción como recurso), deben tener como base un contexto dado (manifestando la emergencia histórica de partir de problemas actuales) por tanto, no son nociones fijas, sino que deben construirse y reconstruirse en su relación con las urgencias de las mismas prácticas.

El paradigma actual, en construcción, se puede caracterizar como de un conocimiento nómada, que de algún modo rescata la tradición electiva del pensamiento cubano y latinoamericano desde su nacimiento. La generalización de relaciones estéticas a todos los rincones de la sociedad demanda, como nunca, una respuesta del pensamiento social que pondere los riesgos de la banalidad, pero registre las ganancias potenciales de adquirir una autoconciencia de cómo vivimos la exploración sensible del mundo.

Bibliografía citada

- Amin, Samir, “Crítica del capitalismo mundial y construcción de alternativas”. Entrevista en <http://www.herramienta.com.ar/11/11-4.html#autor> (último acceso 4 de junio de 2010).
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*, España, CENDEAC, 2009.
- Berger, P y Luckman, “La construcción social de la realidad”, en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1099 (último acceso 3 de febrero de 2016).
- De Sousa Santos, Boaventura, *Crítica de la Razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Bilbao, España, Editorial Desclée de Brower, 2000.
-
- _____, “Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social”, en *Encuentros en Buenos Aires*, agosto, 2006, en <http://www.clacso.org.ar/biblioteca>, biblioteca@clacso.edu.ar
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, España, Ediciones La Piqueta, 1979.
- Gorelik, Adrián, “Imaginario urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”,

- Santiago, EURE, vol. 28 no. 83, [htm/ bifurcaciones.cl/001/Gorelik](http://bifurcaciones.cl/001/Gorelik). (último acceso 10 de mayo de 2010).
- Jameson, F, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en: *Centro de Asesoría y Estudios Sociales*, Madrid, Atocha, 91 2º 28040, en www.nodo50.org/caes (último acceso 5 de agosto de 2011).
- Marx Carlos, *El capital*, Tomo I, Prólogo de Marx a la primera edición <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1860s/palp67s.htm> (último acceso 4 de julio de 2001).
- Mattelart y Erik Neveu, “La institucionalización de los estudios de la comunicación”, en: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/institucionalizacion> (último acceso 6 de mayo de 2001).
- Mignolo, Walter D., “Postoccidentalismo: el argumento desde América latina”, en: www.ensayistas.org/critica/teoria/.../mignolo.htm (último acceso 5 de marzo de 2012).
- Ogarrío, Gustavo, “El lugar que viene de lejos. Cartografías contemporáneas de la cultura latinoamericana”, en www.robertexto.com/.../lugar_viene-lejos (último acceso 5 de agosto de 2010).
- Richard, Nelly, “Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina”, Chile, Universidad de Arcis, en: revista@entelchile.net. (último acceso 3 de mayo de 2012).
- Varios, “Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)”, Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, en: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/>, (último acceso 6 de marzo de 2015).

LA NOCIÓN *ESTETIZACIÓN DEL MUNDO*. UNA ACTUALIZACIÓN

Mayra Sánchez Medina¹

El concepto de *estetización* resultó toda una novedad en los medios académicos hacia fines del siglo pasado, al que apelaban filósofos, estetas, pedagogos y críticos de arte, como uno de los rasgos o condición distintiva de la sociedad contemporánea.² Hoy, la noción desarrollada directa o indirectamente por las ciencias sociales, se nos presenta como un concepto rizoma, una coordenada epistemológica, desde la que podemos estructurar una mirada sagaz de la sociedad contemporánea y sus complejidades.

En los primeros años del 2000 se identificó como un problema epistemológico el uso de este nuevo término. Por lo general se hablaba del asunto sin más aclaraciones, desde un supuesto significado estable que ignoraba la ambigüedad de su constitución, al tener en su raíz gramatical a lo estético. Así, unas veces es entendido como embellecimiento, otras como estilización, iconización, *artificación*, culturización, y un sinnúmero de significados no necesariamente intercambiables entre sí, ni constitutivos unos de otros. Entonces, ¿a qué se refiere la noción de *estetización del mundo*?

Lo primero que se considera necesario es determinar la relación de la nueva noción de moda con algunos de sus conceptos colindantes: la belleza, la artísticidad y el esteticismo, espacios con los que rozan algunas de las acepciones con las que el término ha sido usado.³ Para buena parte de nuestros coetáneos, existe una gran proximidad entre belleza

¹ Profesora Titular de Estética en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Investigadora Titular del Instituto de Filosofía en Cuba. Jefa del proyecto de Estudios Estético-filosóficos en ISA.

² Este tema constituyó el tema central de la investigación llevada a cabo por la autora del 2000 al 2005. Defendida como tesis doctoral en la Universidad de la Habana con el título: *La estetización del mundo actual, problemas epistemológicos*, La Habana, 2005.

³ Cfr. Mayra Sánchez Medina, "La estética ante el horizonte de la estetización", en *Revista Cúpulas*, pp. 17-18, 30-38.

y estética,⁴ por eso, no resulta extraño que estetización se entendiera, en algún momento, como *embellecimiento* o *engalanamiento*. Tal parece ser el criterio de José Jiménez, citado por Guattari: “El proceso de la cultura moderna lleva a lo que podemos llamar un creciente y cada vez más intenso *recubrimiento estético de la experiencia como estetización de la vida, como estilización* en la presentación de los fenómenos de la experiencia [...]”.⁵ Obsérvese que *estetización* y *recubrimiento estético* se usan sin aclaración alguna, recibiendo así el sentido de la última designación: *la estilización en la presentación de los fenómenos de la experiencia*, que remite directamente a la belleza. En otras palabras, ambos conceptos se están usando como sinónimos.

La belleza fue por mucho tiempo —por siglos— el valor estético principal del pensamiento filosófico de Occidente; contando con antecedentes importantes en las reflexiones filosóficas de la Antigüedad que también se integraron a la cosmovisión. No fueron, como luego ocurriría en la modernidad, objeto de reflexión autónoma. Según Remo Bodei, del pensamiento de Pitágoras “[...] se deriva de hecho —a partir de una inicial sinonimia e indiferenciación— aquella trinidad de lo verdadero, bello y bueno que ha dominado a todo lo largo de nuestra civilización [...]”⁶ hasta la llegada del mundo moderno.

Una peculiaridad de ese momento sería que desde dicha trinidad, se reflexionaba tanto en el sentido terrenal como celestial y político. A pesar de que este enfoque devino un modelo clásico para Occidente, la noción pitagórica del *cosmos* como *un todo ordenado* contenía dos componentes que se han dislocado con el tiempo. Si bien la palabra *cosmos* en nuestros días aún intenta abarcar la totalidad de lo existente, ya no nos permite inferir el *orden* como su otra condición, presente, sin embargo, en la palabra *cosmética*, derivada de la misma raíz y de indudable connotación estética.

En general, los modos de entender lo bello en las diferentes épocas y culturas implica una correspondencia de las cosas connotadas como tal, con los criterios históricos contextuales de perfección, mismos que

⁴ La palabra estética es usada en la vida cotidiana como sinónimo de buena apariencia, buen gusto, decoración; para designar a los lugares destinados al arreglo de los cabellos, las uñas, el maquillaje, etc. También para designar una rama de la medicina: la cirugía estética, encargada de corregir defectos corporales o simplemente de cumplir los deseos de personas insatisfechas con alguna parte de su fisonomía.

⁵ “El nuevo paradigma estético”, en *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*, pp. 206-207.

⁶ *La forma de lo bello*, p. 34.

le imprimen la variabilidad que los distinguen. Bellos serían, así, los afilados perfiles griegos, tal y como lo fueron, y aún lo son, otros modos de entender la belleza como las orejas alargadas, apreciadas por los masáis de Kenia y Tanzania, quienes utilizan pesados pendientes para alargar sus lóbulos; los rostros tatuados resultan atractivos en algunas culturas étnicas y sociales; por ejemplo, las mujeres robustas se consideran hermosas en ciertas zonas de África, a pesar de la propaganda comercial globalizada que ha creado paradigmas de belleza, los cuales acentúan biotipos y atributos corporales estandarizados.

En la entrada de un glosario de términos sobre hostelería y turismo visible en internet, aparece consignado el término estetización, el cual es una muestra de su grado de difusión. Al respecto se plantea: *Estetización* (en inglés: Aestheticization; francés: Esthétisation; alemán: Ästhetisierung). “Proceso por el cual se intenta dotar de valor estético a un objeto, lugar o entorno que de por sí carecería de dicho valor [...]”.⁷

Lo primero que nos llama la atención es que la estetización es entendida en este diccionario, como una acción artificiosa para crear un valor estético. Este aspecto pudiera cuestionarse porque, como se ha explicado, no siempre puede atribuirse una intencionalidad a las dinámicas estetizantes a escala social.⁸ Al mismo tiempo, en el contenido del término, se pasa por sobre la complejidad del concepto valor estético, ambiguo y controvertido en su relatividad cultural e historicidad.

En el ámbito académico, la comunión primigenia de la belleza con la verdad y el bien, explican la capacidad normativa y canónica que adquiere respecto al pensamiento y la cultura occidental. Unido a ello, habría que considerar la fuerza que conquista desde el estatuto privilegiado que le otorgara el arte, con su halo de *idealización* y *elevada espiritualidad*, ha conducido a la supremacía del valor *belleza* respecto al resto de los valores estéticos. Hasta el punto que al hablar de lo

⁷ Cfr. <http://www.poraqui.net/diccionario/index.php>

⁸ Precisamente, este es un rasgo que distingue la estetización del esteticismo. Si este último término engloba los diferentes proyectos subjetivos, ligados al ideal de emancipación humana y progreso que generó la modernidad occidental; un ideal de inconformidad –perfectibilidad que se extiende hacia el futuro, tomando como asideros el arte, la belleza, la estetización, por su parte, se utiliza hoy para identificar determinados rasgos y propiedades sustantivas, dadas como ya existentes en el mundo de la vida de la sociedad humana a partir de la 2da mitad del siglo XX. No se trata de ningún proyecto futurista, es un hecho cierto que se ha revelado como coordenada esencial en el mapa social y cultural del mundo de hoy. Cfr. Mayra Sánchez Medina, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, en *Estética. Enfoques actuales*, p. 241.

estético se excluyen otras maneras antitéticas de valoración estética, que parecen haber existido desde siempre.

Si encerrar lo estético en la belleza deja fuera a un sinnúmero de otras maneras históricas y actuales de sentir el mundo, resulta reduccionista pensar la estetización solo como embellecimiento, en tanto otros modos de lo estético tienen una presencia ineludible entre nosotros. La complacencia en el horror, el gusto por lo abyecto, la parodia y la comicidad; el legítimo planteamiento social y estético de la diferencia, nos pueden servir de muestra de lo impropio de tal encerramiento en la belleza.

Esta tendencia reduccionista puede leerse en textos como: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy.⁹ Presentado triunfalmente por la crítica,¹⁰ abundante en ejemplos, en cifras necesarias y oportunas para entender la actualidad; adolece de algunas imprecisiones conceptuales que pueden ser emplazadas mediante el diálogo con otros autores contemporáneos. El siguiente análisis pretende cumplir con tal cometido.

¿Vivir en la época del capitalismo artístico o estético?

Un detalle interesante es que el título del libro en castellano no es exactamente igual que el de la publicación en francés. Originalmente, el libro se denomina *L'esthétisation du Monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. En la reproducción al castellano se aprecia una variación en el subtítulo: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. A todas luces, la segunda versión ha sustituido el concepto de artista por artístico,¹¹ imprimiéndole al texto un matiz interesante para los lectores en español. La noción de *capitalismo artista* se podría entender como una especie de metáfora que sugiere una mirada a aspectos creativos y *artificaciones* del capitalismo como sistema, tal como un artista que hace arte en el sentido moderno. La sustitución de *artista* por *artístico* en la

⁹ Publicado por Anagrama, Barcelona, 2015.

¹⁰ En la contraportada de la publicación de Anagrama se afirma que el texto es: “[...] un auténtico tratado de ética de la producción y el consumo que se convierte en ética estética precisamente porque los dos procesos tienden al mismo fin: la reproducción del mundo a la medida de nuestros deseos [...]”. (Cfr. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*). En el mismo espacio, Alain Gérard Slama (*Le Figaro*) lo considera: “[...] un ensayo brillante que detalla la historia de la democratización de los valores estéticos de nuestra época ‘hipermoderna’ [...]”. (*Idem*).

¹¹ Agradezco esta observación a la estudiante Laetitia Vignerón de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, Puebla, México.

versión castellana parece *sustancializar* esta condición en la sociedad contemporánea, resultando confuso e impreciso el término, tanto para entender la actual fase del capitalismo, sus contradicciones y zonas de desastre social, ecológico, axiológico, como para ponderar los alcances de lo *artístico* como concepto.

Justamente, esta recurrencia a lo *artístico* y su intercambiabilidad con lo *estético* de manera reiterada en el texto, resulta su traba epistemológica más importante. Nos detendremos en uno de esos momentos para ilustrar el alcance de tal incongruencia. Se trata de la referencia a las cuatro edades de la estetización incluida en la introducción del texto citado que, por cierto resulta uno de los planteamientos afortunados del libro.

Hablar de fases anteriores a la estetización resulta un acierto incuestionable, ya que la mayoría de los autores que hoy en día hablan de la estetización, la consideran como una condición inédita. De este modo, dichos autores se suman a la expropiación epistémica que el mundo moderno llevó a cabo cuando separó lo estético de la vida cotidiana, fundamentada académicamente por la estética como saber.

Como todos los saberes modernos, la estética buscó afanosamente un objeto —el gusto, el sentimiento, la belleza, el arte—, al cual le confirió un estatuto autónomo y elitista, un existir separado en una porción abstracta de la realidad. Esto explica el movimiento conceptual que actualmente llevan a cabo algunos teóricos al interpretar la estetización como desbordamiento. Es el caso de Rubert de Ventos, quien al respecto diría:

Los temas o sectores donde se consideraba pertinente el ejercicio de la imaginación artística se han visto [...] desbordados por sus dos extremos. El tema, problema u objeto de aplicación de este caudal imaginativo no es ya el mundo de la representación o creación artística, sino que se extiende a la configuración de los objetos de uso cotidiano y, en el otro extremo, a la de estos mismos usos y actividades. Se trata pues de inventar también en nuestro comportamiento social y sexual, en nuestro cuerpo y de organizar nuestro espacio [...].¹²

En la misma línea podemos ubicar a Salizoni, citado por Brea, con la siguiente afirmación: “La referencia a la ‘estetización de las socieda-

¹² *La estética y sus herejías*, p. 38.

des actuales’ designa en efecto ‘el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, al mundo de vida, a aquella que es definida *tout court* como la realidad, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y el arte’.¹³

Como señala Erjavec: “la estética ha efectuado una ‘distribución de lo sensible’, o sea, desarrolló la noción de arte —y de ese modo el campo entero del arte— de una manera específica, incluyendo unas formas de producción y creatividad y excluyendo otras”.¹⁴ Desde este panorama, no deja de ser significativo que en el texto de Lipovetsky y Serroy se hable de antecedentes históricos y se establezca una periodización de estos, como las edades de la estetización en el mundo, lo cual resulta una verdadera ganancia teórica.

Lamentablemente, tal historicidad se apoya en un elemento que, como veremos, resulta contraproducente en varios sentidos. Es así que “[p]ara subrayar lo que tiene de específico la estetización hipermoderna del mundo”,¹⁵ optan por una óptica panorámica de la larga duración, “esquemmatizando al máximo las lógicas constitutivas de los grandes modelos históricos de relación del arte con lo social”.¹⁶ En esta panorámica, los autores desconocen las diferencias conceptuales entre lo estético y lo artístico, a los que tratan como conceptos intercambiables entre sí. De un plumazo pasan por encima de la dimensión estética de las relaciones humanas cuando afirman: “No hay ninguna sociedad que no se dedique de un modo u otro a un trabajo de estilización o ‘artistización’¹⁷ del mundo, que es lo que ‘singulariza a una época o a una sociedad’¹⁸ al llevar a cabo la humanización y la socialización de los sentidos y los gustos”.¹⁹

La reducción de lo estético a un trabajo de estilización o artistización para la humanización y la socialización de los sentidos y los

¹³ “La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte”, en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, p. 125.

¹⁴ “Arte y estética. Tres perspectivas recientes”, en *Criterios*, pp. 12-17.

¹⁵ G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Charles Lalo, citado en G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 11. Cfr. C. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, 1912.

¹⁸ Charles Mauss, citado en Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 11. Cfr. C. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, p. 88.

¹⁹ G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 11. Las referencias en este fragmento Charles Lalo, sociólogo del arte, y Marcel Mauss, antropólogo y etnólogo, ambos de la primera mitad del siglo XX. Aunque ya fuertemente cuestionada por las vanguardias, aún imperaba una noción de arte como producción de belleza. Utilizar hoy el término arte como estilización resulta problemático porque lo artístico es asumido desde otros componentes, tan disímiles y abiertos que han hecho tambalear la propia idea de arte.

gustos desconoce, ignora y discrimina otras formas no estilizadas ni artísticas de la relación humana, que forman parte del amplio registro histórico de relaciones estéticas; formas de semiotización, lenguajes corporales y significados que constituyen el intercambio sensible en la vida cotidiana,²⁰ desde las cuales los sujetos también se reconocen y asumen su pertenencia a grupos, etnias, regiones y nacionalidades. Su carácter transversal y no necesariamente especializado a momentos o actividades tardó en ser aprehendido por los saberes sociales, demasiado comprometidos con el paradigma logocéntrico objetivista, que solo les permitían atisbar la esteticidad en una supuesta forma autónoma y pura.

La admiración por la belleza natural, la estilización de las buenas maneras en los ritos de la vida cortesana y, especialmente, en la contemplación de la belleza artística, serían, durante más de dos siglos, los principales reductos reconocidos de lo estético.

Con respecto al uso del término *artificación*, también habría que hacer otras precisiones. Este se encuentra entre las nuevas palabras y conceptos que se han sumado en los últimos años a los intentos de explicar los procesos que recorren la sociedad actual, como una muestra más de su condición estetizada. La palabra es entendida por sus principales estudiosos²¹ como una situación contemporánea que refiere a “los procesos en que algo que no es arte es afectado por el arte, pero no se convierte en arte en el sentido tradicional de la palabra”.²² Se reconoce que una condición *sine qua non* de esta posibilidad es la propia existencia del arte como entidad relativamente autónoma, así como la separación de los objetos artísticos del resto de los objetos, asunto que es esencialmente moderno y europeo.

Antes de ese período (moderno) no existía una herramienta conceptual para agrupar cosas tales como poemas, pinturas, canciones, danzas, novelas, piezas teatrales y así sucesivamente bajo un mismo encabezamiento y, al mismo tiempo, separarlas de las matemáticas, la artesanía, la ciencia, la cocina y todo lo demás. Y conceptualmente, antes de que el arte viniera al mundo, tampoco nada podía haber sido artificado [...].²³

²⁰ Cfr. Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura, Prosaica I*.

²¹ Cfr. Ossi Naukkarinen, “Variaciones en la artificación”, en *Criterios*, pp. 936-958. En este artículo se atribuye el origen del término a Yrjänä Levanto, a Ossi Naukkarinen y Susann Vihma.

²² *Ibidem*, p. 936.

²³ *Idem*.

Si bien, como comenta Ossi Naukkarinen en el texto citado, el término artificación ha sido usado en sentido evolucionista como si hubiera tenido lugar desde la existencia de la especie humana,²⁴ desde el punto de vista de Naukkarinen “[l]a artificación no puede tener lugar sin el arte; necesita el arte como su punto de referencia y fuente de ideas y prácticas. También necesita tener cosas que no sean arte de modo que los dos puedan ser mezclados y se afecten uno al otro”.²⁵ Es decir, es plausible coincidir en que Lipovetsky y Serroy han violentado la perspectiva histórica, al apoyarse en el arte y no en la esteticidad social como condición de la estetización, durante las etapas en que no existía el arte en el sentido moderno y en las que las formas antropológicas del arte no agotan la presencia de lo estético en la vida social.

La primera de las edades sugeridas como antecedente por Lipovetsky y Serroy es denominada *artistización ritual* y se atribuye a las llamadas sociedades primitivas. Esta ubicación historicista los afilia a la linealidad de la narrativa universalista moderna que tanto se ha criticado desde los enfoques de la colonialidad,²⁶ en tanto modela una supuesta historia *universal* de naturaleza epistemológica, en la que los hechos se hilvanan según los criterios modernos. En tal narrativa se invisibilizan sucesos y relaciones contemporáneas a la modernidad, o al menos se les tilda de incompletas, primitivas y preautónomas. De este modo, los autores aquí analizados ignoran la supervivencia y contemporaneidad de sociedades que hoy operan con fundamentos similares, donde es posible encontrar estas formas de ritualidad.

En este sentido, el enfoque de Félix Guattari resulta muy diferente cuando se habla de una lógica similar, es decir, de un paradigma protoestético²⁷ en el que priman los agenciamientos territoriales de enunciación. Al respecto aclara:

Hablando propiamente, estos (se refiere a los agenciamientos territoriales de enunciación),²⁸ no constituyen una etapa histórica particular.

Si bien pueden caracterizar a las sociedades sin escritura y sin Estado,

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Edgardo Lander, “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”, p. 11.

²⁷ F. Guattari, *ob. cit.*, p. 188.

²⁸ La aclaración es de la autora para una mejor comprensión.

se encuentran supervivencias e incluso renacimientos activos en las sociedades capitalistas desarrolladas y se puede pensar que conservaran un peso significativo en las sociedades poscapitalistas [...].²⁹

Para luego, añadir: “[p]or otro lado, reencontraremos aspectos de este mismo género de subjetividad polisémica, animista, transindividual, en el mundo de la temprana infancia, de la locura, de la pasión amorosa, de la creación artística”.³⁰ Otro aspecto que habría que considerar respecto de esta primera edad de la estetización, según los autores en estudio, es que estos centran su atención en “las artes vigentes en las llamadas sociedades primitivas” y no en las relaciones estéticas presentes en ellas, perpetuando un encerramiento de lo estético en lo artístico que los priva de una plataforma teórica para comprender los engarces de aquella fase con la estetización contemporánea, fuera de las supuestas relaciones universales arte-sociedad.

Es justamente este encerramiento el que impide una distinción clara del texto en cuanto a la visibilidad y protagonismo de las relaciones estéticas en la sociedad actual, a partir de procesos que no tienen su origen en el arte o en los artistas, sino que obedecen a determinadas lógicas socio productivas y tecnológicas. Esto explica la recurrencia a hablar de los artistas, el mercado del arte y de otros aspectos relacionados, en las fases más recientes de la estetización, momentos en que lo artístico no tiene realmente el protagonismo que el texto le asigna, ¿es posible que el rótulo *capitalismo artístico* funja como normativa en los enfoques teóricos del texto?

Por otra parte, al estar encerrados en una idea artística —en el sentido moderno— de lo estético, los autores no desarrollan las similitudes evidentes entre aquella forma de organización ritual y la fase actual que intentan describir en el libro: el modo en que hoy las apariencias, las intensidades, las formas y los colores intervienen en los comportamientos, las elecciones y rutinas del hombre común, tanto en sus relaciones públicas como privadas; la apertura hacia un ejercicio sensible integrado en todas las esferas de la vida y no reducido a espacios o acciones especializadas; la manera en que los com-

²⁹ F. Guattari, *ob. cit.*, p. 188.

³⁰ *Idem.*

ponentes estéticos están presentes en las estrategias y los programas sociales de todo tipo parece tener mucho que ver con la condición antropológica ritual de ayer y hoy, de sus formas expandidas y no autónomas de estetización.

Tampoco aprovechan lo que nos aporta una mirada a las márgenes de Occidente y su propio escenario pre, para y posartístico: la naturalidad de una concurrencia de lo estético en la vida cotidiana, como estado habitual y no como déficit, que es lo que, en última instancia, nos inclinan las nociones restrictivas de preautonomía y autonomía del arte. De algún modo, este prejuicio se escurre en el texto analizado cuando se explican los antecedentes a partir de criterios modernos utilizados para definir lo estético —separación, forma, función, desinterés, autonomía—³¹ los cuales, son usados como referencia modélica y criterio de medida para evaluar a las que llaman formas de estetización ritual. Estas, se dice: “no fueron creadas con una intención estética ni con vistas a un consumo puramente estético, desinteresado y gratuito, sino con fines puramente rituales”.³²

Boaventura de Sousa nos ha hablado de “la capacidad que tiene el Norte para negar la validez o la existencia misma de los conocimientos alternativos al conocimiento científico —conocimientos populares, indígenas, campesinos, etc.— para transformarlos en materia prima para el desarrollo del conocimiento científico”.³³ Este gesto ha sido considerado por él como un “desperdicio de la experiencia” o epistemicidio. Centrado en “la monocultura del saber y del rigor”, este tipo de pensamiento desarrolla la idea de “que el único saber riguroso es el saber científico”.³⁴

Estas aseveraciones se ajustan muy bien al caso que nos ocupa, pues describen el carácter restrictivo del paradigma moderno del saber:

³¹ “Artisticidad cuyas formas no están destinadas a ser admiradas por su belleza, sino a otorgar poderes prácticos, curar enfermedades, neutralizar espíritus negativos, provocar lluvia, establecer alianzas como los muertos. Muchos objetos rituales no se fabrican para ser conservados: son arrojados, destruidos después de usarse o retocados antes de otra ceremonia. Nada de artistas profesionales ilustres, nada de obras de arte ‘desinteresadas’, ni siquiera términos como arte, estética, belleza [...]”. (G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 12).

³² *Ibidem.*

³³ “Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes”, en *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, pp. 17-18.

³⁴ *Idem.*

porque elimina mucha realidad que queda afuera de las concepciones científicas de la sociedad, porque hay prácticas sociales que están basadas en conocimientos populares, conocimientos indígenas, conocimientos campesinos, conocimientos urbanos, pero que no son evaluados como importantes o rigurosos. Y como tal, todas las prácticas sociales que se organizan según este tipo de conocimientos no son creíbles, no existen, no son visibles [...].³⁵

Tras esta noción imperante se oculta la otra cara de la modernidad y su prevalencia entre nosotros, porque “‘descredibiliza’ no solamente a los conocimientos alternativos sino también a los pueblos, los grupos sociales cuyas prácticas son construidas en esos conocimientos alternativos”.³⁶

El criterio desarrollista que también ha impregnado la mirada de la estética, la sociología y las humanidades en general, concibe la autonomía (parcial, institucional, elitista) de lo estético en el arte europeo como ganancia histórica y muestra de superioridad racial y cultural. Sin embargo, sin negar las formidables muestras del arte en su fase moderna y su internacionalización capitalista, el atribuir a este el monopolio de lo estético trajo consigo una de las formas más ignoradas de expropiación: la relativa a la cualidad estética de las esferas e individuos, los grupos sociales y las actividades que quedaron fuera de las restricciones epistemológicas, sociales y políticas que elevaron el dominio de lo estético a la alta cultura.

Desde este enfoque, pueden resultar semidespectivas las nociones utilizadas dentro del libro analizado para designar esta fase ritual: “pre-reflexiva”, “sin sistema de valores esencialmente artísticos”, “sin intención estética específica y autónoma”.³⁷

Desafortunadamente, los autores no logran saldar sus cuentas con esta ya tradicional diatriba entre lo estético y lo artístico. Lo que resulta peor aún, es que utilizan esta confusión en favor de resaltar las supuestas bondades del liberalismo económico capitalista. Si bien incluyen como objeto del libro el reconocimiento, junto a los fracasos del capitalismo artístico, de algunas de sus supuestas bondades³⁸, en

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibidem*, pp. 23-24.

³⁷ *Cfr.* Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 11.

³⁸ G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 29.

general, el resultado redunda en una apología de la fase actual del capitalismo y sus aportaciones creativas; incidiendo en una soberana invisibilización de los efectos de la estetización, más allá de los grandes modistos, las subastas de arte y el vedetismo de las estrellas o de los *gurúes* del diseño. Mencionado en ocasiones, pero soslayado siempre, el hombre común —pobre, no occidental, extraño— se queda fuera del escenario al que el libro dirige su atención.³⁹

Tal es el sesgo de análisis de la segunda etapa o edad de los antecedentes de la estetización actual a la que denominan estetización aristocrática, ubicada desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII. Nuevamente, el arte determina la lógica del discurso y se inicia el esbozo de esta fase a partir de él. Así, se habla de la puesta en marcha de la autonomización del dominio estético y artístico del mundo; del reconocimiento del artista y su poder creador; del origen del concepto unitario moderno de las bellas artes con Charles Batteux; de la misión estética del arte, etc. Luego, abren su atención hacia otros rasgos que resultan ser la expresión característica del momento: la vida cortesana, la aparición de la moda, de los tratados de las buenas maneras y su impacto sobre el urbanismo estetizado; el gusto por los jardines, la suntuosidad y teatralidad, entre otras cosas. “Durante todo este ciclo, [señalan] el intenso proceso de estetización [elegancia, refinamiento, gracia formal] vigente en las altas esferas de la sociedad no está impulsado por lógicas económicas: está sostenido por lógicas sociales, por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social”.⁴⁰

Sin rubor alguno, los autores declaran que esta fase corresponde al proceso elitista de estilización de las formas, de las normas de vida y de los gustos, sin hacer la más mínima alusión a lo que ocurre fuera de los muros de Versalles o El Escorial incluso, más allá de los mares que circundan a Europa. El fantasma de la exclusión y el eurocentrismo sigue rondando el libro.

³⁹ Es un hecho histórico que desde un acto de violencia epistémica, no siempre evidenciado desde las actuales discursos críticos a la modernidad, le expropiaron a millones de seres humanos su capacidad para el arte, situándolos en el rol hipotético y abstracto de espectadores; les diseñaron los trillos y senderos de la creatividad desde jerarquías coloniales, aristocráticas y étnicocentristas; despojaron de esteticidad sus prácticas cotidianas y el habitar de su identidad cultural, religiosa, microsocial, evaluadas desde la designación peyorativa de folclóricas, primitivas, subdesarrolladas, marginales.

⁴⁰ G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 14.

La siguiente fase es la que los autores denominan *estetización moderna del mundo*, ubicada entre los siglos XVIII y XIX, aunque en la explicación se extiende hasta la mitad del XX. Obsérvese que la descripción se sigue centrando en el espacio europeo y sus élites. Llama la atención que inician este acápite describiéndolo como: “El tercer gran momento histórico que organiza las relaciones entre arte y sociedad”;⁴¹ mientras, unas páginas más adelante, afirman: “es forzoso reconocer que son más las lógicas industriales y comerciales que han posibilitado el proceso de estetización en masa que la esfera del arte propiamente dicha”.⁴² Entonces, ¿por qué insisten en centrar su atención en el arte?

Nuevamente, la lógica del discurso se inicia por el mundo artístico en plena autonomía como sistema: academias, salones, teatros, museos, marchantes, coleccionistas, editoriales, críticas, revistas, que refieren la dicotomía que se va produciendo entre el arte emancipado “...” y el *arte comercial*. Tratan desde esta división explicar el salto al universo mercantil. Sin embargo, el acápite concluye con la siguiente afirmación, que no se explica suficientemente: “En realidad, el universo industrial y comercial ha sido el principal artesano de la estilización del mundo moderno y de su expansión democrática”.⁴³

Finalmente, el texto llega a lo que sus autores denominan como fase actual o era transestética. Obsérvese cómo, en el primer párrafo, Lipovetsky y Serroy insisten nuevamente, en organizar su discurso desde lo artístico, cuando afirman: “A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas y solicitadas por las instituciones oficiales [...]”.⁴⁴ ¿Acaso, la oficialización del vanguardismo puede tomarse como punta del hilo que nos puede conducir a desenredar la maraña de relaciones sociales estetizadas que nos rodean? O ¿será más bien el *leitmotiv* para justificar la idea central del libro, es decir, que vivimos en la era del capitalismo artístico?

El capítulo dedicado a lo que denominan *capitalismo artístico*, inicia haciendo referencia a la inflación del dominio estético, aludida en fenó-

⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴² *Ibidem*, p. 20.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

menos relacionados con el arte: el estilo, la diversificación, lo efímero, el incremento de los precios en las obras de arte, etc. Podría pensarse que, efectivamente, el dominio estético es para los autores el lugar del arte, pero luego nos asalta la sospecha de que se trata de un asunto retórico, cuando afirman: “En la actualidad hay infinitamente más revolución en la economía que en el arte: es el capitalismo artístico y no el arte de vanguardia el que puede reivindicar la idea de ‘cambiar el mundo’”.⁴⁵

Terminando este capítulo, en el acápite II, página 108, denominado “Las figuras inaugurales del capitalismo artístico”, finalmente el texto se detiene en algunos elementos que ilustran la llegada de la estetización desde componentes estructurales y definitorios del sistema, como la transformación de su circuito comercial a partir de la invención del gran almacén, aspecto este en que el texto aporta información de interés, relativamente poco difundida. Por otra parte, también resulta valioso, en tanto reúne y relaciona puntos nodales de la conformación, expansión y masificación del circuito comercial, como la industria de la moda, el automovilismo y el diseño industrial, piezas claves para la conformación del gusto y la explosión del mercado.

Más allá de la necesaria atención a los problemas conceptuales mencionados, y de alguna que otra imprecisión cronológica,⁴⁶ el libro aporta elementos, datos y ejemplos que comúnmente no se encuentran reunidos en un mismo discurso. En la nota 22 de la Introducción,⁴⁷ se advierte: “aunque nuestro objetivo es teórico, dedicamos un amplio espacio al enfoque empírico de los hechos estéticos vinculados al mercado”.⁴⁸ Este objetivo se ha logrado con creces, lo cual hace del texto un documento valioso, pero insuficiente y tendencioso al evaluar la estetización solo desde una de sus caras, o más bien, al reducirla a sus aspectos más banales.

De hecho, ¿quiénes son los artistas que circulan por las páginas del libro de Lipovetsky y Serroy? Van desde Andy Warhol hasta Jeff Koons;

⁴⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁶ Por ejemplo, nunca queda claro el deslinde entre lo que los autores denominan como tercera y cuarta era de la estetización. Aunque afirman que la tercera abarca los siglos XVII y XIX, introducen en su explicación circunstancias del XX, como el tema de la vanguardia y las referencias a Apollinaire y Marinetti; las referencias al funcionalismo arquitectónico del siglo XX, etc. Cfr. G. Lipovetsky y J. Serroy, *ob. cit.*, p. 15. Así también, la cuarta era, llamada del capitalismo artístico, “no es cosa de hoy, ni siquiera de ayer”. (*Ibidem* p. 17). Según los autores, “su carrera histórica comienza con la industrialización, con la producción en serie y la moderna economía de consumo”. (*Ibidem*, p. 108). ¿Será, entonces, que el capitalismo es artístico desde su origen? ¿O será que esta denominación tiene más de capitalismo que de arte?

⁴⁷ *Ibidem*, p. 359.

⁴⁸ *Idem*.

de Takashi Murakami a Marc Jacobs. Todos superestrellas de las subastas, las pasarelas de arte y el diseño, afiliados a la lógica comercial, que convierte sus nombres en marcas: “Si Warhol, dio la vuelta a las marcas metamorfoseándolas en obras de arte, ahora es el capitalismo el que transforma el nombre de los artistas en productos comerciales [...]”⁴⁹. Si como afirman los autores: “[...] La creatividad artística encuentra ahí su lugar, pero a condición de potenciar las ventas, la rentabilidad financiera, la remuneración máxima de los agentes [...]”⁵⁰ ¿Es que acaso es este el único circuito en que se mueve el arte actual?

En resumen, la mayor contradicción del texto es que los autores sostengan, por un lado, la preeminencia del arte dentro de la sociedad mercantil, y por el otro, afirmen que esta sociedad estará recorrida por resortes económicos, industriales y comerciales. Al mismo tiempo, el principal obstáculo con que se tropiezan Lipovetsky y Serroy es el arte al que tanto se aferran, precisamente porque no es *lo artístico* un componente que por sí solo explique las actuales y pasadas eras de la estetización; tampoco resulta lo estético el único componente del arte. De hecho, actualmente los caminos de lo estético se han alejado de la estilización y acceden a vericuetos conceptuales, relacionales, objetuales, que no conducen necesariamente a la comprensión de las dinámicas estetizadas que nos rodean.

La estetización del mundo como coordenada epistemológica para pensar el mundo actual

“La subjetividad, a través de las vías transversales, se instaure conjuntamente en el mundo del medio ambiente, de los grandes Agenciamientos sociales e institucionales y, simétricamente, en el seno de los paisajes y fantasmas que habitan las esferas más íntimas del individuo”.⁵¹

Hace más de una década, cuando hablábamos del concepto estetización concluíamos con las implicaciones endógenas y exógenas que para la estética y otras disciplinas había traído su socialización teórica.⁵² Hoy es pertinente hablar de ello, ubicándonos en el vasto campo de las ciencias sociales, donde se nos presenta como un concepto transversal.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁵¹ F. Guattari, *Las tres ecologías*, p. 79.

⁵² Mayra Sánchez Medina, *La estetización del mundo, problemas epistemológicos*.

Luego de varias décadas de disputa sobre la pertinencia de rebasar el estatuto disciplinar —momento en que emergen términos y conceptos al respecto: transdisciplinar, indisciplinar, desdisciplinar—,⁵³ la idea de la transversalidad se ajusta de manera coherente a estos propósitos. Como enfoque epistemológico, se fue construyendo desde los años sesenta con los trabajos de Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze y Guattari; aunque, recientemente, resulta más popular de la mano de Edgar Morin, Basarab Nicolescu, Boaventura de Sousa, entre otros.

La transversalidad, pensada inicialmente en el ámbito psicoterapéutico, tiene que ver con el necesario tránsito entre los saberes, hacia una forma nueva de producir conocimientos. En su obra *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari presentan la noción de rizoma que ha resultado el concepto-metáfora que mejor explica la noción de transversalidad del saber: la matriz de la movilidad por entre los saberes al incluir posibilidades de caos, conexión, heterogeneidad, multiplicidad, del respeto a lo diferente; así como de todo el “horizonte de eventos”, a pesar de rupturas y desviaciones, incluyendo potencias y posibilidades; ejercitando la posibilidad de policompreensiones infinitas.

En un rizoma, nos dicen Deleuze y Guattari: “cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas”.⁵⁴

Definitivamente, tales atributos desbordan cualquier enfoque reduccionista, ejercitan conexiones y alcances transdisciplinares que habilitan el concepto de rizoma como un enfoque transversal, mismo que despliega unidades conceptuales dotadas de capacidad performativa, creadoras de mundo, transformadoras del sentido y de la experiencia. Estos nuevos conceptos y nociones dejan de ser simples contenedores de saber; se distinguen por su carácter relacional no sustancialista, es decir, funcionan como puertas de entrada a un *mundo real* difuso y

⁵³ “Más que de interdisciplinar o de transdisciplinar, la cuestión consistiría en des-disciplinar los enfoques”. Cfr. Rafael Hernández, “Espejo de paciencia. Notas sobre estudios cubanos, ciencias sociales y pensamiento en Cuba contemporánea”, en *Cambios en la sociedad cubana desde los noventa*, p. 151.

⁵⁴ *Ob. cit.*, p. 13.

desterritorializado. Estos trozos de saber permiten la ejercitación de posiciones epistémicas desdisciplinares, coherentes con lo transversal.

En este sentido, es que podemos hablar de la estetización como un concepto rizoma. Tal como lo señalan los estudiosos de este enfoque, se conecta con formas de codificaciones muy diversas, eslabones biológicos, políticos y económicos. Así, la estetización nos introduce en un mundo interconectado que atraviesa transversalmente como concepto, con la peculiaridad de que, por muy insignificante que nos pueda parecer una puerta de entrada en el tema, cada vertiente puede alcanzar una relevancia cardinal. Por ejemplo, José Luis Brea, en su texto *El tercer umbral*, señala:

Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de esta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada.⁵⁵

Sin dejar de establecer una relación estructural entre la estetización y el capitalismo posindustrial, como efecto o segunda metamorfosis de la forma mercancía, el autor establece su conexión con toda la escala social a través de la transformación que genera en el sistema de relaciones y de necesidades. De este modo, lanza el problema a la escala de lo social y no lo circunscribe a su dimensión económica. De hecho, esta cuestión la analiza en uno de sus libros, donde se pregunta por el estatuto de las prácticas artísticas en dicho contexto.

Desde la colisión funcional entre las esferas de la economía y la cultura,⁵⁶ Brea explica el papel de la imagen activada como instrumento en el intercambio mercantil; el modo en que contribuye a engrasar desde el deseo la maquinaria capitalista, al punto que ya no es posible

⁵⁵ p. 128.

⁵⁶ En este sentido, al explicar la relación economía-cultura y no simplemente economía-arte como se esboza en el citado libro de Lipovetsky y Serroy, a partir de la noción de *colisión funcional*, el texto de Brea permite que tengamos una idea de la raíz de estas interrelaciones, que parecen en el citado texto sobre la estetización del mundo, obra y gracia de los caprichos creacionistas de artistas y diseñadores en alianza con el capital.

considerarla como algo de segunda importancia. Si fuera posible congelar el deseo, el capitalismo estaría en peligro de colapsar.

A través de la noción de estetización también se explica un sinfín de asuntos diversos, de los cuales parecería muy alejada. Es el caso de la estetización de la lógica gerencial (*managerial*), dinámica, flexible y dúctil en los líderes de los grandes emporios transnacionales;⁵⁷ las prácticas hedonistas del consumismo, sus nuevos valores, lugares y relaciones; la extroversión espectacular que erosiona la noción habitual de vida privada; la conformación de antigües⁵⁸ y nuevas identidades estéticas.

Al respecto, podemos coincidir con Barbero cuando afirma: “Yo parto de la idea de que los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida”.⁵⁹ A tenor de estos nuevos modos de construcción de identidad, la estetización explica las bases de la reciente aparición de trastornos emocionales, preferentemente en los jóvenes, como la anorexia, la vigorexia o el complejo de Adonis, entre otros.

Sin caer en la simple enumeración, la estetización también se revela como el telón de fondo del discurrir de los procesos artísticos actuales y del propio estatuto del mundo del arte y de los artistas, de la eficacia metafórica y la virtualidad nómada de las obras artísticas, que varios autores se han encargado de mencionar.⁶⁰

Visto como *esteticismo de la política*—fenómeno que atisbó Walter Benjamin en 1936, a través del fascismo nazista, que hoy en día es reconocido como una condición del poder en escena—,⁶¹ lo relevante es que se proyecta ante nosotros como un punto de mira inevitable para poder explicar no solo las estrategias visibles del poder, sino también la lógica que distribuye los lugares, los cuerpos y los deseos de todos en el reparto de lo sensible.

⁵⁷ Cfr. Scott Lash y John Urry, eds., *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*.

⁵⁸ Edwin Gofman apuntaba el papel de elementos estéticos en los roles sociales que las personas desempeñan en la vida cotidiana. Recientemente, en el 2006, Katya Mandoki extiende los alcances de la estética hacia la vida cotidiana, especialmente hacia las matrices desde las que se conforman las identidades sociales.

⁵⁹ “Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático”, en *Pre-Textos. Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos*, p. 183.

⁶⁰ Autores como Arthur Danto, *El final del arte*, 1984; Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, 1996; José Luis Brea, *El tercer umbral*, 2003.

⁶¹ Cfr. Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, 1994.

Entendido como la reestetización construye una plataforma propicia para repensar los vínculos entre arte-educación, individuo-mundo en la sociedad contemporánea; como un proceso necesario de reapropiación estética, en el que el individuo común pueda ser actor dentro de su propio marco de actuación, y ya no simple destinatario amorfo de maniobras iluministas, fraguadas desde una supuesta jerarquía cultural que lo desconoce como generador de experiencias estéticas propias. Un sujeto que debemos saber que ya es estético por naturaleza y por el estímulo de un ejercicio cotidiano permanente. De lo que se trata es de desatar esta cualidad a contrapelo de las estrategias de mercado, que pretenden estandarizar, seducir, idiotizar. Tales atributos de la noción estetización desbordan definitivamente todo enfoque reduccionista y ejercitan conexiones y alcances transdisciplinares, lo cual le habilita como un concepto transversal y como una coordenada epistemológica que atraviesa el discurso expandido de las ciencias humanas.

Bibliografía citada

- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, España, Paidós, 1994.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1996.
- _, *El otro por sí mismo*, Barcelona, España, Anagrama, 1998.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductividad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, España, Edic. Tróvica, 1973.
- Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, Madrid, España, Balsa de la Medusa, 1998.
- Brea, José Luis, *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, España, CENDEAC, 2003.
- _, "La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte", en: <http://www.joseluisbrea.net> (último acceso: 10 de octubre de 2003).
- Danto, Arthur, *El final del Arte*, La Habana, Cuba, Centro Cultural Cráteres, 1984.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España, Pre-textos, 2002.
- De Sousa Santos, Boaventura, "Capítulo I. La Sociología de las Ausencias

- y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes”, en *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, agosto, 2006.
- De Ventós, Xavier Rubert, *La estética y sus herejías*, Barcelona, España, Anagrama, 1980.
- Erjavec, Aleš, “Arte y estética. Tres perspectivas recientes”, en *Criterios*, núm. 67, La Habana, Cuba, 1 de octubre 2014.
- “Glosario de términos sobre hostelería y turismo”, en: <http://www.pora-qui.net/diccionario/index.php> (último acceso: abril de 2012).
- Guattari, Félix, “El nuevo paradigma estético”, en Dora Fried Schnitman, ed., *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Barcelona, España, Paidós, 1996.
- Hernández, Rafael, “Espejo de paciencia. Notas sobre estudios cubanos, ciencias sociales y pensamiento en Cuba contemporánea”, en Joseph S. Tulchin, ed., *Cambios en la sociedad cubana desde los noventas*, República Dominicana, FLACSO, 2006.
- Lalo, Charles, *Introduction à l'esthétique*, A. Colín, 1912.
- Lander, Edgardo, “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”, en *Ciencias Sociales. Saberes sociales y eurocéntricos*, Buenos Aires, CLACSO, 2005.
- Lash, Scott y John Urry, eds., *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Argentina, Amortorrou, 1998.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *L'esthétisation du Monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Hors série Connaissance, 2013.
- , *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la Cultura. Prosaica I*, México, Siglo XXI editores, 2006.
- Martín Barbero, Jesús, “Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático”, en *Pre-Textos. Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos*, Cali, Colombia, Programa Editorial Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, 1995.
- Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967.
- Naukkarinen, Ossi, “Variaciones en la artificación”, en *Criterios*, núm. 56, La Habana, Cuba, 15 febrero 2014, pp. 936-958.
- Sánchez Medina, Mayra, “La estetización difusa o la difusa estetización

del mundo actual”, en *Estética. Enfoques actuales*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.

- _, “La Estética ante del horizonte de la estetización”, en *Revista Cúpulas*, núm. 17-18, La Habana, Cuba, ISA, 2005, pp. 30-38.

EL CAMBIO CULTURAL
COMO COORDENADA EPISTEMOLÓGICA:
UNA REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE
EL CONTEXTO CULTURAL DE LA SOCIEDAD

Alicia Pino Rodríguez †¹

Porque nosotros hemos padecido de hojiosidad, como nuestros bosques. La pompa del follaje no ha dejado ver la substancia del tronco. Han sido nuestros pueblos, venidos a la existencia en el esfuerzo de una violación irredimible, en el impío maridaje de una azucena y una lanza.

José Martí, *Obras completas*

En el proceso de análisis de la sociedad, son variadas las propuestas que intentan explicar cómo se ha transformado la socialidad planetariamente desde el siglo pasado hasta hoy. Entre ellas, la reconstrucción de la historia y la sociología de la ciencia hacia una nueva epistemología para superar las construcciones teóricas basadas en una concepción de la historia lineal, elitista y abstracta donde bordes, márgenes e intersticios quedaban invisibilizados. Esto no permitió entender la diversidad de espacio-tiempo y territorialidades variadas desde donde los sujetos sociales construyen las alternativas de rebeldía, emancipación y alternativas, dentro y fuera, a un tiempo, de construcciones de dominio. Existen enfoques a partir de los cuales otros saberes proponen des-disciplinar para afrontar el hecho de una socialidad que ya no responde a ningún enclave o estructura disciplinar tradicional.

Una buena parte de los científicos intenta la reconstrucción de sus ya viejos presupuestos, allí donde la academia también tradicional y dominante lo permite; otros tratan de *impensar* o pensar desde otro lugar, para dar cuenta de la transformación radical que se ha desarrollado a

¹ Fue Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana; colaboradora docente de la Maestría en Estética y Arte de la FFyL, BUAP; colaboradora y autora de diversos artículos publicados en Colección La Fuente.

la escala de todo lo social. Procesos como el de estetización del mundo, que involucra a hombres y mujeres en su existir cotidiano, han generado un desborde de la mirada estética, ineludiblemente transversal a este existir. Esclarecer qué lugar ocupa lo cultural en tal proceso es lo que determina el objetivo de este trabajo.

Desde el punto de vista teórico ha sido significado un *giro cultural* o *giro estético* en las denominadas ciencias sociales, al asumir como resultado de la transformación de lo cultural, que la comunicación, el consumo y las industrias culturales resultan determinantes en la construcción de lo social. Esta transformación fue advertida anticipadamente, en sus orígenes, por varios investigadores a finales del siglo XIX e inicios del XX. Así, procesos como la revolución científico-técnica de los medios, la conversión de la cultura en industria, la apropiación mercantil de los signos y símbolos de la significación tradicional de lo cultural, han constituido temas recurrentes desde entonces.

La teoría sobre el cambio cultural en los mitos de la teoría eurooccidental

La teoría sobre el cambio cultural desde sus orígenes fue consecuencia de la necesidad de explicar dos procesos: primero, el *desarrollo social* como proceso teleológico predeterminado desde la parte del planeta que se consideró a sí misma como el centro de una estructura modélica ideal que construyó una concepción sobre la civilización. Segundo, el de la determinación de las diferencias, desarmonías, distancias, fases o etapas en que, ante los procesos de descubrimiento, conquistas, dominios, ocupación, hicieron visibles otros pueblos cuyo desarrollo no fue equivalente, igual o parecido al determinado como modelo absoluto.

En la explicación de estos procesos, un hito importante fue la determinación de la diferencia entre pueblos como diferencia cultural, expresada como relación-oposición entre civilización y barbarie-salvajismo que repercutió en el análisis de los ámbitos políticos, raciales, artísticos, morales, biológicos y religiosos. La diferencia cultural fue el centro de los discursos de las naciones civilizadas responsables del despojo, dominio y exterminio, nombre del modelo decidido. La idea predominante era que otros pueblos que no se ajustaran a tal modelo (bárbaros-salvajes) deberían alcanzarlo, por cualquier medio.

La concepción sobre la cultura nace así subordinada al mito eurocéntrico de la civilización. El eurocentrismo se constituye en el discurso

como *invención* (mito) de un modelo de pensar que marcará toda una época. Sus características más evidentes son el establecimiento de un orden preestablecido en el que el desarrollo es causal, regular, lineal y ordenado; la sociedad es estructurada por poderes: Estado, nación, relaciones jerárquicas entre Estado, clases, grupos; una historia, un saber, un modelo de progreso-desarrollo; una civilización, identidad, territorio que decide el poder de estas jerarquías. De acuerdo con esto, los procesos de colonización, neocolonización, descolonización, colonialidad, sirven para organizar el orden. El espacio es el territorio establecido por el poder, la identidad, la nación, por tanto, la historia misma queda preestablecida y se configura a través de tal orden modélico.

El discurso logocéntrico se instala para explicar lo social. De tal forma, cultura y civilización, pueblo, nación, territorio e identidad se conformaron bajo esta matriz epistémica presente aún en los procesos sociales que intentamos explicar. Este modelo es hasta hoy discutido ampliamente en las diversas formas de nombrar un cierto orden lineal del desarrollo histórico cultural: modernidad o posmodernidad. Y es a un tiempo una arena de contiendas y paradojas teóricas ante la diversidad: modernidad inconclusa, incompleta, líquida y otras.

Lo que está en el debate es, precisamente, si este modelo llamado modernidad ha cumplido efectivamente con los propósitos anunciados: modernización y progreso, desarrollo científico técnico conducente al mejoramiento de la sociedad y, por supuesto, de hombres y mujeres en ella misma. Desde la década de 1960, el eurocentrismo, el eurooccidentalismo y el logocentrismo son impugnados en los propios los centros de poder, bajo la razón de su propia utopía incumplida. El mito moderno ha sufrido las consecuencias de su utopía a manos de sus propios constructores. Sus componentes esenciales, linealidad progresiva histórica, nacionalidad, identidad y cultura modélica ajustada al territorio, ideales de progreso y felicidad y, sobre todo, su apariencia teleológica de final feliz, han sufrido las consecuencias de los siglos de su fabulación.

En la segunda mitad del siglo XX aparece la aceptación de la teoría sobre una ruptura,² un cambio e incluso una colisión de lo cultural;³

² Jameson es capaz de deslindar entre un movimiento denominado de ruptura estético-artística y una ruptura correspondiente con un cambio estructural del capitalismo donde lo cultural se inserta como parte de la sociedad transformada, su historia y desarrollo.

³ Brea, en su obra *El tercer umbral*, señala el hecho de que las nuevas mediaciones entre la economía y la cultura trastornan su estructura de relación tradicional, provocando una colisión

la mayoría de cuyos argumentos apuesta por un mundo homogéneo-global donde los signos económico-culturales intentan una vez más, marcar una orientación normativa, elitista y lineal a la cual deben sumarse regiones, sociedades, etnias y géneros, independientemente de su historia. Teoría cuyo poderío en los medios e instrumentos que usa a escala objetiva se encuentra en la base de un tipo de sociedad insostenible para nuestra especie.

Tal concepción de forma de vida precisa otras alternativas: un cambio cultural otro que, desde nuestro contexto, continental, regional y nacional debe cuáles serían las claves que permitan explicar ese cambio cultural y cuánto ha impactado en nuestra realidad más cercana. ¿Cómo responder a tal cambio? La teoría del cambio cultural, y el cambio cultural bajo estos preceptos, es concebida como una noción antropológica, elitista y discriminatoria, de impacto político, ideológico y teórico, eurooccidental nacida de la comparación entre diversos grados de civilización y progreso de pueblos y grupos sociales con respecto a la civilización esencialmente europea.

El cambio cultural: una breve historia

No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.

José Martí, *Nuestra América*⁴

La primera definición de cultura con un sentido teórico proviene de Edward Burnett Taylor, en su libro *Cultura primitiva*, donde afirmaba que:

Cultura o civilización tomada en su amplio sentido *etnográfico*, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad [...] La condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanas.⁵

funcional, según la cual, se entrelazan funciones y atribuciones entre ambas, de modo que la economía produce símbolos y modos de identificación-diferenciación, por lo tanto, la cultura se convierte en industria y produce riquezas. Cfr. José Luis Brea, *El tercer Umbra*, pp. 12-15.

⁴ José Martí, "Nuestra América", *Obras Completas*. Tomo 6, p.17.

⁵ Edward B. Taylor, *Cultura Primitiva*, p. 19.

Esta definición se realizó desde la perspectiva de la teoría evolucionista, y tiende a considerar la cultura como un todo continuo. Con antelación, en el siglo XVIII, los términos cultura y civilización se trataban desde posturas enormemente ambiguas. En la teoría inglesa, *civilización* resume la importancia de la nación propia en el conjunto del progreso de Occidente. En Alemania, *civilización* estaba más próxima a lo exterior, a lo utilitario; mientras que, en Francia, *civilización* reflejaba el destino social específico de la burguesía francesa. Rousseau y Pascal; manifestaron su malestar por los resultados del desarrollo social y sus consecuencias para la naturaleza humana, determinando que las imperfecciones eran resultado de las propias condiciones sociales, de la civilización.

Tales criterios apuntaron, por una parte, hacia el estudio de la subjetividad humana y, por otra, hacia la determinación de que el alejamiento de lo natural podría haber condicionado el estado de conflicto. En este sentido, una vuelta hacia la naturaleza sería el medio idóneo de cultivo y educación del hombre. Las desigualdades conducían a contradicciones violentas, que tenían como base condiciones inhumanas de existencia en contraste con la opulencia y la ostentación de determinados grupos socialmente dominantes. Tal situación se convierte en cuestionamiento sobre si la acumulación de las ciencias y las artes daban realmente la posibilidad del perfeccionamiento individual y colectivo para hombres y mujeres.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX se hace visible el malestar acerca de la racionalidad, el progreso y la ciencia como suficientes para un desarrollo humano continuo, renovado y progresivo. La teoría marxista sustenta que el perfeccionamiento y desarrollo humano solo será posible cambiando las bases económicas reales de la sociedad, transformando las estructuras y relaciones esenciales que determinan, desde la producción y el trabajo, las diferencias de oportunidades y acceso al desarrollo. Por ende, la cultura es expresión del proceso sociohistórico y económico que le da base. Como ha sido expresado correctamente en la teoría, la injusticia social que proviene de las diferencias, la complejidad de la subjetividad y el reconocimiento de una multitud que irrumpe con una presencia específica en lo social, dan cuenta de una sospecha que como quasi-método va a caracterizar la teoría de finales del siglo XIX.

En resumen, la concepción sobre el desarrollo y el progreso y las estructuras que intentaban explicar la composición social de las naciones

daban cuenta de una cultura que no era ya artístico-literaria de élite, sino que se contaminaba más y más con una cotidianidad desbordada en modas, exhibiciones, mercaderías, opinión pública, estatus y otros: era el modernismo.

Cambio cultural, modernización y modernismo en el final de siglo

El modernismo contiene, junto a la transformación de las ciencias naturales, el vínculo inédito que se produce entre el descubrimiento científico y su generalización como necesidad económico-mercantil. Desde allí se produce su inclusión en la vida cotidiana, en un universo masificado e inédito también hasta este momento histórico. Recuérdense los descubrimientos vinculados a la electricidad y las comunicaciones. Es también la época de previsiones geniales de científicos e investigadores de las denominadas humanidades: de poetas, filósofos, historiadores. En correspondencia con las transformaciones en la correlación de fuerzas, el surgimiento y lugar de las disciplinas llamadas ciencias humanas en el final del siglo XIX fue correctamente interpretado como malestar atendiendo a que el desarrollo científico y técnico no había significado aún el mejoramiento social con justicia y equidad, fuente fundamental de demandas sociales inéditas en la historia. Es por eso que esta época será gestora de efervescencias inéditas en los discursos sociales.

El siglo XX iniciará con nuevas preocupaciones y nuevos temas en el saber: el interés por los problemas de la conciencia, y la motivación inconsciente; el significado del tiempo y el espacio modificado y modificante de la vida humana; una teoría del conocimiento en relación con las ciencias humanas o del espíritu que traspasaba la frontera de la racionalidad; una forma diferente de analizar la política, interesada no en las formulaciones teóricas, los mitos y las apariencias, sino en el ejercicio del poder, las élites (caudillos) y los partidos.

Las preocupaciones eran esencialmente desde el ámbito del proceso cultural. La irrupción de la masividad en este ámbito comienza a desmitificar un paradigma gestado en la modernidad, donde la cultura era entendida como esfera autónoma con respecto a las transformaciones económicas. Se aprecia una típica insistencia en el lugar del individuo en las nuevas condiciones de la modernización, en las *pérdidas* y *ganancias* que esta supone y se buscan explicaciones y soluciones a la nueva situación. La segunda revolución del capital coloca a hombres y

mujeres ante un nuevo período histórico, cuyos signos derivan en una construcción moderna del discurso donde los puntales esenciales serían el elitismo, la fragmentación y el dominio de la naturaleza y la sociedad.

Desde nuestras tierras, el discurso más lúcido sobre el problema fue el de José Martí, quien en 1883, en su Prólogo al *Poema al Niágara*, habla de “época de elaboración y transformación espléndida”, de que “nadie tiene hoy su fe segura”, y que “todos son soldados del ejército en marcha”. Con claridad medular define la “época nueva que es al mismo tiempo de tránsito, donde son características, la intranquilidad, la inseguridad, la vaga esperanza y la visión secreta”.⁶

La época nueva en el pensamiento martiano parece referir al tránsito del capitalismo a su fase imperialista. Genialmente, el análisis de José Martí evidencia la transformación integral que esto supone. La autora coincide con otros estudiosos del tema en que estamos en presencia de un periodo transicional que puede ser entendido bajo el concepto de *modernismo*. En él está presente no solo la significación de una nueva sensibilidad estética⁷ sino, a un tiempo, la visibilidad de nuevas e inéditas formas de socialidad. Era la transformación de un proyecto de perceptible tono utópico, *expresión epocal* de la etapa que está enmarcada desde el punto de vista histórico en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Conceptualizada de otras formas: *irracionalismo*, *nuevo romanticismo*, entre otros, señala el cambio epocal.

⁶ J. Martí, *ob. cit.*, Tomo 7, p. 222.

⁷ El rompimiento o ruptura con la modernidad es ese movimiento general del que pueden seguirse sus huellas en los finales del siglo XIX: el esteticismo, la pasión por la belleza y el amor del arte por el arte —que en Inglaterra tuvo su teorizador en Walter Pater (1839-1894)—, esteticismo y la decadencia, como signo que encontramos en *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, y *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, y los rebuscados y artificiosos dibujos de Audrey Bardsley, como reacción estética frente a gustos anteriores, como el realismo naturalista y la afirmación de un nuevo papel moral del arte y del artista ante la sociedad (Barrés, D’Annunzio, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal y Pierre Louÿs). El gusto por lo exótico, lo místico, lo cruel, lo espiritual y lo perverso, hedonismo, dandismo elegante y elitista. Arts and Crafts Movement (movimiento de artes y oficios), liderado por William Morris, que incorporó influencias de los artes japonés y oriental puestos de moda en Europa en las décadas de 1860 y 1870 (denominado de múltiples formas: 1890-93: Art Modern Style en Inglaterra, Jugendstil o estilo joven en Alemania, Sezessionstil o estilo secesión en Austria, Liberty en Italia y muchos otros). Este modernismo determinó la multiplicación de rupturas en las expresiones artísticas que se produjeron a partir de 1900, y que pueden ser interpretadas como signos de incertidumbre y desconcierto, que formaban parte del discurso de intelectuales, escritores y científicos europeos. Para Ortega y Gasset, el arte nuevo parecía un *fenómeno de índole equívoca*, y por eso, la pintura lógica para una época donde todos los grandes hechos eran —según escribiera en *La deshumanización del arte* (1925)— igualmente equívocos. “La aspiración a un arte completamente abstracto —escribió Simmel en 1921— nace del sentimiento de que la vida es imposibilidad y contradicción”.

Si es cierto que la percepción desde el arte adelantó aspectos de las transformaciones, estos fueron también percibidos desde todos los ámbitos del saber y diseñados desde la economía y la política.

El final del siglo XIX hará visible la contradicción entre novedad y tradición en todos los aspectos de la socialidad. En este proceso, el consumo se evaluará en su dimensión ostentatoria. Los sujetos en su socialidad asumirán nuevas dimensiones culturales ante escaparates y vidrieras de mercancías que comenzarán a perder su esencia de solo necesidad natural, para ir sumando las que pertenecían a lo cultural: identidad, valoración personal, estatus, jerarquía social, representación y sensibilidad. Las primeras formas de simulacro, publicidad y promoción irán reconstruyendo el carácter simbólico de los ideales y proyectos de vida en multitudes y masas, con las nuevas exigencias del proceso de modernización.

La noción del cambio cultural en el siglo XX. De la civilización a la aculturación
 Cuando José Martí calificaba el proceso de la conquista y de la colonización como un hecho histórico *irredimible*, señalaba los aspectos silenciados en las ciencias sobre *la violencia constitutiva de los procesos del cambio cultural*.

Aunque la teoría no ignoró los hechos de contactos culturales ni tampoco el arte, hubo pocos trabajos dedicados al proceso de cambio cultural. Los antropólogos difusionistas se interesaron, en buena medida, por los fenómenos de préstamo y por la distribución de los rasgos culturales a partir de un supuesto “hogar” cultural. Pero sus trabajos trataban sobre el resultado de la difusión cultural y no describían más que el estado terminal de un intercambio concebido en sentido único. Por otra parte, si la difusión era comprendida así, no implicaba necesariamente contacto entre la cultura receptora y la cultura donante.⁸

Los hitos encontrados en el desarrollo del pensamiento teórico sobre el cambio cultural son consecuencia de un contexto social que tiene como peculiaridad y regularidad la *invisibilización* y la *obsolescencia* de las consecuencias para otras culturas que solo fueron conejillos de india en el supuesto estudio del cambio cultural, al menos hasta terminada la Segunda Guerra Mundial.

⁸ Denys Cuche, *La noción de cultura en las ciencias sociales*.

Si los primeros análisis del cambio cultural, como queda explicado, se fundamentaron en la relación-oposición cultura y civilización, Melville J. Herskovits, antropólogo norteamericano, pionero en la materia, señalaba que hubo que esperar los estudios sobre los fenómenos denominados de *aculturación* para comprender mejor los mecanismos de la cultura: apreciaban que cuando las tradiciones entran en conflicto, los reajustes en el interior de una cultura muestran cómo los elementos de la cultura se vinculan entre sí y cómo funciona la totalidad. Y señalaban que había un retraso con respecto a los estudios sobre el cruce, encuentro, carácter de tales encuentros (violencia, exclusión, anomalías), de culturas respecto de los trabajos realizados sobre culturas aisladas.

El sustantivo *aculturación* parece ser creado en 1880 por el antropólogo norteamericano J. W. Powell,⁹ para identificar la transformación de los modos de vida y de pensamiento de los inmigrantes que entraban en contacto con la sociedad norteamericana. Una peculiaridad aparece como significativa en los estudios norteamericanos: por primera vez definen que el cambio cultural es un proceso que puede realizarse, no solo entre pueblos, culturas o civilizaciones, sino en el contexto de su propia sociedad, lo que significaba la asunción de un cambio no en relación con otro, sino con respecto a sí mismo.

Este hecho marcó la diferencia de los estudios norteamericanos con los de otros ámbitos y regiones del mundo. Tal es el caso de la denominada Escuela de Chicago,¹⁰ donde Hans Joas se propuso desarrollar una teoría comprensiva de lo social. Se trataba de hacer una ciencia social empírica, pero no estadística. Contribuyó a la superación del predominio de una filosofía moral reformista de base protestante y a la configuración de una disciplina científica especializada.¹¹

⁹ La palabra no designa una pura y simple *desculturación*. En la aculturación, el prefijo *a*, no es privativo; proviene etimológicamente del latín *ad* e indica un movimiento de acercamiento.

¹⁰ Podría describirse como la combinación de una filosofía pragmática, de un intento de dar una orientación política reformista a las posibilidades de la democracia en condiciones de rápida industrialización y urbanización, y de los esfuerzos por convertir la sociología en una ciencia empírica, concediendo una gran importancia a las fuentes precientíficas del conocimiento empírico, no era nada más que una realización parcial —desde el punto de vista teórico— de las posibilidades inherentes a la filosofía social del pragmatismo tomado de *La faceta sociológica del pragmatismo*. No hay una referencia a la Chicago School hasta 1930 pues el término nunca fue usado antes de 1939. Sin embargo, con el paso de los años, sí se identificaron suficientes características comunes como para agruparlos bajo tal denominación, aunque algún autor siga hablando de que se ha constituido como todo un mito (http://www.tdx.cesca.es/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0623105141747//Cap%Alitulo6.doc.PDF).

¹¹ Versión sociológica del pragmatismo del que serían representantes una serie de autores por su pertenencia a la llamada Escuela de Chicago: Thomas, Park, Blumer y Hughes.

Esto provocó debates sobre cuales debían ser las metodologías sociológicas más apropiadas: estudio de caso y el método estadístico, y ayudó a clarificar las relaciones entre el análisis sociológico y la esfera pública de la política, la reforma y el trabajo social. Sus posturas, métodos, orientación cosmovisiva y objeto, hacen que se considere una sociología crítica¹², que se manifiesta distinta en su asunción a la realidad con respecto a la investigación europea que, de algún modo, se preparaba a la ascensión del fascismo. Se manifiesta opuesta a la *biologización de las ciencias sociales* y al dominio del darwinismo social de inspiración malthusiana que servía de soporte al elitismo y al desprecio por las masas, relacionando a pensadores como Malthus, Spencer, Galton y Pearson.

Privilegia la idea de que la conducta de los seres humanos está más relacionada con el medio social, de manera que los comportamientos individuales son inseparables de las condiciones de vida en las que los individuos se desenvuelven. La conducta pasó así a una posición central en íntima relación con la influencia de las instituciones sociales sobre los sujetos. Los sociólogos de Chicago hicieron prevalecer la idea del peso de la sociedad sobre la herencia, la cooperación sobre la lucha, la centralidad de la política sobre la guerra social de razas y clases.

Esta sociología norteamericana naciente privilegió la investigación sobre el fenómeno de la inmigración y las relaciones. Identificó suficientes características comunes como para agruparlos bajo tal denominación, aunque algún autor siga hablando de que se ha constituido como todo un mito.¹³ Nuevos planteamientos reconocían la creciente importancia de la diversidad étnica y del pluriculturalismo en la socie-

Para este reconocido experto en la obra de Mead, el pragmatismo es la principal fuente filosófica de la Escuela de Chicago y del interaccionismo simbólico, y es fundamentalmente una *filosofía de la acción*. La Chicago Sociology es frecuentemente vista como la primera gran escuela de Sociología en los Estados Unidos que dominó el terreno durante los primeros 35 años del siglo XX, sin olvidar los desarrollos posteriores. Allí tuvo su origen una rica y diversa tradición de investigación empírica relacionada con la nueva y rápida expansión urbana del centro de Chicago y los problemas sociales que dicha expansión trajo consigo. Estas circunstancias favorecieron el desarrollo de una teoría social pragmatista, unida a las filosofías de James, Dewey, Peirce y Mead y a la sociología de Simmel.

¹² Fisher y Strauss, 1997.

¹³ El contexto del desarrollo de tal tendencia era la de una sociedad (la norteamericana), que había recibido desde principios de siglo a ocho millones de inmigrantes: la convicción acotada teóricamente era que deberían *asimilarse a la cultura norteamericana*. A esto se denominó como *crisol de razas (melting pot)*, que encontró su expresión académica en la teoría de la asimilación presentada por R. E. Park y W. I. Thomas, de la Universidad de Chicago. Se afirmaba en ella que: la asimilación lograría, a la larga, una perfecta mezcla del inmigrante a la sociedad receptora. El hecho de que los sujetos sociales y sus modos de vida no se asimilaban y adicionalmente defendían aspectos que aparecían ligados a su identidad, sugirió la idea de una sociedad multicultural.

dad americana. Frente a la idea de la asimilación a la sociedad a la que se incorporaba el inmigrante, defendían la de que cada grupo étnico poseía el derecho a desarrollar su propia cultura y sus propios valores en la sociedad de acogida.

El resultado de esto es lo que se ha designado como un *federalismo cultural*¹⁴ que permite cierta continuidad, no sin transformaciones a causa del nuevo entorno social, de las culturas de origen de los inmigrantes. Sin embargo, hay que señalar que el mito norteamericano llevó a considerar que los indígenas, que por definición no son inmigrantes, y los negros, cuya inmigración fue forzada, no formaban totalmente parte de los norteamericanos.¹⁵

Es por eso que solo en la década de 1930, la reflexión sistemática sobre los fenómenos de encuentro de las culturas llevará a los antropólogos norteamericanos a proponer una definición conceptual del término *aculturación*. A partir de ese momento ya no será posible usarlo sino de forma rigurosa. Se han señalado como motivos de la visibilidad del concepto, los efectos del choque de civilizaciones inducido por conquistas, emigraciones, guerras y colonizaciones.¹⁶

Después de la Segunda Guerra Mundial, este planteamiento se instaló en forma radical: ¿desaparecería la antropología junto con su objeto tradicional, los llamados pueblos primitivos? La preocupación se dirigía hacia la posibilidad de que las sociedades y culturas *iletradas* desaparecerían rápidamente y la antropología, entre tanto, no había producido marcos teóricos rigurosos con los que abordar el análisis de las sociedades que, por oposición, se denominaban *complejas*. Después, por ejemplo, contestaba que no hay razones epistemológicas por las que la antropología deba ser practicada en sociedades simples, o de las que se deduzca que los datos recogidos en sociedades complejas no sean relevantes a la teoría antropológica.

Había también supuestos fuertes, tales como la creencia en la dirección inevitable de los cambios que producía la expansión de los países centrales: occidentalización equivalía a industrialización y urbanización. Esta era la idea (compartida por la sociología de la época) que sintetizaran

¹⁴ Schnapper, 1974

¹⁵ D. Cuche, *Ob. cit.*

¹⁶ Cfr. María Rosa Neufeld, "Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología", en Alain Basail, *Sociología de la cultura*.

Robert Redfield y otros cuando imaginaron la existencia de un *continuum folk-urbano*, en cuya línea se iban colocando cada una de las sociedades.

De tal forma, el cambio cultural adquiriría dos rasgos esenciales a partir de las directrices teórico-conceptuales que lo hacían pertinente en las llamadas sociedades complejas: podía referirse a lo interno de una sociedad en particular y también, era posible estudiar desde él, los sucesos que acontecían en los encuentros de sociedades sencillas con aquellas altamente tecnificadas, léase complejas, desarrolladas. Estas directrices seguían sin delimitar como objetivo de investigación la violencia en tales contactos y sus causas. Lo que importaba era determinar los aspectos de asimilación o rechazo de tales encuentros.

Si en épocas anteriores se mantenía el elemento prejuicioso sobre las mezclas, consideradas como anomalías, a partir de este momento seguían considerándose como efectos de debilidad para *un* estudio serio sobre el cambio. Se buscaban las condiciones puristas en la sociedad cultural estudiada.

En la posguerra, ante el proceso de independencia y descolonización de los objetos de estudio, en correspondencia con el crisol de razas que pretendía Estados Unidos ser como nación, la Asociación Norteamericana de Antropología comisionó a Redfield, Linton y Herskovits, a delimitar el concepto de *aculturación*, determinando que comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto continuo y, de primera mano, con cambios subsecuentes en los patrones culturales originales de uno o de ambos grupos. *Aculturación* debía ser distinguida de *cambio cultural*, del cual es solo un aspecto, y de *asimilación*, que es, a intervalos, una fase de la aculturación.

En resumen, la primera mitad del siglo XX extiende la noción de *cambio cultural*, sobre todo ante el denominado proceso de descolonización. Esta es considerada como noción variable que desde diferentes saberes la cual intenta explicar la aceptación en la diversidad de mezclas de culturas inevitables en el contexto de las relaciones planetarias. Supone ya el cambio en una misma sociedad, un mismo pueblo y un mismo grupo social. Resulta de significación ideopolítica, el hecho de seguir considerando como referente al modelo eurooccidental como fin a alcanzar.

El cambio cultural hoy

José Luis Brea, en su libro *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas ar-*

tísticas en la era del capitalismo cultural, precisaba lo que considera la transformación, ruptura y el cambio de lo cultural, a partir de la tercera revolución científica del capitalismo: “La entrada del capitalismo contemporáneo en una nueva fase tiene lugar al producirse la colisión sistemática entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico-productivo, en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de la representación”.¹⁷

Hay que reconocer que las consecuencias de la segunda revolución industrial a finales del siglo XIX, no resultaron aún una ruptura radical en las formas estructurales de la construcción de la sociedad y en los mismos grupos sociales a partir de la relación contradictoria entre novedad-tradición. Tampoco en las prácticas artísticas, a pesar de las consecuencias del origen de la denominada por Thorstein Veblen, *sociedad del consumo ostentatorio* (más tarde *sociedad del consumo de masas*). Sin embargo, fue el origen de una inédita realidad: la efectiva visibilidad de las masas adquirida a partir de su escalar en las estructuras socioculturales y políticas; la visibilidad en géneros y razas, en etnias sometidas, donde la espectacularización fue no solo de la circulación de las mercancías sino de los eventos de carácter político, recreativos y otros; la franca rebelión que tenía como centro la relación modernización-modernismo y que impulsó la ruptura con los cánones estéticos modernos, no solo en el arte, sino en una nueva manera de la individualización y el individualismo, visible, por ejemplo, en las modas.

Cierto es que ya la novedad asentaba un nuevo modo de entender el saber, donde los resultados de la ciencia para existir deberían, de cierta forma, masificarse, y que estos, como las mercancías, los acontecimientos políticos y la cotidianidad, se harían espectacularmente significativos en la prensa de la época, transformada, en folletines de violencia o novelas en folletines. Sería el modernismo antesala y anuncio de las vanguardias, un movimiento de negación sin declaraciones panfletarias de transformación y crítica, pero sí un cambio-ruptura con la modernidad.

Pero la sacudida planetaria de las guerras mundiales significó una asunción generalizada y madurada de estas características constitutivas del capitalismo de finales de siglo XIX en los Estados Unidos, que logró

¹⁷ José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, p. 20.

expandir sus fronteras ya no solo en la territorialidad geográfica sino, y decisivamente, en la usurpación de la territorialidad subjetiva, delimitando el modo de vida norteamericano, transformado radicalmente, como referente e ideal del modo de vida de las sociedades modernas.

La transición señalada era una de las preocupaciones fundamentales que motivó a Bell a describir las contradicciones culturales del capitalismo en la década de 1950. Se sobreentendía este período como el de la madurez en los denominados Estados de bienestar, liderado precisamente por Estados Unidos, y antesala de las miradas de cambio que la teoría del análisis de los procesos socioculturales valoraría esencialmente desde la década de 1960. Bell señalaba:

Estados Unidos probablemente fue la primera gran sociedad de la historia que insertó el “cambio cultural” en la sociedad, y muchos problemas de estatus surgieron simplemente a causa de la desconcertante rapidez de tal cambio [...] Todo esto se realizó adaptando la sociedad al cambio y a la aceptación del “cambio cultural”, una vez que el consumo masivo y un elevado nivel de vida fueron contemplados como el fin legítimo de la organización económica. Vender se convirtió en la más descollante actividad de la Norteamérica contemporánea. Contra la frugalidad, la venta exaltaba la prodigalidad; contra el ascetismo, la pompa spendidiosa.¹⁸

La madurez de tales condiciones significa una situación inédita en la historia planetaria. Sus bases: el proceso de espectacularización de la mercancía. Tal proceso fue objeto de análisis por el teórico Guy Debord, en su obra *La sociedad del espectáculo*.¹⁹ Este período —recuérdese el mayo francés y su extensión por el mundo—, asume la cultura como una trinchera de lucha; se manifiesta decisivamente contra lo que ya

¹⁸ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, pp. 75-76.

¹⁹ El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna.

era evidente en la esencia de la propuesta del capitalismo; hizo visible lo que escondía el aparente bienestar ofrecido por el desarrollo del capital.

En la década posterior estaban las condiciones contextuales y teóricas para que el marxista norteamericano Jameson se planteara el análisis sobre la posmodernidad, en su trabajo *Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista*. Así, tanto Jameson como otros autores, remiten al análisis sociocultural y la reflexión estética y artística a una base contextual donde se ha producido una mutación radical del capital a partir de la tercera revolución científica-técnica, a la cual corresponde una transformación epocal, que denomina a través de Mandel, como capitalismo tardío.

En esencia, convivimos hoy en la teoría, la aceptación de crisis, cambio, fin, ruptura en lo cultural, que trastornó su estructura tradicional y que se extiende planetariamente, haciéndose visible sobre todo en la vida cotidiana. La asunción del neoliberalismo debe ser considerada no solo como un modelo económico, sino una ideología íntegra, una nueva forma de construir, no ciudadanos, sino consumidores, que reconfiguran sentir y existir en una transformación sociocultural inédita en la historia, definida como fin de la historia, una manera de vivir insostenible, violenta, excluyente que, desde el poder, una vez más, decide ser la única posible.

Entre las décadas de 1960 y 1970, el objeto de investigaciones que manejaban conceptos como el de pobreza (analizando también la compleja funcionalidad de los pobres en la sociedad norteamericana), fue la familia de sectores pobres, las estrategias de autoayuda, llamadas posteriormente estrategias de supervivencia.

Es decir, desde la década de 1960 se asienta la larga preocupación expresada en múltiples etnografías de grupos urbanos y campesinos, que en nuestros días se denomina *problemática de la reproducción cultural*. Hall²⁰ afirma que en la propuesta de los estudios culturales: “No solo se tomó la ‘cultura’ en serio —como una dimensión sin la cual las transformaciones históricas, pasadas y presentes—, simplemente no podían ser adecuadamente pensadas, sino que fueron en sí mismos ‘culturales’, en el sentido de *Culture and Society*”.²¹

²⁰ Stuart Hall, “Estudios culturales: dos paradigmas”, en *Revista Causas y azares*, en www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf

²¹ *Ibidem*.

No obstante, tales valoraciones seguían ocultando los procesos de exclusión y violencia, por lo que Norbert Elías destaca que:

El concepto de civilización se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres [...] si se trata de comprobar cuál es, en realidad, la función general que cumple el concepto de “civilización” llegamos a una conclusión muy simple [...]. El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas más primitivas [...].²²

Arjun Appadurai, en *La aldea global*, explica su manera de entender los cambios y rupturas en la sociedad actual:

Argumentaré en favor de un quiebre general en el tenor de las relaciones intersociales en las últimas décadas. Esta forma de entender el cambio —y en particular, el quiebre— necesita ser explicada y diferenciada de otras teorías anteriores de la transformación radical [...], el mundo en el que vivimos hoy —y en el cual la modernidad está decididamente desbordada, con irregular conciencia de sí, y vivida en forma dispareja— por supuesto que supone un quiebre general con todo tipo de pasado. ¿Qué tipo de quiebre es este, si no es el que identifica y narra la teoría de la modernización?²³

Para Dussel, la valoración comienza por el propio cuestionamiento de la modernidad homologada para todos y vivida, temporal y espacialmente, por las diferentes regiones del mundo con ritmos propios.

Para el pensador argentino Roberto Follari, la aceptación de los presupuestos de los estudios culturales pasa por la necesidad de una conceptualización, desde nosotros, de los cambios culturales y una plataforma epistemológica que, desde nuestras regiones, nos permita el análisis. No obstante, aporta su afirmación de la generalización y significación de tales cambios en nuestras sociedades y fundamenta

²² Norbert Elías, *La sociedad de los individuos*, s. p.

²³ Arjun Appadurai, *La aldea global*.

así los estudios que partiendo de tal escuela han realizado en nuestra América varios pensadores. Es un problema contextual que tiene que dilucidarse teóricamente:

Sin duda que en otro horizonte histórico-cultural (digamos, por ej., el de los sesenta en Latinoamérica) sería difícil que se hubiese aceptado con fruición la consagración de la “epistemología del *shopping*” (G. Canclini), la entronización del cambio de canal de TV como supuesta resistencia, o la celebración del consumo como nueva forma de la ciudadanía. Esta serie de postulaciones que van en inversa relación con el agravamiento progresivo de la situación social en el subcontinente durante las últimas décadas, se inscriben en una condición cultural de socavamiento de la capacidad consciente de negación, y de instalación de la superficialidad del campo de la imagen como principal modalidad de relación con el mundo. Estas nuevas formas de la cultura —que no tiene sentido exorcizar, pero de las que hay que dar cuenta estrictamente—, son el marco dentro del cual los EC [Estudios Culturales] se han establecido, como específico ser-parte-mismo de esa cultura a la cual describen y buscan estudiar.²⁴

Así, en nuestro continente encontramos, en el Caribe, —y en otras regiones marginadas o consideradas no dentro de los denominados centros—, valoraciones teóricas que intentan dilucidar qué significado tiene para sus ciudadanos el carácter específico del cambio cultural gestado como consecuencia de una de las mutaciones más radicales del capitalismo desde mediados del siglo XX. Entonces, se impone entender qué es el cambio cultural y cuál es su valor como coordinada epistemológica para el análisis estético-filosófico de la cultura.

El cambio cultural como coordinada epistemológica

Hasta finales del siglo XIX, el *cambio cultural* es una noción antropológica, elitista y discriminatoria, de impacto político, ideológico y teórico, eurooccidental, nacida de la comparación entre diversos grados de civilización y progreso de pueblos y grupos sociales con respecto a la civilización esencialmente europea. Las transformaciones de ese fin de siglo, origen de la sociedad del consumo de masas con todos los aspectos

²⁴ *Los estudios culturales como teorías débiles*, p. 5.

que esto significa, implican un malestar y sospecha que trasciende a los estudios sociales de diversas disciplinas las cuales comienzan a reconstruir la noción de *cambio cultural* que intentan explicar la aceptación en la diversidad de mezclas de culturas inevitables en el contexto de las relaciones planetarias. Supone ya el cambio en una misma sociedad, un mismo pueblo y un mismo grupo social de significación ideopolítica, al seguir considerando como referente el modelo eurooccidental.

El concepto de *cambio cultural* entendido como coordinada epistemológica, es un punto de vista que interpreta una transformación sociocultural radical y contextual que transfigura toda la estructura social, al entender el nuevo lugar de la cultura desbordada de sus enclaves tradicionales-contextuales. Enclave metodológico que permite la crítica del carácter discriminatorio de la noción de un único modelo de desarrollo dominante y referente como fin a alcanzar.

Políticos, teóricos y científicos califican nuestra época como de *crisis civilizatoria*, ante esto, las formas de analizarla se reestructuran junto a la realidad misma. El saber se siente como desafío y pregunta. Es en este contexto que también las ciencias sociales, sobre todo a partir de la década de 1960 reconsideran su lugar en un cambio de paradigma del saber.

Al determinar los problemas y desafíos para las ciencias sociales, Immanuel Wallerstein señala que debemos abrirnos, impensar, y redimensionar las ciencias sociales; que debe ser realizada una reunificación epistemológica de las denominadas dos culturas, esto es, la de las ciencias y la de las humanidades, y que las ciencias sociales deben asumir una centralidad, sin hegemonismos. Los problemas que menciona como desafíos, señalan directamente a las transformaciones estructurales del capitalismo, generalizados hoy en un proceso globalizador y que apuntan directamente al *cambio cultural*. En este sentido, señala:

Lo que está claro es que la división tripartita entre ciencias naturales, ciencias sociales y humanidades ya no es tan evidente como otrora parecía. Además, ahora parece que las ciencias sociales ya no son un pariente pobre, de alguna manera desgarrado entre los dos clanes polarizados de las ciencias naturales y las humanidades: más bien han pasado a ser el sitio de su potencial reconciliación.²⁵

²⁵ *Abrir las ciencias sociales*, p. 75.

Al referirse a la transformación epocal que vivimos, varios autores señalan las relaciones entre este proceso globalizador y otros procesos que se establecieron a nivel planetario: sobre la presencia de un nuevo régimen de producción del espacio y del tiempo a partir de la transnacionalización cultural;²⁶ sobre la aparición de la sociedad informacional;²⁷ sobre cómo la economía de mercado no solo convierte en mercancías a las culturas, sino que acelera el acercamiento de las culturas y crea contactos transculturales con sus correspondientes efectos, incluyendo la xenofobia.²⁸

Jeremy Rifkin caracteriza el acceso como algo de gran significación teniendo en cuenta que el capital intelectual es la fuerza motriz de la nueva era, en que los conceptos, las ideas, las imágenes —no las cosas— son los auténticos artículos con valor en la nueva economía. Según este autor, la riqueza ya no reside en el capital físico, sino en la imaginación y la creatividad humanas. “Las empresas matrices se han dado cuenta de que sus activos intangibles tienen mucho más valor que los activos de las franquicias tangibles”.²⁹

Por su parte, Castells enfatiza que se trata de un nuevo sistema tecnológico, económico y social. Una economía en la que el incremento de la productividad no depende del incremento cuantitativo de los factores de producción (capital, trabajo, recursos naturales), sino de la aplicación de conocimientos e información a la gestión, producción y distribución, tanto en los procesos como en los productos.³⁰

Así, también se ha producido una reestructuración de la relación entre lo subjetivo y objetivo social, entre la base y lo superestructural, en las condiciones donde el capital convierte la subjetividad humana en arena de intereses económicos, la mercancía publicitada, promocionada, habla a las masas de jerarquías e identidad.

La mercancía en estas nuevas formas de agenciamiento y pertenencia se ha convertido en un hecho cultural. La industria se apropia de aquellos productos que tradicionalmente fueron creados para el disfrute y el perfeccionamiento de lo valorativo humano, el espíritu, o una cierta conciencia estética, descentrada para siempre de alguna

²⁶ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*.

²⁷ Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, vol. I.

²⁸ Jeremy Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*.

²⁹ *Ibidem*, p. 53.

³⁰ M. Castells, *Ob. Cit.*

normativa pasada propia de una concepción eurooccidental. Tal normativa ha sido impugnada desde las denominadas tradicionalmente ciencias naturales, que se desarrollan hoy en un paradigma complejo con asimilación de lo sensible y lo subjetivo.

Desde una mirada no hegemónica, toca la revalidación de una concepción sobre el cambio cultural, porque solo así podremos determinar desde sus esencias las diferentes mediaciones que hoy relacionan la cultura y la economía y que se constituye en la característica más importante de una transformación planetaria que no sucede solo en los centros de poder. Por otra parte, sus signos son necesarios para otro mundo que no existirá sin ellos. La gran pregunta de nuestro tiempo, entonces, es si la civilización podrá sobrevivir cuando la esfera comercial quede como único árbitro de la vida humana.

Nuestro mundo vive una transformación en la cultura que designamos con el concepto de *cambio cultural*. Esto ha permitido hacer visible epistemológicamente el contexto sin el cual es imposible entender la cultura y su lugar en las estructuras sociales del mundo de hoy. Interpretamos la noción de *cambio cultural* como coordinada epistemológica como un punto de vista que interpreta, una transformación socio-cultural radical y contextual que transfigura toda la estructura social, al entender el nuevo lugar de la cultura desbordada de sus enclaves tradicionales-contextuales.

A un tiempo, se constituye en enclave metodológico que permite la crítica del carácter discriminatorio de la noción de un único modelo de desarrollo dominante y referente como fin a alcanzar, obviando la reconfiguración del lugar y el descentramiento de modelos y estructuras universalistas establecidas tradicionalmente.

La cultura ha de ser entendida, entonces, como el conjunto de relaciones de agenciamiento y pertenencia múltiple y difusa que conforman la territorialidad contextual donde existen los sujetos sociales, manifiesta en símbolos, sentidos y significados. En ella, las prácticas se autoconstruyen y transforman a través de espacios de socialización y representación donde se conservan y distribuyen los relatos para aprender a juzgar, evaluar, percibir, representar, valorar y actuar, en activa articulación con los imaginarios colectivos y las lógicas instrumentadas desde el poder.

El *cambio cultural*, interpretado así, puede ser entendido como uno de los aspectos que deben ser reconstruidos desde nuestras tierras a

partir de la toma de conciencia de sus respectivas localizaciones epistemológicas otras, diferentes y específicas respecto de los tradicionales centros de emisión de saber. Un ejercicio crítico necesario que produzca, finalmente, el desplazamiento de los lugares de enunciación hacia lo nuestro, en una asunción crítica de la teoría eurooccidental en el espacio resbaladizo de la desdisciplinarietà.

Repensar los enclaves actuales desde nuestras propias emergencias creativas, permitiría construir una plataforma dirigida a interpretar y favorecer estrategias de cambio para grupos poblacionales diversos, sobre la base del respeto a sus identidades respectivas. Nuestro reto es incorporar lo mejor del pensamiento producido desde el sur y una metodología que prioriza la participación y construcción colectiva de las alternativas.

Definitivamente, la razón apunta hacia José Martí:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.³¹

Bibliografía citada

- Appadurai, Arjun, "La aldea global", en *Firgoa*, España, Universidad de Santiago de Compostela, en: <http://firgoa.usc.es/drupal/node/17381>.
- Basail, Alain, *Sociología de la cultura*, Cuba, Editorial Félix Varela, 2004.
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, no. 3, Fundación Cajamurcia, AD JO, Serie Ensayo, 2004.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. 1 México, Siglo XXI, 1997.

³¹ José Martí, *Obras completas*, Tomo 8, p. 9.

- Cuche, Denys, *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Colección Claves, 2002.
- Elías, Norbert, “La sociedad de los individuos (1939)”, en *La sociedad de los individuos*. Ensayos, Barcelona, Ediciones Península, 1990.
- Follari, Roberto A, “Los estudios culturales como teorías débiles”, en rfollari@raiz.uncu.edu.ar
- García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Hall, Stuart, “Estudios culturales: dos paradigmas”, en *Revista Causas y azares*, Nº 1, en: www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf
- Martí, José, *Obras completas*, Tomo 6, 7 y 8, La Habana, Cuba, Editorial Ciencias Sociales, 1986.
- Rifkin, Jeremy, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, España, Paidós Ibérica, 2000.
- Taylor, Edward B., *Cultura primitiva. Los orígenes de la cultura*, Madrid, Ayudo, 1977.
- Wallerstein, Immanuel, *Abrir las ciencias sociales*, Madrid, Siglo XXI, 2000.

ACTUALIDAD EN PRÁCTICAS SIMBÓLICAS DE ARTE CUBANO

Natividad Norma Medero Hernández¹

El término *actualidad* ha sido utilizado por la tradición estético-filosófica como un existir en acto, en lo real, con presencia actual y poder de actualización. Desde una perspectiva lineal y absolutizante, se entendió de forma simplista en relación con lo actual, lo vigente, lo novedoso, asumiendo la capacidad de actuación del sujeto solo en sus potencialidades intelectivas y sentientes (intuitiva, sensitiva). De ahí la necesidad de su reconstrucción y resignificación a fin de orientar la mirada desde el hoy y en atención a todas las capacidades del sujeto en su integridad y complejidad, al tiempo en que se reivindica al sujeto como constructor de socialidad y realidades desde sus prácticas simbólicas (culturales).

Al reconstruir y re-significar *actualidad*, lo que se hace es visibilizar que esa capacidad de actuación de los seres humanos (desde su accionar) comprometa igual lo intelectual y sentiente que sus potencialidades de actuación-actualización en lo factual —incluida su relación con lo virtual—. Al implicar cada uno de sus actos en un real complejo y rizomático, lo recoloca como productor-producido que tiene la posibilidad de enfrentar el reto de autoproducirse en todos los ámbitos de su existencia. Entonces, en acuerdo con las reflexiones de Marx cuando reconoce el papel activo de la subjetividad desde la capacidad transformadora del sujeto,² lo que se reivindica es al sujeto como constructor y crítico de realidades disímiles y múltiples: historias, lugares, etc., desde sus prácticas simbólicas (culturales).

Actualidad resulta, entonces, un enclave metodológico que revela un desde dónde y hacia dónde mirar. En esta dirección, rompe con la

¹ Profesora de Estética e investigadora. Fundadora del Proyecto de Estudios Estético-filosóficos del Instituto de Filosofía.

² Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*.

perspectiva tradicional que asentó la comprensión de un devenir lineal, abstracto, fragmentado, segregado, marcado por etapas y estructuras inamovibles, y el establecimiento de un discurso excluyente, purista, discriminatorio. Propone la comprensión de que cada acto —y sus acciones— es resultado de una construcción siempre inmersa en una diversidad de tiempos-instantes e igualmente espacios-lugares. Es en la movilidad y complejidad del existir que se determina la presencia actual como posibilidad de actualización. Desde ahí, se recoloca la mirada en la construcción de la socialidad, sin renunciar a los hitos del devenir de teorías y praxis simbólicas (culturales) a las que interpela críticamente desde hoy. Se trata de un concepto procesual y relacional que permite entender la inagotabilidad del pasado desde la infinitud del presente. Y es esto lo que marca el sentido de lo actual como orientación de la mirada.

Es necesario detenerse en el hecho de que lo simbólico ha retomado un lugar central en la construcción de lo social, aquel que le fuera arrebatado torpemente por el racionalismo eurooccidental. Siguiendo a autores contemporáneos como José Luis Brea³ y Bauman,⁴ puede afirmarse que es desde ahí que se construyen, deconstruyen y reconstruyen los imaginarios y paradigmas sociales de las últimas décadas. Desde prácticas simbólicas se pautan, con eficacia, los cauces por donde se van a mover unas y otras prácticas sociales.

Más que como una actividad liberadora o catártica, espacio escéptico de creación y desborde subjetivo —tal cual lo pensara la primera modernidad en relación al arte—, se concibe ahora como una determinación más para accionar el mecanismo que garantiza la dominación del capital y su reproducción social. Es desde dispositivos simbólicos que los fragmentados centros de poder —asociados con el capital en

³ En su análisis de las etapas del capitalismo para determinar el estatuto de prácticas artísticas hoy, José Luis Brea apunta al lugar central que tiene la producción simbólica, “Tanto que al mismo tiempo que podemos hablar de una fase diferenciada de ‘capitalismo cultural’ (toda vez que en él es la producción y distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como ‘industrias de la subjetividad’, puesto que su rendimiento mayor se produce precisamente en los términos de un ‘invertir de identidad’” (Cfr. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas en la era del capitalismo cultural*, p. 48).

⁴ Al hacer una caracterización de la sociedad actual, Zygmunt Bauman la designa como un *tiempo líquido* que da cuenta del tránsito de una *modernidad sólida* —estable, repetitiva— a una *líquida* —flexible, voluble—, donde predomina el poder de lo simbólico como estrategia de mercado. “la ‘fluidez’ o la ‘liquidez’ son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual —en muchos sentidos *nueva*— de la historia de la modernidad”, (Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, p. 2).

una red de emisiones también dispersa y diversa— proponen formas de hacer; por qué, cuándo y cómo sentir, actuar y hasta pensar; desde una lógica emanada del proceso de universalización de la mercancía en su fase de espectacularización. Justamente, en atención al lugar que ocupa lo simbólico y sus dispositivos, es posible entender por qué —a pesar de su incapacidad para dar solución a los problemas existenciales que padecen la inmensa mayoría de los seres humanos en este planeta—, la energía del sistema mundo no se ha rendido y se reproduce a ojos vista.

El despliegue de una cultura visual expandida como estrategia para la conversión de los productores en consumidores, ha sido un proceso que se genera desde prácticas simbólicas que rebasan el espacio asignado al arte e irrumpen en el acontecer cotidiano. La cotidianidad en una sociedad de consumidores se construye bajo el imperio de la seducción y la caducidad. Se activan cualquier tipo de necesidades artificiales al operar desde recursos estéticos: proceso de estetización de la vida y la experiencia.⁵ Dichas prácticas se despliegan usando recursos, lenguajes y formas que otrora se consideraron privativos del arte.

Es así que las prácticas simbólicas todas asumen y devuelven, hoy, la artísticidad que contiene la vida cotidiana. Artísticidad que en su apropiación parecía ser propiedad exclusiva del arte y sus prácticas. Esto puede tener como positivo que en esta encrucijada, la artísticidad resulte recuperada como patrimonio del campo de lo social, y reconocida en tanto consustancial al ser humano en los diversos modos de realización de su cotidianidad. Por ello resulta necesario atender a lo artístico en dos dimensiones: como dimensión de lo humano y como dimensión de lo que institucionalmente se ha instituido como tal.

Con respecto a la primera dimensión, significa que los sujetos en su accionar son portadores de una artísticidad que se manifiesta en la estructuración y conformación de sus rituales: cantos, bailes, desempeños de roles que expresan su teatralidad, elaboración de utensilios, plasmación de aspiraciones o necesidades en trazos, pinturas, diseños; una condición del ser o existir, en tanto acto-actuante, que fueron asumidos primero por el arte y que son bien aprovechadas hoy por los dispositivos simbólicos del poder.

⁵ Mayra Sánchez Medina, "La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual", en *Estética enfoques actuales*, s. p.

Entonces, por una parte, lo que se hace visible es un desbordamiento de las prácticas simbólicas de su contenedor tradicional: el arte en sentido moderno. Esto obliga a transitar del paradigma estético del arte al de la estetización. Esto no significa que el arte, igual práctica simbólica, se deshabilite o muera definitivamente como se viene anunciando cada vez con más argumentos; no, si se atiende a los diversos modos en que hoy este puede emerger en diferentes contextos. El arte subsiste en una indiferenciación-diferenciación dentro del universo de las prácticas simbólicas. Lo que permite la diferencia —independientemente del espacio desde donde se genere— es su voluntad expresa de provocación y crítica sociocultural.

Con Brea,⁶ urge reconocer que el artista no es simplemente un productor, emergido desde circunstancias especiales que lo separan del resto de los creadores y profesionales dedicados a construir sentido, sino que debe considerarse en comunión con ellos, un trabajador manual e intelectual que asume la responsabilidad con su tiempo; asiste al cónclave y desde este explota todas las posibilidades que tiene todavía la práctica cultural a la que se dedica.

Prácticas simbólicas de arte cubano. Desemvolvando historias

El momento en que la sociedad actual madura y se instaure globalmente, de manera progresiva —segunda mitad del XX—, coincide con el inicio en Cuba de un cambio profundo en todas las esferas de la vida. La década de 1960 significó la posibilidad de un despliegue de toda suerte de prácticas simbólicas a fin de convocar a la movilización y participación de los sujetos en los procesos de construcción de una sociedad otra. Tras un relativo impacto del llamado realismo socialista,⁷ y gracias a una abierta resistencia de intelectuales y artistas en aras de

⁶ *Ob.cit.* pp. 16-20.

⁷ El realismo socialista se sustentó en una vocación marcadamente realista y contenidista, desde preceptos formales representativos. El artista debía devolver sucesos y personas reales; el arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social, con la obligación de asumir una óptica optimista e idealizada para proporcionar la imagen de un futuro glorioso; que si bien era algo en lo que sí se creía y aún es posible creer, será solo desde la conciencia de la posibilidad de superación de las fisuras que se generan a partir de las condiciones sociohistóricas en las que se vive. Igual de la necesidad del perfeccionamiento continuo y sistemático de la vida social y de los sistemas que la representan, en virtud de una razón crítica y nunca complaciente. Si bien en su nombre se intentó restringir la libertad artística desde lo institucional, aparecieron una gran variedad de interpretaciones en términos de estilo y de temática, que *tropicalizaron* sus efectos y permitieron una continuidad creativa palpable en el período.

continuar apostando por la libertad expresiva conquistada y decretada, se producen soluciones audaces que garantizan continuidad, amén de las incomprensiones y destinos no acertados de los que, muchas veces, resultaron víctimas. Así lo consigna María de los Ángeles Pereira:

la audacia y el tino de la inmensa mayoría de los plásticos cubanos de entonces para no caer en las trampas del lenguaje realista de aliento decimonónico [...] y no dejarse seducir por la supuesta “eficacia comunicativa” de tales fórmulas. Ellos supieron expresar el compromiso vivencial intenso con su momento histórico de una manera honesta, pero a la vez creativa, formalmente actualizada.⁸

A estos se sumaron muchos de los jóvenes artistas provenientes de la Escuela Nacional de Arte (ENA), que había sido fundada en época muy temprana en 1962, de donde emergieron importantes figuras del quehacer artístico cubano. Hacia 1976 se crea el Instituto Superior de Arte (ISA), singular institución de nivel superior en el ámbito latinoamericano, que resultó uno de los centros culturales, conceptuales y de creación del más alto nivel en el campo del arte. Fue mediante el ejercicio de una práctica confrontada con el desarrollo del discurso y la creación artística contemporánea, que las aulas del ISA resultaron el lugar desde donde, en sentido general, se gestó lo que se ha dado en llamar Arte Joven Cubano o Nuevo Arte Cubano.⁹

La década de 1980 significó una renovación profunda en la plástica cubana, reconocido como período de renacimiento cubano, desde donde “se acepta que un factor unificador de ‘la promoción de los ochenta’ se halla precisamente en la pluralidad expresiva de sus poéticas. Los creadores comenzaron a dinamitar los consabidos estancos de pintura, escultura, grabado, fotografía, etc., para privilegiar las mixturas técni-

⁸ María de los Ángeles Pereira, “El arte cubano en el continuo de sus desafíos: ante y durante un período ‘special’”, en *Revista Universidad de La Habana*, p. 246.

⁹ El llamado Nuevo Arte Cubano surge en la década de 1980 a partir de un proyecto al que se denominó Volumen Uno, cristaliza en virtud de la apertura de espacios institucionales —de la galería a los medios de comunicación— que hasta entonces le habían sido vedados, como grupo, a los jóvenes artistas y al crítico Gerardo Mosquera. Aparecen entonces reunidos y discutidos en Juventud Rebelde y en El Caimán Barbudo. La exposición Volumen Uno (Centro de Arte Internacional, enero de 1981), fue un evento que trascendería como emblemático del afán de cambio llevado adelante en la isla por artistas jóvenes —a veces muy jóvenes— desde el final de la década de 1970. La renovación posterior perfilada en ciernes en aquel espacio, se extendió a partir de entonces y casi sin interrupciones hasta bien entrada la década de 1990.

cas, el uso de los *ready made*, los *happenings*, *performances* e instalaciones, ratificando así la postura inclusivista que confirma la veta posmoderna de esta nueva propuesta plástica".¹⁰ Proceso que se da en relación con los deslizamientos del arte desde sí mismo y que resulta absolutamente válido. En la segunda mitad de esta década se vive en el país un proceso de reordenamiento a fin de superar insuficiencias y rectificar errores en el proceso de construcción social. Es en ese ambiente propicio que:

[E]l movimiento artístico se impregnó de una perspectiva crítica que comprometió a casi todos los temas de significación social. No solo la problemática vital cotidiana, los conflictos relacionados con la sexualidad, o los menesteres específicos del circuito del arte (mecanismos de legitimación, recepción, censura, etc.) ocuparon un lugar importante en la palestra plástica, sino que también emergieron con fuerza otros asuntos vinculados con la interpretación de la historia, la nueva visión de los héroes y el tratamiento de los símbolos patrios (Tomás Esson, Flavio Garcíandía, Alexis Somoza).¹¹

Igual, a fin de abordar otras facetas no menos complicadas, la misma autora señala:

[S]e recurrió a un hábil manejo del humor (Lázaro Saavedra) como recurso expresivo de probado impacto comunicativo para con el público local. Así, la obra plástica penetró de modo franco e incisivo en ciertas zonas sensibles del panorama social de la nación y logró articular la irreprimible sonrisa del receptor avisado, con el alcance mayor de un discurso de hondas implicaciones éticas.¹²

La década de 1990 traerá consigo nuevos desafíos¹³ para el arte en Cuba en general. Participar de este proceso, tanto en relación con la

¹⁰ Ma. de los A. Pereira, *ob. cit.*, p. 251.

¹¹ *Ibidem*, p. 252.

¹² *Ibidem*, p. 253.

¹³ El derrumbamiento del campo socialista y la desintegración de la URSS produjo efectos inmediatos y mediatos en la sociedad cubana, que tendrían su repercusión en el ámbito cultural en general y específicamente en el terreno de la enseñanza y la práctica artística. Entonces, como refiere Pereira: "la recuperación obedeció sin dudas a la asunción madura y responsable de un modelo de desarrollo institucional de la cultura [...] y, muy especialmente, con la sólida tradición de una enseñanza artística que ni en los momentos más críticos se permitió el más mínimo retroceso".

docencia como en los circuitos de producción y legitimación del arte, permite decir que ya para su segundo lustro se comienzan a sentir los primeros signos de recuperación. De ahí que, en contraposición a lo que viene sucediendo en el resto de Latinoamérica, como ramificación de lo que acontece en la mayor parte del mundo, en Cuba ha estado presente siempre una voluntad expresa por preservar el espacio del arte. Lo que no significa que la recuperación de la que se habla no obedezca también a la asunción de estrategias de subsistencia frente a la constelación difusa de prácticas simbólicas que impactan, se diseñan y gestan a partir de entonces en nuestros predios, en atención a los nuevos mecanismos del mercado.

En virtud de que Cuba se viera obligada a insertarse progresivamente dentro del sistema mundo, con todas las implicaciones que esto tiene, y contando con nuestras manifiestas insuficiencias, se hace visible que el reto para el arte cubano es mucho mayor. Se producen accesos de todo tipo y desde sus espacios y propuestas se observa cómo, a un tiempo, se legitiman y destronan poéticas y discursos. Múltiples proyectos se gestaron, desde la universidad o en relación con esta, en este arco temporal.

Se participa del proceso de diversas propuestas de arte que tienen como sello distintivo el trabajo en colectivos, con capacidad para movilizar el pensamiento y la creación en grupo, al tiempo de potenciar la obra personal e individual de cada uno de aquellos que los han integrado. Vale significar aquí lo que fuera y es DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), guiado por el artista René Francisco Rodríguez, Premio Nacional de Artes Plásticas; el colectivo ENEMA, liderado por Lázaro Saavedra; el proyecto Investigación, Arte y Experiencia (2001), incluidas sus diferentes etapas de despliegue, de Ruslán Torres.

También, se comparten los modos de hacer de artistas que, si bien laboran en consecuencia con su compromiso por preservar una tradición artística, al mismo tiempo las despliegan en atención a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías. Asumen el nuevo paradigma desde la comprensión del momento que se vive en relación con el arte. En este camino, el maestro Roberto Valera responde con un sugerente discurso, *Hablemos del misterio*, a algunas interrogantes. Se trata de una elaboración poética resultado de elucubraciones estéticas, compartidas gentilmente con la autora, donde dice:

No vale la pena utilizar los recursos electroacústicos para crear una música que puede realizarse sin ellos y, por otra parte, sería un disparate, por prejuicios, desaprovechar las nuevas posibilidades de creación sonora que ofrecen estos medios. La oportunidad de trabajar con sonoridades absolutamente nuevas, de inventar timbres que antes no existían, la posibilidad de componer, no ya con sonidos, sino incluso dentro del sonido, poder asomarse al borde del silencio y llegar a pasar la zona del grito y del dolor. Sumirse en el grave más telúrico y llegarse también al filo de lo agudo, donde ya no se oye. Nada mejor para romper prejuicios en este campo que escuchar mucha música electroacústica hasta llegar a sentir la belleza de estreno que puede lograrse también en este mundo. Hay que ampliar las fronteras del concepto de música.¹⁴

En el panorama de las artes visuales es válido afirmar que estos artistas apelan en sus propuestas a disímiles soportes y también a diferentes formas de expresión, para interpelar el estado de cosas con las que conviven y se comprometen. En esta etapa predominan proyectos artísticos de inserción, asunción y vínculo con la realidad sociocultural cubana. Un ejemplo son las últimas bienales de La Habana. Es justo frente a sus desafíos, que en el arte —como práctica simbólica— se subrayan los vínculos con la vida. Es en un margen liberador e irrepetible que pueden vivirse experiencias o situaciones portadoras de novedad emocional, cognitiva, intelectual, valorativa. De ahí que la actuación del artista viene a ser la herramienta o el elemento principal en el desarrollo de una propuesta como acontecimiento o acto, que lo recoloca cual constructor y crítico de territorialidades diversas, desde donde actualiza los contenidos y formas en que se despliega lo artístico en el campo de lo instituido.

En estos casos, la obra de arte —si es que se puede seguir usando este término— se presenta involucrando, directamente, como nunca antes, al propio artista a sus experiencias vitales, psicológicas y conductuales, portadoras de significantes con implicaciones éticas, políticas. Del mismo modo, a todos aquellos que decidan participar como sus interlocutores: el público, devenido en innumerables ocasiones como

¹⁴ Roberto Valera, Doctor en Ciencias sobre Arte, compositor y director musical, profesor de la Universidad de las Artes, (ISA). Texto inédito.

participantes-hacedores. Se apela a la formación de un consenso que resulta de flexibilizar e integrar estructuras jerárquicas.

El artista Ruslán Torres, por ejemplo, incursiona en la teoría estética vincular, desde donde propone “la experiencia como plataforma desde la cual debe estructurarse toda producción simbólica, teniendo en cuenta la creación de vínculos conceptuales, vivenciales y afectivos”.¹⁵ Su estética se sustenta en la idea de que un vínculo no es solo pensar con responsabilidad en y desde el otro, sino es actuar con él, interactuar, incorporarse a su experiencia, ayudar a construir una nueva experiencia. Su proyecto creativo y docente, o viceversa, se ha propuesto mostrar y comprender las relaciones de vínculos entre creación, vivencia y contexto inmediato, de modo que la supuesta exclusividad de lo artístico queda abolida en su amplitud experiencial y humana.

Estas propuestas no se pueden asumir desde la teoría estética tradicional, sobre todo si insistimos en una perspectiva homologante y lineal, o simplemente descriptiva, que, como en la tradición, centre la atención indistintamente en uno u otro de los elementos constitutivos de la praxis: el artista, la obra (asumida incluso como la actitud del sujeto, el espacio o el proceso del arte) y el público (al que se le asigna un nuevo rol); u otorgando al arte un estatuto enfáticamente autónomo. De ahí la necesidad de asumirlas desde la actualidad.

Muy vinculado al universo de lo visual y en correspondencia con el giro en la construcción de la corporalidad actual emerge ante la vista *El Ciervo Encantado*, una propuesta que se reconoce dentro de la más depurada concepción del teatro experimental. Se trata de una práctica que apela a una tradición teatral, desde donde se actualizan estructuras morfológicas ya trascendidas. Se distingue y protege de cualquier intento de espectacularidad por la espectacularidad misma. Al respecto, Nelda Castillo, su directora, señala:

La obra de teatro tiene su centro en el cuerpo vivo del actor. Ese aquí de la obra parte del cuerpo. La esencia está en que yo vengo todos los días a ver la obra y veo a alguien ahí que está vivo, y como está vivo es distinto todos los días. Es a partir del actor que se pueden tender puentes de comunicación o no con las demás artes, pero es ahí, del

¹⁵ *LCONDUCTA-ART. Investigación, arte y experiencia*, s. p.

cuerpo del actor, que puede ser ya una escultura, puede ser ya que pase por no sé cuántas imágenes artísticas, de qué tipo, convocando no sé qué misterios.¹⁶

Es en el accionar, desde y con el cuerpo del actor, su modo de actuar, en relaciones múltiples con los recursos, que en cada caso pueda resultar pertinente lo que actualiza y distingue las propuestas. Se trata de una invitación a cuestionar, liberar e integrar espacios y derribar fronteras. Fronteras que ya han sido derribadas en el mundo de hoy, con el fin de desmovilizar al ser humano, de entretenerlo y consumirlo; al mismo tiempo en que consume.

En este caso se trata de las fronteras entre las artes y sus lenguajes:

El teatro que ellos hacen nace orgánicamente del entramado experimental del gesto, la acción corporal y la dimensión visual toda del actor; su cuerpo siempre dará el principal parlamento, en tanto su voz se proyecta como una incautación, como un orgánico sonoro más allá de la palabra. Es tanto de imágenes lo que nos brindan que nos parece estar ante esa frontera borrosa que nos convoca, ante nuevos agenciamientos territoriales de enunciación, como diría Guattari.¹⁷

Desde ahí se propone una crítica comprometida con lo que ha acontecido y acontece en relación con la socialidad y la cultura cubana hoy.

Estas propuestas tienen la resistencia abierta o cautelosa de muchos entendidos que, inmersos en concepciones puristas, no alcanzan a ver la hondura y profundidad del reto al que está convocado el arte actual, y al que Nelda, con su grupo, accede y desafía, sin que por ello se niegue el valor del canon clásico o tradicional, aún al uso. En relación con esto apunta:

Hay una cosa interesante, casi todo el mundo del teatro que viene a ver obras de los demás teatristas, vienen con un prejuicio, el prejuicio que les impone el modo en que ellos conciben debe hacerse teatro [...] Por eso muchas veces yo prefiero que vengan bailarines, que vengan

¹⁶ Coloquio (2005), "La frontera borrosa entre las artes", en *Revista Cúpulas*, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*, p. 5.

músicos, que venga gente de la calle a ver mis obras, a que vengan gente de teatro. Y claro, esto tiene que ver con pautas, con reglas que recibieron en su formación, que fueron pautas y reglas mal asumidas, pues se concibieron como excluyentes.¹⁸

Con esto también apunta hacia la importancia del público. Pensar el arte como integración o fusión de poéticas, de lenguajes, como un espacio de confluencia de saberes-haceres, que en virtud de la intencionalidad del artista determina sus modos de actuar, es desde donde brota esa nueva poética, la suya:

Si asumes un método de actuación y lo concibes como pauta de valoración para todo tipo de actuación, como el único modo válido de hacer teatro, lo que podría ser bueno se convierte en un error [...]. Después de despojarte de lo que no es tuyo, de lo que no te es propio, de andar este camino de liberación, donde encuentras tu voz, tu ser, tu esencia, es que puedes enfrentar cualquier tipo de teatro.¹⁹

Por su parte, el cine puede resultar la mejor expresión de una época; desde este es posible hacer una cartografía cognitiva de nuestro inconsciente colectivo, como diría Jameson.²⁰ El cine cubano —de la época revolucionaria— es un cine que, por regla general, apuesta por la función social, crítica y liberadora del arte, que, signado inicialmente por el neorrealismo italiano de posguerra y luego por lo más innovador y trasgresor, registra lo que hemos sido y también lo que nos hemos visto obligados a ser. Ha contado con destacados realizadores, entre los que vale destacar aquí, por su obra e impacto en las nuevas generaciones de realizadores, a Fernando Pérez. Este artista devuelve al cine un simbolismo que se corresponde con los tiempos que corren en virtud del compromiso crítico con la nación. Protege con toda vehemencia una cinematografía devenida arte, de cualquier tipo de realización con fines comerciales y de entretenimiento.

Cada propuesta de Fernando hace pensar en el cine en tanto arte, como acto que implica un determinado modo de actuar y accionar,

¹⁸ *Ibidem*, p 10.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, p. 6.

en una dinámica de la que resulta una actualización de contenidos y formas de hacer y que obliga a nuevos modos de entender, a actualizar la mirada. Esa dinámica compromete a todo el equipo que participa del proyecto y garantiza su factura desde la fotografía, la banda sonora, el diseño. Fernando Pérez, al respecto ha dicho:

He pensado que lo que más se acerca al trabajo de un director de cine es la imagen de un director de orquesta. En un rodaje intervienen diversos instrumentos, pero para que suenen armónicamente se necesita una batuta [...]. Por eso también creo firmemente en el cine de autor. Si bien el cine es el trabajo colectivo de una orquesta de virtuosos, el resultado final será desafinado sin la armonía artística y emotiva que el director genere, multiplicándola en cada uno de sus músicos.

Trato de que el conocimiento que la experiencia me ha dado no me incline a quedarme con lo que ya sé. Trato de seguir esa voz interior que me guía e impulsa en mi nebulosa creativa, convencido, como Nicholas Ray, de que “en el cine no existe una fórmula para el éxito, pero sí existe una para el fracaso: tratar de contentar a todo el mundo”.²¹

Se trata de una mirada capaz de asumir y devolver, desde lo instituido, la artísticidad que contiene la vida cotidiana en todos sus rituales, ceremoniales, con una intencionalidad que se distingue del modo en que se lo apropia hoy la industria cultural, como gancho para atrapar la atención del gran público. Fernando capta las sutilezas en los gestos, los rostros. Se permite relacionar, seleccionar, valorar, asumir o desechar en lo que decide narrar. Su poética resulta del riesgo de asumir el reto de ser un sujeto constructor y crítico en virtud de la responsabilidad social que asume como artista de este tiempo. Se produce como resultado de una comunicación particular consigo mismo y con su entorno, en una penetración perspicaz en el mundo de la vida.

Con este fin, los acercamientos puramente conceptuales no resultan suficientes. Es necesario penetrar en la práctica para que no se produzca la fuga de las sutilezas que dan sentido y riqueza a esta búsqueda actual, sumergida en el sentido de la vida misma. Razón, quizás, por la que el arte contemporáneo se apoya, una y otra vez, en la experiencia, la vivencia,

²¹ *El vuelo de la flecha*, texto escrito a modo de intercambio con la autora.

en el proceso, donde interactúan libremente todos y cada uno de los elementos constitutivos del arte y sus discursos: el artista, la obra y el público.

El lenguaje que emana de las propuestas de arte que se exploran apela a una desdisciplinarietà, a la integración de diversas vertientes disciplinarias, y esta es una razón para no resultar totalmente descifrables, amén de que tampoco lo pretenden. El arte del que hablo se ha constituido como espacio de confluencias de saberes-haceres con fines útiles, para sistemáticamente escapar de cada condicionamiento formal. Pueden, por tanto, resultar lógicas las manifestaciones de perplejidad que se constatan en relación con innumerables propuestas hoy.

El hecho de que desde mediados de la década de 1960 Dorfles hablara abiertamente del fenómeno de vertientes que confluyen, en las artes visuales indica que no estamos en presencia de algo nuevo. Inmersa en transformaciones profundas, Cuba no dejó de sentir también este impacto, aunque los imperativos de masificación de la cultura lo matizaran un tanto. No obstante, los circuitos de legitimación institucional han creado su propio grupo de iniciados, y son recorridos por los rostros convidados de siempre. Sucede que la misión del arte ya no es esencialmente producir placer, porque de eso se encarga la industria cultural.

El arte no tiene otra que asumir los imperativos de la época. Del mismo modo en que se desplegó siempre en acuerdo con el desarrollo científico-técnico, hoy se empodera desde los nuevos medios de comunicación a contrapelo de lo que generalmente estos proponen en términos de producción simbólica, para desplegar su capacidad de producir criticidad cognitiva y movilizar a los seres humanos. En ese proceso se condiciona una manera novedosa de asumir y entender el arte como producción simbólica, lo cual no impide que se pueda producir arte desde esos otros espacios y también propuestas complacientes desde aquellos considerados como propiamente de arte.

El artista propone los modos de hacer y también los modos de entender el arte en arreglo a los usos que hace de los dispositivos simbólicos con los que compromete sus espacios de legitimación y la participación del público. Esto en tanto “existe un despliegue tan amplio de operaciones artísticas en las que prevalece de forma clara el aspecto mental-intelectual, filosófico-analítico”,²² al tiempo que sus

²² Gillo Dorfles, *Del significado a las opciones*, p. 95.

operaciones hoy son portadoras de los desplazamientos producidos “una vez desaparecida la importancia del objeto en sí [...] quedaba por considerar, más que nada, la operación ejecutada por el artista y su intencionalidad”.²³ Estos actos se edifican a partir de las matrices culturales, es decir, del conjunto de conocimientos que posee de sí mismo cada sujeto, de su historial sensible, de las experiencias vividas, esas que condicionan la forma de entender la realidad.

El público que se pensó desde una asignada condición de observador fue cambiando su rol a todo lo largo del siglo XX. Hoy sus posibilidades de participación se amplían progresiva e infinitamente. En nuestros predios suele hablarse de público cuando hay una familiaridad con el lenguaje y los códigos; sin embargo, en un universo tan fragmentado como el que vivimos sería un reduccionismo suponer la posibilidad de una misma tesitura para este elemento estructurador. Si bien muchas propuestas presuponen un público entendido, otras apelan al más común de los mortales, puesto que lo asumen como parte de la propuesta misma.

Una buena parte de las operatorias de artes viven como experiencias de cotidianidad, mas el individuo implicado, en muchos casos, solo llega a medias a ser el público en el sentido que le fuera asignado por la tradición. En las propuestas abordadas en estas letras, el público alcanza un alto grado de implicación, pero no necesariamente porque siempre se comprenda la naturaleza simbólica del discurso en que participa. Por tanto, el reconocimiento de la heterogeneidad del público, lejos de inhabilitar las propuestas, a nuestro juicio, añade otra importante arista a estas prácticas. En todos los casos mantienen la atención claramente concentrada en la producción del arte y en su inserción dentro de la vida de esta, su sociedad. Estos consensos también inciden y en ocasiones deciden los destinos del arte.

Ahora de lo que se trata es de intentar atrapar, de alguna manera, toda la riqueza de estos procesos en sus dinámicas, para hacer visible que el arte es en atención a sus propuestas y fines, en consecuencia a disímiles modos de accionar. Se presenta hoy en un entorno saturado de imágenes, expresión del impacto que los medios han hecho posible. Al respecto, Martín Barbero alertó de la necesidad de atender el necesario “desplazamiento metodológico para ver el proceso entero de la comuni-

²³ *Ibidem*, pp. 89-90.

cación desde su otro lado: el de las resistencias y las re-significaciones que se ejercen desde la actividad de apropiación”.²⁴ Procesos en los cuales los sujetos, en su interrelación, construyen significados a partir de su reconocimiento e identificación con los significantes que se le ofrecen. No tiene más opción que comprender los mecanismos básicos de las relaciones simbólicas, cuáles son sus posibilidades y sus límites en el caso del arte.

Los eventos, festivales, bienales de La Habana, encuentros de arte y publicaciones, dan testimonio de la existencia de circuitos de legitimación. En todos los casos hay espacio para el debate, la presentación y difusión de lo que se produce. El arte no siempre se genera pensando en fines comerciales, aun cuando la circulación y comercialización es, también, uno de sus imperativos y destinos. No se puede negar que exista un intento de autentificación de sus productos en los espacios de exhibición, circulación y comercialización del arte; y aunque mucho se ha especulado acerca de los efectos que el mercado ha podido ejercer en el arte cubano —que transitó largos años casi al margen y a salvo de los arrasadores tentáculos de la industrialización de la cultura— se observa que una buena parte de ese arte (nada minoritaria, por cierto) ha sabido prepararse y adecuarse al reto sin envilecerse: “detrás de cada alarde técnico que habilita a las obras para hallar un espacio en los circuitos exhibitivos nacionales y foráneos y para competir en el mercado de bienes simbólicos, persiste la irreversible conciencia del valor social del arte”.²⁵

A lo largo de estas líneas, queda claro que son las convenciones contextuales las que deciden el juego hoy, pero que es justo la intencionalidad del artista, por su capacidad para zanjar cualquiera fisura, junto a la permanencia de los circuitos de legitimación, instituidos y generados por el propio medio, lo que garantiza la supervivencia del arte como producción simbólica en el contexto actual. No es posible, tal como señalan la mayoría de los autores, hablar más de las obras de arte en sentido moderno. Pocas veces encontramos reflexiones que se apoyen en análisis que permitan perspectivas mucho más agudas y reflexivas a favor del arte hoy. La obra de arte, sería entonces esa red comunicativa que se teje entre artista-obra-público y que da cuentas de todo el proceso de generación y realización de tal praxis.

²⁴ *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*, p. 23.

²⁵ María de los Ángeles Pereira, *ob. cit.* pp. 258.

Aspirar a comprender lo que acontece significa asumir la inevitable transformación del paradigma tradicional y asumir la necesidad de coordenadas de orientación para reconocer la convivencia de múltiples discursos en el escenario presente, sin que esto nos haga perder el rumbo. Al mismo tiempo, permite quedar en condiciones de interpelar críticamente los hitos del pensamiento y las praxis en su devenir. Mirar el presente con un sentido de lo actual, con todo lo que ello significa, puede considerarse el visor apropiado para la orientación de la mirada en el expandido mundo de prácticas simbólicas en los que el arte ha de desempeñarse hoy.

Bibliografía citada

- Barbero Martín, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2003.
- Coloquio: “La frontera borrosa entre las artes”, en *Revista Cúpulas*, núm. 17-18, La Habana, Cuba, ISA, 2005.
- Dorfles, Gillo, *Del significado a las opciones*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Madrid, Editorial Paidós, 1995.
- Marx, Karl, *Tesis sobre Feuerbach*, Tomo único, URSS, Progreso, s/f.
- Pereira, Ma. de los Ángeles, “El arte cubano en el continuo de sus desafíos: antes y durante un período ‘especial’”, en *Revista Universidad de La Habana*, No. 250, La Habana, Cuba, 1999.
- Sánchez Medina, Mayra, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, en *Estética enfoques actuales*, La Habana, Cuba, Editorial Félix Varela, 2005, pp. 239-260.
- Torres Leiva, Julio Ruslan, *LCONDUCTA-RT. Investigación, arte y experiencia*, Tesis en opción al grado de Doctor en Ciencias del Arte, ISA, La Habana, Cuba, 2015.

LA TERRITORIALIDAD COMO COORDENADA EPISTEMOLÓGICA: PROBLEMAS E IMPACTOS

Alicia Pino Rodríguez †¹

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, pues allí todo es incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*

El desplazamiento y desborde del territorio. Las des-localizaciones epistemológicas de la transformación sociocultural

El reconocimiento de cambios, rupturas y movimientos en la sociedad es investigado hoy por diferentes disciplinas a partir de un conjunto de relaciones conceptuales destinadas a construir lo que tradicionalmente fue entendido por *territorio*.

Lugar, cartografiar, habitar, pertenecer, localizar, son términos que refieren al territorio como construcción teórica geopolítica que supone el sentido de pertenencia en relaciones simbólicas e ideológicas a través de ciertas fronteras geofísicas constituidas y expresadas en cartografías universalistas y abstractas.

Al abordar la pertinencia del discurso sobre el territorio, Foucault, en su *Microfísica del poder*, refiere lo siguiente:

Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo

¹ Fue Investigadora del Instituto de Filosofía de La Habana y colaboradora permanente de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber. Desde el momento en que se puede analizar el saber en términos de región, de dominio, de implantación, de desplazamiento, de transferencia, se puede comprender el proceso mediante el cual el saber funciona como un poder y reduce a él los efectos, [...] Cuanto más avanzo, más me parece que la formación de los discursos y la genealogía del saber deben ser analizados a partir no de tipos de conciencia, de modalidades de percepción o de formas de ideologías, sino de tácticas y estrategias de poder. Tácticas y estrategias que se despliegan a través de implantaciones, de distribuciones, de divisiones, de controles de territorios, de organizaciones de dominios que podrían constituir una especie de geo-política, punto en el que mis preocupaciones enlazarían con vuestros métodos.²

Foucault, a través del poder, determinaba las localizaciones del saber. Iniciaba así una línea de pensamiento que llega hasta hoy, cuando consideramos que existen diversas localizaciones epistémicas determinadas por la admisión de diferentes historias que dan cuenta de la diferenciación de apreciaciones sobre el acontecer. Niega, a un tiempo, con esto, la tradicional mirada de que existe una única localización epistemológica, establecida desde un único lugar dictaminado desde un centro de poder del saber.

De tal forma, desde la segunda mitad del siglo XX, saberes y ciencias incluyen como uno de sus asuntos la localización y deslocalización de los saberes a partir de la visibilidad adquirida por la diversidad espacio-temporal y los agenciamientos y pertenencias diversas y difusas que acompañan a la socialidad actual. Esta apertura crítica favorece el análisis teórico desde la diversidad, al tiempo que admite la diferenciación de lugares y su reconstrucción con la participación de sujetos-actores.

Entendida así, la territorialidad es la coordenada epistemológica que identifica al territorio, como totalidad diversa, lugar de socialidad que condiciona relaciones de pertenencia intersubjetivas y complejas, espacio agenciado, construido y reconstruido desde las prácticas de las agrupaciones humanas en formas simbólicas, ideológicas, emocionales e interpretativas, en imaginarios, conocimientos, valores, gustos, ideales, habitando espacio-tiempos e historias diversas en un mismo territorio

² pp.123-124.

geofísico y político. La territorialidad es también enclave metodológico que permite evaluar y actualizar las nociones sobre la reconstrucción de la socialidad, como lugar en el reconocimiento de la legitimidad de la diferencia de sentidos de pertenencia, permitiendo la identificación de estrategias universalistas o modelos hegemónicos de dominación geopolíticos con estrategias simbólicas de agenciamiento.

Este punto de vista se origina desde la producción de enclaves teóricos, estéticos y filosóficos que fundamentan la real existencia de un cambio radical de la socialidad, signado desde lo cultural y que hoy son usados como estrategias del poder y mecanismos de dominación para usurpar la territorialidad subjetiva, penetrar en el sentido común, en lo privado y la individualidad, desde formas atenuadas, solapadas, no violentas, sino sutiles.

Un cambio estructural de la sociedad estaría centrado en lo cultural, de impacto en las sociedades, sus relaciones y mediaciones a través de estrategias económicas, de orden simbólico, desde lo espectacular, con fines de consumo. Una construcción desde el poder del capital, que produzca cambios de sensibilidades expresados en gustos, preferencias, valores e ideales: nuevos signos, símbolos —producción de significantes— para impactar las formas de representar y percibir de los sujetos sociales; incertidumbre para decidir sus propios agenciamientos y sentidos de pertenencia que son convertidos en ideales de formación ciudadana, normalizados y reglamentados, descontextualizados y ajenos a las necesidades reales del existir común.

La teoría de la periferia,³ esbozada desde diferentes puntos del planeta, incluidos Latinoamérica, el Caribe y Cuba, muestra el desencanto de una modernidad incumplida, realizando un giro en los estudios sociales hacia lo estético-cultural. Latinoamérica enjuicia el desencanto euroccidental, el neoliberalismo, e intenta construir una teoría de la modernidad más allá de la modernidad. Cuba, ante el cambio de la socialidad por impacto de las circunstancias planetarias, con sus crisis incluidas, plantea la reconstrucción del saber como una tarea necesaria ante la transformación en el propio proceso del cambio revolucionario, para comprender el proceso de la integralidad del vivir y sus estrategias

³ Entendida como una diversidad de puntos de vista que cuestionan la existencia de una unidad modélica, universalista-abstracta que intenta exponer un único modo de analizar la socialidad.

relacionales sociales, la visibilidad del cambio, la crisis y sus impactos, y la necesidad de entender la participación como requisito en la construcción de las estrategias de un modelo de cambio alternativo y antihegemónico.

Hoy el desborde visible del territorio deviene territorialidad atendiendo a sus coordenadas empírico-físicas y geopolíticas.

Algunos presupuestos

En la segunda mitad del siglo XX, el denominado *giro cultural* significa el desborde de la tradición en la historia, la filosofía, la economía y la cultura. En la década de 1980 se visibiliza en la teoría la existencia de identidades fluidas y múltiples que no cesan de reconstruirse ante la diferencia y la exclusión. Se producen desencuentros teóricos sobre lo cultural, entre el centro y la periferia: la denominada *crisis de los metarrelatos* no es más que el cambio de la visibilidad de una socialidad signada desde una condición cultural que hay que reconstruir en nuevos enclaves epistemológicos.

Las deslocalizaciones epistemológicas dan cuenta de nuevos lugares de enunciación, relaciones y redes de intercambio mundializado; descentramiento de las estructuras tradicionales; visibilidad adquirida por nuevos lugares; globalidad o *glocalidad*, otredad o alteridad, dominio y hegemonía simbólica.

Todo apunta a la necesidad de una nueva cartografía cognitiva que rompa con asentamientos geopolíticos y geofísicos tradicionales. La estética como saber deslocaliza su objeto tradicional, reconfigurando el mapa del saber cultural tradicional, desborda sus localizaciones al uso para asumir los lugares de la exclusión. De ahí que *lugar y territorio*, como conceptos cartográficos, adquieren valor como emplazamientos epistemológicos. Tanto el universalismo abstracto como la concepción lineal de la historia son correspondientes a concepciones geopolíticas territoriales. Por tanto, en la base de una epistemología de la diferencia y la construcción alternativa está un nuevo entender de la territorialidad.

La historia como concepción correspondiente debe visibilizar los desencuentros espacio-temporales producto de la colonización-colonialidad, dominación de saberes y exclusiones. Lo que no significa renunciar a una totalidad donde existe la diferencia y no debe conducir a la fragmentación también abstracta.

La teoría crítica latinoamericana, en el debate entre la novedad y la tradición, considera pertinentes interrogantes como: ¿existen fun-

damentos que den cuenta de una identidad de la cultura latinoamericana? ¿Cuáles son aquellas tendencias y problemas a partir de los que se intenta definir el lugar de la cultura latinoamericana? ¿Desde dónde y en qué momento se construye el discurso? ¿Es Latinoamérica un lugar? ¿El acto de nombrar a Latinoamérica y su cultura no es o fue en sí mismo un acto más de colonialidad? ¿Dónde está nuestro lugar ante los impactos de la globalización y la sociedad de red? ¿Qué impactos produce la transición y el carácter difuso de identidades y diferencias que caracterizan a la sociedad actual? ¿Cómo asimila la teoría sobre la cultura latinoamericana actual la transformación de la cartografía y la mediación de los nuevos dispositivos mediadores que determinan los nuevos espacios y tiempos dónde vivir y existir?.

Para Néstor García Canclini:

Las ciencias sociales se hicieron investigando empíricamente los procesos socioculturales y clasificándolos con conceptos que intentaban mostrar ordenado el mundo: las poblaciones estaban organizadas como naciones, los sistemas políticos como Estados, las clases sociales en modos de producción, las prácticas simbólicas en campos artísticos o científicos. Lo que llamamos crisis de la modernidad es, en parte, la experiencia de lo que sucede cuando esos contenedores y clasificaciones no saben qué hacer con nuevos procesos. [...] [Hay] incertidumbres que generan la reconfiguración de los objetos de estudio: a) el desdibujamiento de los campos culturales por la reestructuración que les imponen las reglas industriales de producción y la convergencia tecnológica; b) el debilitamiento de las naciones debido a la mundialización de los mercados, la fuga del poder político de la esfera de los Estados, las migraciones masivas y los hábitos culturales e imaginarios que se multiplican fuera de la contención nacional.⁴

Hoy el discurso sobre el territorio se hace paradójico al añadir lo social. Es, por tanto, pertinente intentar, para encontrar el lugar, nuestro lugar, cuestionar, desde lo epistemológico, la territorialidad de una socialidad radicalmente cambiada, con conciencia de que lo

⁴ Néstor García Canclini, "Sobre objetos sociológicamente poco identificados", IX Congreso Español de Sociología, Barcelona.

contextual solo es posible de analizar desde espacio-tiempos múltiples, yuxtapuestos, intersubjetivos, que metodológicamente sugieren un nuevo entendimiento del mapeado.

Este problema, planteado hoy con tanta fuerza en la literatura, ya tenía una tradición desde siglos anteriores. Los mapas y el mapeado han sido vistos tradicionalmente como instrumentos de reconocimiento de los territorios, donde la humanidad está acotada. Pero etnógrafos, arqueólogos, sociólogos y antropólogos también han mapeado el recorrido y los caminos humanos, siendo sus mapeos diferentes, precisamente por sus imperfecciones racionales. Al respecto, diría un estudioso:

“Pienso en Plinio, en Heródoto, en Tácito, en Julio César, en Marco Polo, en Bernal Díaz del Castillo, en el Inca Garcilazo para citar apenas algunos ilustres ejemplos que anteceden en la tarea de explorar, describir y nombrar el espacio y lo que lo puebla, así como la manera de llevar a cabo este poblamiento (...) Interrogar lo que tanto parece ir de suyo que ya hemos olvidado su origen. El mismo placer de nombrar, acumular, enumerar, inventariar, de describir larga y minuciosamente todos los detalles, como si de esta manera pudiera hacer constar su paso por el mundo, lo que el mundo contiene y, a la vez, devolvernos lo que, por obvio, ya no percibimos en el mundo”.⁵

La racionalidad moderna convirtió en líneas a la metáfora, el asombro y lo imaginativo, porque allí en el paradigma del saber moderno, tales cosas no eran más que exotismos: “Es el triunfo de la visión objetivante de la realidad que inaugura la representación perspectíva, en tanto comprensión moderna de un espacio-tiempo homogéneo y matemático”,⁶ diría Adrián Gorelik.

Estábamos preparados, al parecer, desde nuestros más remotos orígenes; Marc Augé explica con razón, el hecho de que:

los colonizadores solo vivieron aventuras regionales, periféricas, su relación con la universalidad nunca pasó por una verdadera experiencia de la pluralidad, mientras que los colonizados vivieron una triple experien-

⁵ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 2*.

⁶ Adrián Gorelik, “Imaginario urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, *Revista Eure*, p. 6.

cia relacionada con el descubrimiento del otro y que hoy nos es común a todos: la experiencia de la aceleración de la historia, la experiencia del encogimiento del espacio y la experiencia de la individualización de los destinos.⁷

Desde el sur, ante el descentramiento de los relatos tradicionales sobre relación Occidente-Oriente, civilización-barbarie-cultura, progreso-desarrollo-cultura, —a pesar de una dominación no solo geopolítica del Occidente-centro, sino discursiva—, se intenta una reconstrucción del discurso para reconocer sus lugares y espacio-tiempos. Se trata de estudios culturales, sobre poscolonialidad, estudios subalternos y otros que, —aunque difusos e incoherentes a veces en la conceptualización, con desajustes y desbalances epistemológicos y políticos, signados por normas disciplinarias férreas y dogmas de fuerza sobre investigadores y pedagogos—, son, sin duda, aperturas sugerentes y aportadoras de la necesaria dosis de resistencia conducente al cambio y con ello a la transformación definitiva del mapa, con la inclusión de saberes sobre lo social-humano que supone la diversidad.

Porque si realmente queremos saber sobre lo social humano, el mapa tradicional no da cuenta del territorio. No incluye diversidad y acontecer, rutas, tácticas, escaramuzas (Certeau); nomadismo o tribalismo (sociología inglesa); las formas del simulacro como estrategia de impacto (Baudrillard); la estetización del hombre común en la cultura de masas (Brea); la soledad en la individualización de la virtualidad como espacio de la experiencia (Cuadra); los recorridos, encuentros y desencuentros, agenciamientos y pertenencias posibles y reales en la red (Castells, Bauman y otros). Tampoco ese mapa tradicional deja traslucir la diversidad en la diferencia, no solo clasista: los lugares donde diferentes poderes se hacen hegemónicos, los lugares de la resistencia y del cambio, de lucha por la emancipación y la esperanza, los espacio-tiempos distintos que no son solo variables fisicoempíricas o geopolíticas, ni siquiera solo discursivas, sino el acontecer de los grupos humanos que van construyendo o muriendo en espacios diferentes, que siguen obedeciendo las leyes del mapeado elitista, centralista y dominante de una racionalidad muerta.

⁷ *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, p. 138.

El proceso de estetización de la vida y la experiencia, signo esencial de la socialidad actual, coloca dentro del objeto de una estética transformada la relación cultura-territorialidad, sin la cual difícilmente puede abandonar, como debe, un discurso univerzalizante, en clave euroccidental, purista y elitista, que responda finalmente preguntas sobre la condición de esteticidad de los sujetos, sus relaciones y sus prácticas.

A propósito de la 7ª Bienal de La Habana, Nelson Herrera Ysla comenta:

Envejecidas parecen coexistir las habituales formas de comunicación y relaciones humanas: asambleas gremiales o partidistas, radio, prensa escrita, carteles, reuniones comunitarias. La sociedad que surge del entramado mediático las arrincona porque las redes actuales son suficientes para una sociedad que se proyecta más individualista que todas las anteriores. Es el individuo conectado en la oficina, auto, avión, café, casa. [...] en una operatoria de integración a los nuevos tiempos, el hombre se enchufa a los equipos y desaparece de los escenarios tradicionales de encuentros.⁸

“Algo [...] le está sucediendo al modo en que pensamos sobre el modo en que pensamos”,⁹ ha dicho con razón Clifford Geertz. La presencia, desde la década de 1990, de un discurso sobre el lugar, sobre la necesidad de cartografiar espacio-tiempos distintos, en fin, sobre nombrar, está vinculada de forma más concreta a la pregunta: ¿en qué espacio habitamos realmente?

El *cambio cultural*,¹⁰ como consecuencia del desborde de sus enclaves tradicionales, impulsados por una nueva etapa del capital que las usa como estrategia de consumo, produce un nuevo desajuste entre las fronteras, puestas ya en pugna desde la década de 1960, entre saberes, disciplinas y estructuras sociopolíticas, donde lo cultural se convierte en condición de existencia de la sociedad diseñada. La virtualidad,

⁸ “Comunicación en tiempos difíciles, uno más cerca del otro”, en *Catálogo general 7ª Bienal de La Habana*.

⁹ *Conocimiento local*, p. 32.

¹⁰ El cambio cultural, como coordenada epistemológica, se refiere al reconocimiento obsolecente, en la teoría-centro, de una transformación sociocultural radical y contextual que transfigura toda la estructura social al entender el nuevo lugar de la cultura, desbordada de sus enclaves tradicionales-contextuales, apropiándose del modo y medio de ejercer la territorialidad en la actualidad: sus agenciamientos y pertenencias.

como nueva forma de realidad y existencia, producto de la revolución científico-técnica, genera una polémica que aún no concluye y que determina discursos sobre el sujeto y su identidad, matizados por lo que podríamos calificar como la incertidumbre de la red. Según Álvaro Cuadra: “En pocas palabras, el espacio virtual no es el lugar de la experiencia, sino la experiencia en sí”.¹¹

Para algunos solo somos la invención de uno mismo o arañas prendidas en la propia red de sentidos y significados que hemos tejido y seguimos tejiendo, sin descanso; a través de la incesante tarea de elaboración figurativa que produce discursos y metáforas, con medios que construyen nuestra propia imagen, cuando los mapas ya no dan cuenta de ciertos puntos de baja intensidad virtual y de rutas no geográficas. Y donde el agenciamiento es de placer en el consumo. Walter Mignolo señala con razón que la última etapa de la globalización está haciendo posible una transformación radical de la epistemología al llamar la atención entre espacios geográficos y localizaciones epistemológicas.¹²

Se trata de una transformación de las relaciones, del sujeto y su socialidad en nuevas formas de cartografiar. Se señala en la teoría la alteración de los principios mismos del mapeado, movimiento de fronteras en disputa, saberes más allá de los lugares, producción de diferencias, espacios profundamente interconectados, culturas limitadas espacialmente, que Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta explican cuando plantean que:

se borran las fronteras entre “ellos” y “nosotros” [...], la oposición entre lo propio y lo ajeno se desdibuja en la medida en que los bienes culturales o de consumo son des(re)territorializados, arrebatados de sus contextos originarios e integrados a nuevas localidades globales [...], nos encontramos ingresando a *territorios globales*, que han dejado de ser colombianos, mexicanos o estadounidenses para convertirse en lugares que pueden ser habitados por cualquier persona de cualquier país, lengua, raza o ideología.¹³

¹¹ “De la ciudad letrada a la ciudad virtual”, manuscrito inédito, p. 161.

¹² “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”, en *Pontificia Universidad Javeriana*, p. 4.

¹³ “Introducción: la translocalización discursiva de ‘Latinoamérica’ en tiempos de globalización”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (ed.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, p. 11.

Ya el hecho de que Dussel intentara mostrarnos la diversidad de modernidades nos habla de la implicación de tales cambios en la relación centro-periferia como de lugar-no lugar.

Al *nominar* en el nivel epistemológico existe un descentramiento semiótico-epistemológico con la necesidad de la elaboración de un contradiscurso subversivo, de reflexión, de tipo creativo-crítico, que nos coloque fuera del concepto tradicional inventado para la periferia de discurso exótico y de no-ciencia.¹⁴ Para Alfonso de Toro, describir este lugar presupone: el tópico enunciado en la teoría desde la cual se enuncia (nivel epistemológico), el lugar de donde parte ese discurso o reflexión (el locutor y el receptor de ese pensamiento inscrito en un sistema cultural determinado).¹⁵

Desde otra mirada, Nelly Richard considera que existen asimetrías en el poder discursivo, por lo que hay que repensar más finamente que nunca el valor de cada localización teórica. Se trata del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural a través de la relación —construida— entre emplazamiento de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición de discurso. Es una tensional reinscripción de sus enunciados en situaciones locales de confrontación táctica, un ambiguo mapa de localidades corridas entre centro (la academia metropolitana) y periferia.¹⁶

Por tanto, las nuevas cartografías y sus desafíos nos enfrentan a la necesidad de encontrar otro conjunto de emplazamientos que hay que tener en cuenta en la construcción de coordenadas, de deslizamientos en los mapas cognitivos, de desplazamiento de los lugares de enunciación de los discursos, así como la transformación cartográfica de los espacios de sociabilidad, la resignificación de símbolos, signos, sensibilidad, gustos, valores, en el intento por responder a las interrogantes que subyacen en la teoría sobre la cultura: ¿qué impactos produce la transición y el carácter difuso de identidades y diferencias que caracterizan la sociedad actual?, ¿cómo asimila la teoría sobre la cultura latinoamericana actual la transformación de la cartografía y

¹⁴ Cfr. Alfonso de Toro, "La poscolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" (Material facilitado por Centro Teórico-Cultural Criterios), p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶ Cfr. "Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina", en Daniel Mato (Coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*.

la mediación de nuevos dispositivos que determinan los espacios y tiempos donde vivir y existir?

Del territorio a la territorialidad

El problema de la territorialidad es el problema del lugar. Interpretado insuficientemente desde la teoría, tradicionalmente como contexto, es necesario hoy analizarlo prestando atención a dónde y en qué momento se construye el discurso, teniendo en cuenta el carácter difuso de las fronteras establecidas, lo que hace difícil entender con actualidad la relación entre identidades y enclaves históricos.

Se necesita una reconstrucción teórico-metodológica que dé cuenta de las yuxtaposiciones y mediaciones entre el consumo, los medios, las industrias culturales, la ciudad, la cotidianidad, la sociabilidad, las prácticas comunicativas, las prácticas artísticas, las identidades, los grupos y movimientos sociopolíticos, sociorreligiosos, étnicos, raciales, las migraciones, los inmigrantes y otros. Mirar desde la territorialidad significa: cartografiar, determinar el lugar, el espacio-tiempo, contextualizar e historiar en una forma correspondiente a las transformaciones señaladas.

El lugar es territorialidad contextual, reconocimiento epistemológico de enunciación, representación, simbolización de invisibilizados o visibles. Es el reconocimiento de que las formas de sociabilidad existen en superposición, yuxtaposición, solapadas por distintas intencionalidades, determinadas por intereses y necesidades variables, con características identitarias mezcladas, condicionadas por los impactos planetarios de los signos culturales mundializados.

El territorio en el paradigma clásico se entendió a través de periodizaciones universalistas de causa-efecto: cambios regulares entre cambio-crisis, linealidad del desarrollo y el progreso, estructuras inamovibles (política-cultura-economía), locaciones geopolíticas o de identidad rígidas.

El lugar aparece como una cierta determinación de un universo de reconocimiento en la identidad y contextualización sociocultural, donde la legitimidad significa que diferentes sujetos y actores hacen de sus relaciones una filiación histórica de experiencias compartidas, experimentadas y referenciadas, representadas en signos y símbolos que construyen una cierta identidad posible y diferenciable.

Hoy debe tenerse en cuenta que en las profundas transformaciones de desterritorializaciones y reterritorializaciones se producen fenómenos

a escalas individuales, particulares y planetarias, como las migraciones; la existencia de grupos preferenciados e identificados de muy diversos modos, modas, creencias; filiaciones políticas o ideológicas a contracorriente; asimilaciones libres o de dependencia a otros espacios; diferencias generacionales; jerarquías o estatus sociales, y otros. El lugar es espacio-tiempo de hibridez, otredad, recodificación, reinención y alteridad.

Desde el sur, la periferia intenta descalificar el discurso centro, reconstruyendo el lugar. Los aspectos que se tratan son sugerentes para la realización del balance crítico y la reconstrucción desde alternativas opuestas al modelo civilizatorio dominante:

- Reconocimiento de que la reconstrucción del saber desde otro lugar, el nuestro, no está desligado de la construcción del saber planetario. No debe ser principio para nuestros nuevos discursos descalificar al otro.
- Recuperar la memoria histórica desde un balance crítico actualizado, sin obviar que nuestro relato es plural desde sus raíces.
- Diseñar nuestras locaciones epistemológicas como ejercicio no solo de interpretación, sino de transformación. El propósito es de construcción de procesos y estrategias no hegemónicas, desde un concepto progresivo de desarrollo con y para todos, que tribute a la satisfacción y la felicidad sin que esto signifique la diferenciación prejuiciosa, la dominación o descalificación del distinto, sin la carga especulativa de la insostenibilidad que significa la explotación ilimitada del planeta.
- Potenciar a la comunidad como escenario desde donde es posible otro discurso de enfrentamiento a los problemas globales.
- Entender que la revolución de los medios y las industrias de la cultura, así como los sectores crecientes de trabajadores simbólicos, son parte del proyecto que ideamos para una construcción de futuro. Esta totalidad que convive hoy en una socialidad transformada debe entenderse con los signos cambiados.
- Las políticas alternativas al capital deberán saber y promover la reconstrucción del saber, instar a las investigaciones que clarifiquen estos nuevos lugares en los cuales habitamos.
- Reconocer que en lo simbólico y visual tienen un espacio de representación los saberes no normados, los de tradición y costumbres, articulados a necesidades nuevas de información,

no necesariamente acotadas a planes de estudios o disciplinas diseñadas en estrategias de instrucción.

Para Augé, el lugar es universo de reconocimiento, algo en común, es compartir relaciones, la identidad de las representaciones colectivas. El no-lugar significa no que no hay relaciones, sino que estas no se someten a pautas y guías. Es lo que denomina *sobremodernidad*.¹⁷

Pero los no-lugares no son solo espacios físico-empíricos, como aeropuertos o mercados, supermercados. La soledad o la individualización del existir en la comunidad o en una identidad compartida son reales, en tanto y en cuanto estos espacios existen también en su diversidad e individualización. Diferentes individuos pueden desasirse de lazos previamente establecidos, normados o jerarquizados para alcanzar una cierta autonomía, por no compartir afectos, deseos, valores. El sujeto puede parecer en su comportamiento, en este sentido, como ahistórico, asocial, con respecto a una comunidad determinada; puede enajenar una subjetividad comprometida con normas o intereses comunes, ya que la experiencia se construye a partir de un complejo entramado de significados, afectos, hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones resultantes de las interacciones del sujeto y de cómo este las co-construye en la praxis a través de discursos, deseos, necesidades.

Si la normativa de poder se torna fuerza coercitiva y de dominio —hegemónica—, para reproducir relaciones de poder que son simbólicas, el sujeto las representará como de dominio y reaccionará de formas diferentes, adoptará el relativismo como una manera de no estar en ningún sitio, mientras se pretende estar en todas partes, o de resistencia hacia el que considera espacio de dominio, espacio de ocupación a la usanza del dominador.

Mirar desde la territorialidad significa cartografiar desde lo social, estudiar y hacer visible el lugar, los espacio-tiempos, las condiciones de posibilidad, las sobredeterminaciones que expresan los impactos sobre un espacio-tiempo concreto, las respuestas que se visibilizan o no, en diferentes formas de praxis de resistencia, emancipación de la hegemonía, la dominación y la enajenación de diferentes formas de poder.

¹⁷ Cfr. M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p. 9. Para la antropología, el lugar es un espacio fuertemente simbolizado, es decir, que es un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten.

Es dar respuestas ante las urgencias de cambio tanto en las praxis como en los saberes. Implica el reconocimiento de ciertas estructuras en las formas de sociabilidad, relaciones de agenciamientos y pertenencias, difusas, distintas a las habitualmente reconocidas y, por tanto, invisibilizadas, en su mayoría, por las formas de poder del saber. Lugares no solo de enunciación, sino de ejercicio de acciones y praxis, incluso organizadas ellas en correspondencia a jerarquías yuxtapuestas de existir, en una historia diversa y compleja por los impactos planetarios, en yuxtaposiciones de espaciotiempos distintos.

Al negar la crisis de paradigmas, no reconocemos las transformaciones cartográficas, espacio-temporales y de las praxis de los grupos humanos, incapacitados para contextualizar, apegados a las normativas del poder, neutrales o dogmáticos, apocalípticos o excluyentes. No reconocemos ni proponemos lo nuevo, no visibilizamos los conflictos y los lugares de transformación: los agenciamientos y pertenencias basadas en intereses, selecciones, finalidades, determinaciones de las subjetividades culturales, antropológicas, condiciones socioeconómicas, grados y pertenencias a paradigmas cognoscitivos, gustos y preferencias, creencias, tradiciones, costumbres y otros.

Mirar desde la territorialidad significa reconocer la resistencia, la creación, negar la dependencia, proponer soluciones, promover la capacidad del saber para la acción, asumir críticamente los lugares y las estructuras del poder, favorecer la realización de estrategias, el reconocimiento del otro, la construcción y reconstrucción de la subjetividad. Permite actualizar el conocimiento sobre las transformaciones, cambios y crisis de las prácticas diversas que se constituyen en el desarrollo de los grupos humanos y, por tanto, trazar estrategias de cambio, entender las necesidades de cartografiar lo histórico en relaciones intersubjetivas y en participaciones comprometidas con objetivos de emancipación, hacer visible la comunidad y diferenciar y respetar la diversidad.

La estrategia de vida de los sujetos en el vivir como habitar implica cuestionamientos nada retóricos como: ¿a qué me agencio y a dónde o a qué pertenezco? ¿Impugnamos, entonces, el territorio? No, no lo hacemos. Cuestionamos —eso sí— que el territorio sea asumido como un espacio rígidamente determinado. Favorecemos la idea de que el territorio se desborda a sí mismo. Por tanto, si nuestra preocupación es sobre el mejoramiento humano de mujeres y hombres, y la construcción alter-

nativa contra el modelo hegemónico, debemos tener en cuenta que no es suficiente el mapa para comprender la complejidad de las relaciones.

Estar en el lugar, por otra parte, supone que somos capaces de asimilar críticamente la variabilidad signífica, simbólica, textual, visual, cognoscitiva e ideológica, de la sociedad actual. Por tanto, nuestra tarea pasa por planes de formación e instrucción que nos permitan, colocados en el mundo, realizar nuestros agenciamientos a través del ejercicio del criterio.

Los impactos de lo cultural desbordado en hombres y mujeres pueden clarificarse en esta relación conceptual: lugar-espacio-tiempo y cartografías en clave social. El espacio-tiempo es la totalidad controlada, que retiene a los sujetos y que legitima el mercado. El motivo cultural de la diferencia y la fragmentación legitima el motivo político de la desigualdad y la fractura. Los sujetos se agencian, mental y oníricamente, en los espacios donde existen los objetos del deseo. Las motivaciones son de carencia-deseo y agenciamiento a emociones, placeres y complicidades sociales. Intercambio basado en una novedosa e increíble capacidad de fascinación mutua.

Este mundo, según Kohan, es el de “una seducción excitante, caliente, lasciva, una magia cautivante y encantadora, [en donde] las mercancías seducen al sujeto, lo acarician, lo envuelven y enamoran mostrándole un orden perfumado y rutilante, aparentemente autónomo y autosuficiente”.¹⁸

El deseo, la emoción y el placer, así como la seducción, son estrategias: aprender a desear los deseos de los otros, a emocionarnos con las emociones de los otros y a sentir placer con los placeres de los otros, fundirnos en-con los otros, convirtiéndonos (en cierto modo) en ellos. Hoy los estudios sobre el cuerpo no solo tienen como perspectiva la salud o el mejoramiento físico, sino son dirigidos por una poderosa normativa del deseo, que es estrategia también del consumo. Ya no se trata de preferencias o prejuicios étnicos solamente, el cuerpo se ha convertido en un lugar de contradicciones, interrelaciones y dependencias. El cuerpo es el lugar de concreción de la memoria, el deseo, la sexualidad y el poder.

El cuerpo hoy es marca, símbolo y representación, canon dictado desde el poder, espacio de descalificación y marginación. En él se ha inscrito

¹⁸ Marx en su *(tercer) mundo*, p. 127.

la historia de la dominación, que deja huellas del despojo, como lo dejan ver los testimonios gráficos de los campos de concentración, las terroríficas imágenes de Hiroshima, los despojos de las guerras, las hambrunas, dejando en la memoria una suerte de asombro sobre la condición humana.

Urge otra mirada al territorio: su resignificación como forma de existencia de la socialidad. Una socialidad socio-estética-cultural que desborda las variables y coordenadas empírico-físicas, geopolíticas, sociológicas, en una nueva asunción de la integralidad del vivir y sus estrategias relacionales sociales. Una resignificación que permita la visibilidad del cambio, la crisis y sus impactos, la necesidad de la participación como requisito en la construcción de las estrategias de un modelo de cambio alternativo y antihegemónico. Por esto el territorio deviene territorialidad.

Hay que entender, entonces, que la territorialidad es la expresión teórico-conceptual de la forma de existencia actual de la socialidad, que reconoce diversos espacio-tiempos que coexisten simultáneamente en un mismo contexto epocal, rebasando las relaciones sustancialistas entre cultura y territorio.

Cartografiar es realizar un mapeado con variables nuevas como punto de vista epistemológico para el estudio de la praxis y sus necesidades de transformación. Conformada por agenciamientos y pertenencias, tal perspectiva es la de territorios existenciales. Desborda el territorio como desborda los equilibrios habituales. En estos equilibrios de incertidumbre existen los espacios de reconocimiento en relaciones duraderas que están acompañadas legítimamente por el cambio y la transformación. Se expresan, sin embargo, en la dispersión, en lo difuso, la fugacidad, la identidad y su cambio, los desencuentros, el desconocimiento, la variabilidad.

Asumir el espacio de reconocimiento común pasa por la identificación de los intereses y necesidades, la asociación y la negación, la asunción de la unidad como territorio retórico, pero no asumido, o asumido en la resistencia.

Cartografiar desde la territorialidad permite reconfigurar y desconfigurar las estrategias de poder para la reconstrucción de lo invisibilizado. Reconocer la colonialidad de los discursos de los centros de poder para su desmontaje, reconocer los impactos, construir alternativas permite reconocer las estructuras de poder que actúan, solapadamente o no, a través de la hegemonía, el dominio, la colonialidad y el simulacro.

Los espacio-tiempos se despliegan en condiciones no solo objetivas y medibles, sino en relaciones intersubjetivas y en dimensiones simbólicas, representaciones interpretativas y emocionales, comunicacionales y de pertenencia. Lugar de deseos, construcciones posibles de proyectos de vida y expectativas, se visibilizan en prácticas y estilos de vida. Son de arraigo, de deseos y construcción de pertenencia como ideal de futuro local. No obstante, hoy legitiman las estrategias de ocio y consumo, y son también espacios sociales, líquidos, móviles, itinerantes. Se expresan en estrategias discursivas que dependen de las representaciones de poder en las diversas modalidades de la experiencia subjetiva. Identidad subjetiva que lo determina, experimenta, sufre y acompaña.

La crítica que antecede a la resignificación de la territorialidad como coordenada ha supuesto una mirada que parte de la construcción epistemológica que nos coloca en posturas no solo críticas, sino de reconstrucción teórica que posibilita su estudio para la transformación. Estamos convencidos de que el inmovilismo teórico determina la incomprensión del reconocimiento y, por tanto, la imposibilidad de trazar estrategias efectivas para el cambio, no regresivo, sino a favor del mejoramiento humano.

Los denominados procesos de desterritorialidad son producto de la tendencia creciente a la homogeneización que coloca, sutilmente, ideales y deseos a alcanzar; que provienen de la experiencia y la representación convertidas en normativas que nos dicen que pertenecer y formar parte pasa hoy por la inscripción en jerarquías establecidas. La desterritorialidad es la desrealidad, el despojo mejor planificado de la historia de la dominación y la colonialidad.

La territorialidad es el lugar que, cartografiando, debemos reconocer e identificar para saber desde dónde nombramos y dónde habitamos con nuestra subjetividad y memoria. Una vez realizado el reconocimiento, la tarea es reterritorializar, como ejercicio de devolvernos a nosotros mismos, únicos y planetarios, con conocimiento real de nuestros espacios y tiempos, sin descalificaciones y capaces de discursos inclusivos que nos reconozcan en agenciamientos y pertenencias diferenciadas en la totalidad.

La obra cultural revolucionaria ha dejado generaciones de hombres y mujeres cultivadas y diestras en los análisis más disímiles. Ellos viven la territorialidad actual en su cotidianidad diversa y dispareja con mi-

radas inteligentemente críticas. La teoría psicosociológica cubana de hoy analiza la marginalidad y la pobreza, la violencia, las diferencias generacionales, la transformación valorativa, el crecimiento disparado de nuestra demografía, nuestras nuevas vulnerabilidades, no solo geográficas sino sociales, la discriminación racial, de género o de orientación sexual. Tanto las crisis como las difíciles relaciones económicas con el mundo dejan su huella en los imaginarios y en las claves, nociones y coordenadas que acompañaron los años de revolución. Hoy, identidad y territorio, fronteras y relaciones de agenciamiento y pertenencia, no son homogéneos para los cubanos. Nuestras concepciones sobre nacionalidad e identidad están en pugna porque, incluso hoy, tras los estudios actuales, quizás deberíamos preguntarnos si alguna vez no lo estuvieron.

Entender ese lugar epistemológico de lo cultural desde el contexto cubano pasa por revisar una variabilidad de temas insertos en la reflexión crítica-teórica sobre prácticas artísticas, medios de comunicación, impactos de la relación cultura-política; balances históricos sobre problemas, sobre nación, nacionalidad, cubanidad, identidad, formaciones puntuales de enclaves identitarios (religiosos, de género, sexuales, generacionales y otros); de agenciamientos diversos, sentidos de participación, gustos, productos formalizados o no, estudios de públicos, análisis de espacio público, formas de organización, proyectos comunitarios, percepciones de la ciudad; balance crítico sobre prejuicios y marginalidad por sexo, edades o raciales, en los medios, en los sectores económicos u otros.

Un balance crítico general sobre el tratamiento teórico-conceptual de corte epistemológico que se realiza en Cuba permite afirmar que lo cultural y sus transformaciones están presentes como parte de diversos tratamientos teóricos. Sin embargo, los estudios sobre territorialidad transformada son escasos.

En los estudios referidos está ausente el tratamiento de la vida cotidiana y su necesaria reconstrucción desde una concepción teórica sobre proyectos de vida, organización, masividad y participación en una territorialidad cambiante. En nuestras investigaciones y maneras de organizar la formación de hombres y mujeres, es decir, planes, programas de estudio, formación posgraduada y otros, habría que considerar que ellos son producto de estructuras y jerarquías de carácter organizativo-institucional y, por tanto, de las demandas establecidas desde tales

enclaves hacia lo social. De tal forma, las jerarquías institucionalizadas determinan la formalización de temas y miradas sobre lo cultural.

El ciudadano actual se encuentra ante una nueva percepción del tiempo y la distancia, frente a nuevas representaciones del diálogo y la comunicación, a nuevas relaciones con el conocimiento, a otra conceptualización de lo que significa lo bueno y lo malo, lo útil y lo inútil, lo entretenido y lo aburrido, en fin, una reestructuración de identidades, que hoy pasan por el filtro de las redes, flujos, migraciones, movilidades, instantaneidad, desanclajes. Son como raíces en movimiento que están desubicadas, contadas por los trayectos y relatos. Es un nuevo modo de percibir y narrar la identidad, con una temporalidad menos larga, aunque también más flexible, capaz de amalgamar, de hacer convivir, en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales diversos. La proliferación de estas identidades difusas en la ciudad hace urgente la lectura de estas nuevas narrativas urbanas y la captura de sus huellas y recorridos; hace urgente la recuperación del espacio público como un espacio de comunicación y multiculturalidad. Por lo que los estudios urbanos y los comunicacionales tienden a entender la ciudad en relación con los procesos de comunicación y a estos vinculados con la trama urbana.

Tenemos, entonces, como puntualizaba Herrera Ysla, que construir espacios nuevos, o reconstruir nuestros espacios tradicionales de comunicación, donde podamos confrontar nuestras particularidades como individuos, nuestras diferencias, reconocer nuestras otredades en carne propia, a ojos vista y no a través de pantallas.¹⁹

Se habla de formación ciudadana, nacionalidad, identidad y otras, al menos en varios aspectos de importancia estratégica. El estudio de grupos y comunidades revela sentidos de agenciamiento y pertenencia que implican una reconstrucción del pasado relativa a las creencias y sus prácticas, al tiempo que sale a flote el cambio de gustos y de sensibilidad. Todo ello se asocia, a su vez, al consumo de producciones culturales que desbordan las formales instituidas y van al mercado marginal, a espacios definidos como *subculturas* donde los enclaves de relaciones son tan diversos como la moda o los mitos generalizados como símbolos en la actual cultura planetaria.

¹⁹ Cfr., *ob. cit.*

Estas nuevas formas de pertenencia nos hablan de la erosión de las formas de agenciamiento tradicionales, lo cual debe constituirse en una doble alerta: es necesario la reconstrucción de las bases sobre las cuales mirábamos la tradición y determinar en qué medida estas conservan o no su pertinencia.

La permanencia de la tradición existe en su colisión, crisis y cambio con la actualidad. Identidad es sentido de pertenencia. Nuestra historia actual es como siempre ha sido, la representación intersubjetiva de un contexto cambiante. Esta se transforma ineluctablemente. Por lo tanto, la mirada y su dirección deben aprehender la historia cubana desde sus diferentes enclaves. Sin embargo, la cubanidad instituida sigue expresándose en discursos y conceptualizaciones abstractas, lineales y despojadas de la certidumbre de que habitamos espacio-tiempos distintos, en un planeta de crisis y alternativas emancipadoras.

Como bien señala Pedro Emilio Moras Puig, se hace necesaria una reconstrucción teórico-metodológica desde nosotros, los cubanos de hoy, los que vivimos el espacio de nuestra cotidianidad, compleja, paradójica, pero ciertamente apropiada:

En nuestras ciudades, los sujetos hacen suyos sus espacios que resignifican a través del prisma de sus subjetividades; una tienda, un parque, una esquina, pueden ser lugares simbólicos y emblemáticos para determinados grupos; prácticas cotidianas como ir de compras o jugar dominó pueden revertir valores simbólicos especiales para los sujetos y convertirse en ordenadores de su vida personal. Lo cierto es que en el entramado social coexisten múltiples y diferentes identidades culturales que otorgan significación a los más diversos escenarios y actividades.²⁰

Bibliografía citada

Augé, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.

—, “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”, en: <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>, (último acceso 24 de agosto de 2016).

²⁰ “Consumo e investigaciones culturales” en *Perfiles de cultura cubana*, s. p.

- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta, “Introducción: la translocalización discursiva de ‘Latinoamérica’ en tiempos de globalización”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (ed.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Universidad de San Francisco/Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Cuadra, Álvaro, “De la ciudad letrada a la ciudad virtual”, manuscrito inédito, *Propiedad intelectual*, N° 114.238, Santiago de Chile, 2003.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano 2*, México, Universidad Iberoamericana. 2002.
- De Toro, Alfonso, “La poscolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, La Habana, Universität Leipzig, Centro de Investigación Iberoamericana, (Material facilitado por *Centro Teórico-Cultural Criterios*).
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.
- García Canclini, Néstor, “Sobre objetos sociológicamente poco identificados”, IX Congreso Español de Sociología, Barcelona, septiembre de 2007 (Conferencia de Clausura), Material facilitado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana.
- Gorelik, Adrián, “Imaginario urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, en *Eure*, vol.28, núm.83, Santiago, 2006.
- Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Herrera Ysla, Nelson, “Comunicación en tiempos difíciles, uno más cerca del otro”, *Catálogo general 7ª. Bienal de La Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, 2000.
- Kohan, Néstor, *Marx en su (tercer) mundo*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.
- Mignolo, Walter, “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”, en: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/rev34.html>, (último acceso 24 de agosto de 2016).
- Moras Puig, Pedro Emilio, “Consumo e investigaciones culturales”, *Perfiles de la cultura cubana*, enero-abril, núm. 01, 2008, en: http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=7, (último acceso 24 de agosto de 2016).

Perec , Georges . “Tentativa de agotar un lugar parisino”. Traducido por Jorge Fondebrider. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Richard, Nelly, “Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina “ (Posfacio), en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

LA COLONIALIDAD CULTURAL Y LA LÓGICA DEL CAPITAL¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

Una de las propuestas teóricas desarrollada recientemente por autores latinoamericanos, que posee mayores potencialidades epistemológicas para la construcción de una estética alternativa, es aquella que, de manera simplificada, podríamos identificar como *teoría de la colonialidad/ decolonialidad*. Esta propuesta, elaborada inicialmente como proyecto internacional por un grupo de investigadores conocido como Modernidad/Colonialidad,³ centra su atención en el componente cultural del colonialismo, activo mucho más allá de la época del colonialismo mismo, vigente todavía hoy como la lógica cultural que sigue permeando la asimétrica relación entre unas naciones y otras.

Entre los conceptos más germinales elaborados en este contexto se encuentran los de *colonialidad* y *colonialidad del poder*. Ambas categorías venían siendo trabajadas, desde antes de su incorporación al grupo, por Aníbal Quijano,⁴ uno de los más emblemáticos autores del proyecto, pero ya en los marcos de los debates suscitados como parte del trabajo colectivo, su elaboración teórica encontró aportes significativos, tanto por parte del propio Quijano, como por otros autores integrantes del grupo.⁵

¹ Una versión menos amplia de este trabajo fue publicada bajo el título "La colonialidad del poder y la lógica del capital" en la revista peruana *Perspectiva*, Universidad Antonio Guillermo Urrelo, Cajamarca, Perú, Noviembre 2013, Año 14, No. 16, pp. 91-98.

² Profesor-Investigador en el Instituto de Filosofía de La Habana y la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³ El grupo Modernidad/Colonialidad empezó a formarse en 1998 y desarrolló su labor como grupo, en lo fundamental, en la primera década del presente siglo. A él han pertenecido, entre otros, autores como Aníbal Quijano (Perú), Enrique Dussel (Argentina-México), Edgardo Lander (Venezuela), Walter Mignolo (Argentina-EU), Santiago Castro-Gómez (Colombia), el ya fallecido Fernando Coronil (Venezuela-EU), Nelson Maldonado-Torres (Puerto Rico) y otros.

⁴ Los dos conceptos se habían trabajado ya en conexión por Quijano, por lo menos, desde 1992. Cfr. Aníbal Quijano, "Colonialidad y modernidad/racionalidad", en: Heraclio Bonilla (Comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena en América Latina*, pp. 437-448.

⁵ Como botón de muestra de estos desarrollos pueden consultarse dos de los libros colectivos que preparó el grupo: Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, 2000; Santiago Castro Gómez, Ramón Gros-

A pesar de ello, se trata todavía de conceptos en desarrollo. Es nuestro propósito aquí ahondar en los vínculos históricos existentes entre la colonialidad y, particularmente, la colonialidad del poder, por una parte, y la lógica del capital, por otra, nexos a nuestro juicio no suficientemente tratados en los trabajos del grupo. Para ello acudimos a Marx, el autor que, a no dudarlo, mejor ha tratado el tema de la formación y desarrollo del capitalismo y quien, al parecer, todavía tiene bastante que decir en torno a la cuestión del colonialismo y la colonialidad.

Colonialidad

Debemos comenzar aclarando a qué se refiere el concepto de *colonialidad* y cómo se vincula con el de capitalismo.

Sintéticamente se podría responder a esas interrogantes de la siguiente manera: si en el plano de las realidades históricas y socio-económicas el colonialismo fue condición necesaria para el desarrollo del capitalismo, en el plano cultural y de los imaginarios sociales, la colonialidad se convertiría en un solapado, pero consustancial ingrediente de la modernidad que busca, ante todo, la legitimación de las propias prácticas coloniales.

La colonialidad es entendida así como parte constitutiva de la modernidad, como su otra cara, como su lado oscuro. De esta forma, la colonialidad no se refiere a un residuo no orgánico de la modernidad o a un antecedente evolutivo de ella, sino a su componente integrador, condición necesaria y complemento imprescindible. Sin la colonialidad la modernidad no hubiese sido posible.

El concepto de *colonialidad* está muy relacionado, pero se diferencia del concepto *colonialismo*. Este último hace referencia a la ocupación militar, subordinación política y anexión jurídica de ciertos territorios y de sus pobladores a una fuerza imperial extranjera que busca con él el descarnado propósito de explotar al máximo esos recursos materiales y humanos en favor de los intereses propios.

La colonialidad es algo más sutil, abarca lo que podría considerarse como la lógica cultural que forma parte, acompaña, complementa y sobrevive al colonialismo mismo. Se disfraza de verdades supuestamente

foguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 2007.

absolutas, de valores supuestamente universales, de una supuesta superioridad humana y/o cultural por parte del colonizador. Apela a la autoridad de religiones que excluyen el derecho a existir de cualquier otro credo, de teorías científicas que se presentan como irrefutables, de normativas éticas que moralizan la desigualdad, la opresión y hasta el exterminio, de expresiones artísticas que se exhiben como las únicas capaces de satisfacer el más depurado juicio de gusto y marcan su diferencia en relación con todo aquello que, a lo más, comienza a codificarse como el folclor y la artesanía de sociedades exóticas. La colonialidad conquista el sentido común, el de los colonizadores, pero también el de los colonizados.

En ello consiste su eficacia como complemento imprescindible del colonialismo. La colonialidad representa la expansión del colonialismo a los imaginarios sociales. Gracias a la colonización de las conciencias de las masas sometidas fue posible la prolongación en el tiempo del dominio de grandes territorios y multitudinarias poblaciones, varias veces superiores en tamaño y número al de las metrópolis. El convencimiento del oprimido en la superioridad del opresor, en la verdad que le asiste, en la legitimidad de la propia opresión, desarma la resistencia, estimula solo, en el mejor de los casos, la intención de imitarlo, de copiarlo, de ser como él.

A pesar de su estrecho vínculo con el colonialismo, la colonialidad posee su propia lógica, su relativa autonomía. Nace algo después que el colonialismo y lo sobrevive hasta el presente. Así, por ejemplo, aunque en la mayor parte de América Latina el colonialismo finalizó en el siglo XIX, la colonialidad persiste hasta hoy. Para comprobarlo solo habría que hacer una breve incursión por los textos y temas que preponderantemente se trabajan en su academia (sobre todo en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales), por las nociones prevaletentes sobre lo que es o no es arte, por el contenido de la mayoría de los discursos políticos, por el carácter modélico que en buena medida se le sigue atribuyendo al pensamiento, al arte, a las instituciones y, en general, al modo de vida de las sociedades europeas o norteamericana.

Pero —no está de más recalcarlo—, esa autonomía de la colonialidad con respecto al colonialismo es, con todo, solo relativa. La precedencia del colonialismo es no solo cronológica, sino también en el sentido de fundamento socioeconómico y político de la colonialidad. Si la colonialidad fue posible y necesaria, ello se debió a la instauración

práctica de relaciones de colonialismo entre unos pueblos y otros. La colonialidad fue, más que todo, una construcción ideológica que buscaba, a través de la creación de los más diversos mitos, la legitimación de las relaciones de opresión que el colonialismo suponía. Aun cuando su resultado fuese una conciencia preponderantemente falsa, su fuente más importante estaba en la vida colonial misma. Conviene aquí recordar al (no tan) viejo Marx, quien junto con su compañero Engels escribiera: “si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida [...] También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida”.⁶

Si ello es así, cabría preguntarnos, entonces, por qué la colonialidad ha podido sobrevivir en América Latina 200 años después de que la mayor parte de esta alcanzara su independencia del colonialismo europeo. Una de las claves —ya lo señalamos— está en esa lógica propia y autonomía (relativa, pero real) de la colonialidad, en la capacidad que esta ha mostrado tener para apropiarse del sentido común y mantenerse en él a contrapelo de realidades que pueden apuntar en una dirección contraria. Pero la otra clave —tal vez la más importante— radica en la mantención de relaciones de vasallaje que continúan prevaleciendo entre las naciones que antes fueron metrópolis (con la adición de nuevas como Estados Unidos) y aquellas otras que, habiendo logrado su independencia formal, no la han conseguido plenamente en un sentido económico, político y cultural. “La colonia continuó viviendo en la república”,⁷ sentenciaba José Martí al referirse a la falta de plenitud de la independencia latinoamericana. Esta última quedaba reducida a una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales, “una situación de apariencia paradójica: estados independientes y sociedades coloniales”.⁸

Conceptos como *neocolonialismo*, *dependencia*, *colonialismo interno* e *imperialismo*⁹ han servido para categorizar, en diferentes contextos discursivos,

⁶ Karl Marx, Federico Engels, “La ideología alemana”, en Karl Marx, *La cuestión judía y otros escritos*, p. 157.

⁷ José Martí, “Nuestra América”, *Obras completas*, Tomo 6, p. 19.

⁸ Anibal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, *ob. cit.*, p. 234.

⁹ Si bien los vocablos *neocolonialismo* e *imperialismo* han tenido un amplio uso en diversos autores, el de *dependencia* fue sobre todo desarrollado por la línea del pensamiento crítico latinoamericano que se llamó Teoría de la dependencia, *Cfr.* Ruy Mauro Marini, *Dialéctica*

esa realidad seudocolonial que ha continuado existiendo aun después del supuesto fin del colonialismo. La colonialidad no queda suspendida en el aire, como pura cultura, enclaustrada en el ámbito de las subjetividades o de los imaginarios sociales y sin conexión con las realidades históricas. Estas últimas siguen ofreciendo fundamento a la colonialidad, al tiempo que se sirven de ella —intereses hegemónicos mediante— para mantener y fomentar las muy asimétricas relaciones internacionales que hoy siguen caracterizando al sistema-mundo capitalista.

De hecho, la colonialidad es uno de los más importantes instrumentos de los que se sirven las principales potencias capitalistas para mantener su dominio mundial. Este no sería posible si se basara exclusivamente en su supremacía económica, política y militar. La cultura, los imaginarios sociales, así como los medios e instituciones que tienen a su cargo la producción y reproducción cultural de esos imaginarios, han pasado a ser el primordial escenario donde el poder imperialista en el mundo se juega su destino.

Colonialidad, poder y capital

Ese estrecho vínculo entre colonialidad y poder, vigente desde los albores mismos de la era moderno-colonial, ha llevado, de la mano de Aníbal Quijano primero, y de otros autores después, a la introducción y desarrollo de un concepto aglutinador de los dos ámbitos, que contribuye a expresar en su justa dimensión la intimidad de sus vínculos y que permite, a su vez, alcanzar una mayor concreción de la categoría de *colonialidad*. Así nace, conceptualmente, la *colonialidad del poder*.

Veamos cómo Quijano describe la colonialidad del poder:

La colonialidad del poder es uno de los elementos constitutivos del patrón global de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y a escala social.¹⁰

de la dependencia, Era, México, 1991, mientras que el concepto *colonialismo interno* se debe, primordialmente, a Pablo González Casanova, Cfr; "Internal colonialism and national development", en *Studies in Comparative International Development*, 1965.

¹⁰ A. Quijano, *Ob. cit.*, p. 93.

En lo que resta de este trabajo intentaremos desglosar la primera de las tres ideas básicas de la descripción de la colonialidad del poder que acabamos de citar, a saber, la que la identifica como “un elemento constitutivo del patrón global de poder capitalista”. Ello lo haremos a través del tamiz interpretativo que aporta *El capital* de Marx y que nos permitirá escudriñar en los vínculos entre la colonialidad del poder y la lógica del capital.

Como es conocido, el capitalismo se constituye en el primer sistema-mundo¹¹ de la historia de la humanidad. Teniendo sus raíces en Europa, se desarrolla bajo la lógica preponderante del capital. Esa lógica presupone como necesidad la expansión permanente, el crecimiento constante. Como muestra Marx, la plusvalía solo se convierte en capital si trae consigo la acumulación y ello es posible “porque el producto excedente cuyo valor representa aquella, encierra ya los elementos materiales de un nuevo capital [...] Analizada de un modo concreto, la acumulación se reduce a la reproducción del capital en una escala progresiva”.¹² En otras palabras, el capital no puede ser capital si no es a costa de su reproducción ampliada. De ahí que su lógica presuponga la expansión permanente. En otro pasaje, Marx es todavía más diáfano en esta afirmación: “el desarrollo de la producción capitalista convierte en ley de necesidad el incremento constante del capital [...] [Al capitalista] le obliga a expandir constantemente su capital para conservarlo y no tiene más medio de expandirlo que la acumulación progresiva”.¹³

Esa expansión precisa primero ser preponderantemente extensiva para después ser también intensiva, sin que lo extensivo deje nunca de estar presente como premisa. Aclaremos que llamamos aquí *extensiva* a la expansión acumulativa que busca incluir en la lógica del capital a ámbitos, poblaciones y territorios que previamente no estaban sometidos a ella, en un proceso que tiene como propósito su capitalización. Por otra parte, la *expansión intensiva* se refiere al incremento de la acumulación basado en la lógica de la reproducción ampliada del propio capital.

La razón de la primacía cronológica de lo extensivo con respecto a lo intensivo está en la necesidad de una acumulación originaria, sin la

¹¹ Concepto introducido y desarrollado por Immanuel Wallerstein, ver, principalmente, su texto *The Modern World-System*, Academic Press Inc., Nueva York, 1974-1989, 3 vols.

¹² *El capital*, tomo I, p. 527.

¹³ *Ibidem*, p. 537.

cual no sería posible la salida del círculo cerrado de la reproducción simple del capital que, por la misma razón, no sería todavía capital en sentido estricto. En palabras de Marx:

la acumulación de capital presupone la plusvalía; la plusvalía, la producción capitalista, y esta, la existencia en manos de los productores de mercancías de grandes masas de capital y fuerza de trabajo. Todo este proceso parece moverse dentro de un círculo vicioso, del que solo podemos salir dando por supuesta una acumulación “*originaria*” anterior a la *acumulación capitalista* [...]; una acumulación que no es resultado, sino punto de partida del régimen capitalista de producción.¹⁴

La tendencia extensiva, aseguradora de la acumulación originaria, seguiría un doble curso, uno hacia el interior de Europa, mediante un proceso basado fundamentalmente en la expropiación de la tierra a la población rural y en la proletarianización de siervos y campesinos.¹⁵ El otro curso —el que aquí más nos interesa— habría de caracterizarse por la expansión geográfica, comprendiendo áreas cada vez mayores hasta abarcar todo el planeta y todos los componentes humanos en ella existentes.

Y ello tuvo lugar, precisamente, a partir de la colonización de América. No es nada casual que el propio Marx sitúe en el siglo XVI el inicio de la era capitalista,¹⁶ que identifique como los dos primeros centros de la acumulación originaria del capital a España y Portugal,¹⁷ y que vincule al oro y la plata de América con la primera fuente externa de la acumulación originaria del capital en Europa:

El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de la producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de la acumulación originaria.¹⁸

¹⁴ *Ibidem*, p. 654.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 657 y ss.

¹⁶ *Ibidem*, p. 656.

¹⁷ *Ibidem*, p. 688.

¹⁸ *Ídem*.

El colonialismo y la colonialidad han sido históricamente derivaciones de la lógica del capital, partes de esa lógica, en buena medida, premisas suyas. Si al interior de Europa fue posible un proceso de capitalización, este se debió no únicamente a la expansión extensiva del capital en su propio seno, sino también y sobre todo, a su expansión internacional, promoviendo, de esa manera, un proceso de capitalización mundial.

Sin embargo, estos dos procesos de expansión extensiva del capital —el que ocurre al interior de Europa y el que tiene lugar fuera de ella—, si bien íntimamente vinculados entre sí, tenían signos relativamente opuestos en lo atinente a los mecanismos de explotación y dominio, de cuyos resultados se surtiría la acumulación originaria del capital. Paradójicamente, el capitalismo necesitaba, para su desarrollo en Europa, formas de dominio internacional que allí habían estado asociadas a modos precapitalistas de explotación, en particular, el esclavismo y la servidumbre. Para avanzar adentro tenía que retroceder (“socialmente” hablando) afuera. El capitalismo surge con América, es cierto, pero llega a ser posible cuando usufructúa el resultado de formas de explotación en el Nuevo Mundo que, por sí mismas, ya no son en Europa esencialmente capitalistas.

No compartimos en este sentido la idea de Quijano de que tal dualidad no fuese históricamente necesaria. En su opinión, no hay nada en la relación social misma del capital que exija la concentración del trabajo asalariado en Europa en contraste con otras formas de explotación precapitalistas fuera de esta. “Habría sido perfectamente factible —escribe—, como lo demuestra el hecho de que así ocurriera en verdad después de 1870, el control europeo-occidental del trabajo asalariado de cualquier sector de la población mundial”.¹⁹

No son las mismas condiciones las de Europa del siglo XVI, cuando comenzó la aventura colonizadora, que las del siglo XIX, cuando se internacionalizó el trabajo asalariado como forma fundamental capitalista de control del trabajo. El capitalismo no podía garantizar una acumulación originaria en Europa sin las colonias y las colonias tenían que ser en primera instancia eso, colonias, y no simplemente nuevos territorios a los que se llevaran (cual si fuera históricamente posible) las condiciones socioeconómicas de Europa. Marx se refiere a ello en *El capital* al citar el caso de aquel inglés que trasladó desde Inglaterra

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 207.

al Swan River, en Nueva Holanda (después rebautizada como Nueva York), 50 mil libras esterlinas en medios de vida y de producción y hasta 3 mil individuos de la clase trabajadora. Pero al llegar se quedó sin un solo criado que le hiciera la cama y le trajera agua del río. “Lo había previsto todo, menos la exportación al Swan River de las condiciones de producción imperantes en Inglaterra”.²⁰

No hay referencia temporal en la cita pero, por el tipo de colonización a que se alude, esto debe haber ocurrido en la segunda mitad del XVII. En el siglo XVI la pretensión de aquel inglés hubiese sido todavía más inverosímil. Y si después fue medianamente posible (a partir de 1870, como dice Quijano, o incluso desde antes, como en los casos de estadios ya avanzados de la formación de los pueblos trasplantados de los que nos habla Darcy Ribeiro)²¹ fue porque previamente hubo otro tipo de colonización, la ibérica, basada en lo fundamental en el esclavismo y la servidumbre. Esa era la manera en que, fuera de las fronteras europeas, podía lograrse la salida del círculo vicioso al que se refiere Marx, era el único modo, entonces, de lograr “las grandes masas de capital y de fuerza de trabajo” que permitirían la necesaria acumulación originaria, premisa indispensable para que la lógica del capital comenzara el despliegue de su expansión intensiva.

Las colonias brindaban, a las nuevas manufacturas que brotaban por todas partes, mercado para sus productos y una acumulación de capital intensificada gracias al régimen de monopolio. El botín conquistado fuera de Europa mediante el saqueo descarado, la esclavización y la matanza, refluía a la metrópoli para convertirse aquí en capital.²²

Y concluye Marx: “En general, la esclavitud encubierta de los obreros asalariados en Europa exigía, como pedestal, la esclavitud *sans phrase*²³ en el Nuevo Mundo”; “la única base *natural* y *espontánea* de la riqueza colonial es [...] la *esclavitud*”.²⁴

²⁰ *Ob. cit.*, p. 702.

²¹ El antropólogo brasileño Darcy Ribeiro utiliza el concepto *pueblos trasplantados* para referirse al resultado de aquellos procesos civilizatorios que dan origen a sociedades muy similares a aquellas que actuaron como colonizadoras. Algunos de sus ejemplos clásicos son los Estados Unidos y Australia. *Cfr.*, Darcy Ribeiro, *El proceso civilizatorio*.

²² *Ob. cit.*, p. 691.

²³ Sin disimulo.

²⁴ *Ob. cit.*, pp. 697, 704.

Este asimétrico destino que, desde sus inicios, impuso el despliegue de la lógica del capital dentro y fuera de Europa llevó, a la larga, a que la acumulación intensiva y su reproducción ampliada se concentrara en suelo europeo, alimentándose, incluso bastante más allá de la acumulación originaria, de una continuada expansión extensiva en las colonias de ultramar que incluyó también, ya después y además de América, a una buena parte del resto del mundo no europeo. Ello es observable aún con posterioridad a la Revolución industrial de fines del XVIII, que proveyó un gran estímulo a la expansión intensiva del capital en Europa, pero que, en términos relativos, continuó prohiendo una expansión más extensiva que intensiva fuera de Europa, incluso después de que la mayoría de las colonias americanas dejaron formalmente de serlo.²⁵

Podríamos decir más. El actual proceso de globalización, signado por el neoliberalismo, aun cuando se describe a sí mismo como auspiciador de una desterritorialización del capital, sigue propiciando —sobre todo a través de reglas de intercambio comercial asimétricas, aunque no únicamente a través de ellas— que los efectos acumulativos de la reproducción ampliada del capital tengan como principal destino a las potencias centrales del capitalismo mundial y que, comparativamente, una mayoría de las naciones periféricas continúe apostando a un crecimiento más extensivo que intensivo que las acerca, en los marcos de sus economías nacionales, a una reproducción simple y a ostentar poco saldo acumulativo. Las estadísticas que expresan el supuesto crecimiento del Producto Interno Bruto de las naciones periféricas del capitalismo mundial suelen ser engañosas. Como hemos señalado en otra ocasión, “los informes sobre el crecimiento anual del PIB per cápita en los países pobres con frecuencia obvian los datos sobre la parte de ese crecimiento que escapa en forma de pago de la deuda externa y sus intereses, como utilidades de las transnacionales, o buscando bancos más seguros y de monedas menos frágiles”.²⁶

El “capital —dice Marx— es plusvalía capitalizada. No encierra, desde su origen, ni un átomo de valor que no provenga del trabajo

²⁵ No tenemos oportunidad aquí de referirnos a la excepcionalidad del caso norteamericano y su contrastante evolución social en comparación con las naciones de América Latina y el Caribe. Al respecto han sido adelantadas interesantes tesis por Aníbal Quijano, *Cfr. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, pp. 229 y ss.

²⁶ José Ramón Fabelo Corzo, “Retos epistemológicos para una globalización alternativa”, en *Contracorriente*, p. 15.

ajeno no retribuido”.²⁷ Esto es tanto más así en el caso de que el capital acumulado provenga de las siempre desiguales relaciones entre (ex)colonizadores y (ex)colonizados. Y, a propósito de las reglas de intercambio asimétricas, suponiendo que estas no existan, suponiendo que el capitalismo central pague en su justo precio las mercancías que compra en el mundo periférico (algo que, por supuesto, está lejos de ocurrir), con ello “no hace más que acudir al viejo procedimiento del conquistador que compra mercancías al vencido y las paga con su propio dinero, con el dinero que antes le ha robado”.²⁸

La lógica dominante del capital exigía (y exige) como parte y contraparte suya una lógica derivada: la lógica colonial. De ahí que las relaciones coloniales no sean asunto solo del pasado ni que puedan asumirse, en los marcos de un sistema-mundo capitalista, como algo que pudo haber sido de otro modo sustancialmente distinto a como ha sido.

Claro que esa lógica cambia sus métodos e instrumentos con el tiempo. En ese sentido, no puede verse la diferencia entre el modo en que se expoliaba a las colonias en la época en que estas fueron tales y la forma en que después se hizo cuando dejaron formalmente de serlo. Los métodos coercitivos propios de la política colonial clásica fueron sustituidos en su momento por mecanismos económicos, pero en ambos casos el resultado era cercano: la transferencia de valor, producto de trabajo no retribuido, a los centros hegemónicos del capitalismo mundial.²⁹

Lo que hace capitalista al sistema-mundo generado por el colonialismo es, en primer término, la relación capital-trabajo que tiene su asiento original en Europa. Pero, con ello, todas las demás formas de explotación pasan a ser también capitalistas, en la medida en que se constituyen en ingredientes indispensables del sistema. Todo ha de redundar, en última instancia, en un incremento de la acumulación capitalista y en un crecimiento de la reproducción ampliada del capital, aunque sus fuentes nutricias externas no acumulen y no crezcan, o lo hagan en

²⁷ *Ob. cit.*, p. 528.

²⁸ *Idem.*

²⁹ A propósito de los mecanismos económicos que particularmente operan para fomentar la transferencia de valor de las naciones periféricas y dependientes a las centrales, Ruy Mauro Marini desarrolla el concepto *superexplotación del trabajo*. Ya sea por la intensificación o extensión de la jornada laboral, ya sea por el recorte directo al salario real, la remuneración de la fuerza de trabajo en el capitalismo periférico queda por debajo de su valor. *Cfr.* Ruy Mauro Marini, *Dialéctica de la dependencia*.

grado significativamente menor. “La acumulación es la conquista del mundo de la riqueza social. A la par con la masa del material humano explotado, dilata los *dominios* directos e indirectos del capitalista”.³⁰

De ahí la necesidad del capitalismo de contar con un sistema de dominación planetario que garantice esos diferentes marcos de explotación del trabajo con las asimetrías a él inherentes y que presuponga un diseño para el ejercicio del poder que tenga en cuenta esas asimetrías. Por eso tiene razón Quijano cuando afirma que con la colonización de América se instaura:

[...] por primera vez en la historia conocida, un patrón global de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos. Y en tanto que se constituía en torno y en función del capital, su carácter de conjunto se establecía también con carácter capitalista. De ese modo (nacía) una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial.³¹

Todas las formas de dominio, las nuevas y la que venían desde antes, se adaptan a las exigencias del capital y quedan así vinculadas en un sistema de dominación múltiple o patrón de poder global, como lo califica Quijano. En este sentido, las relaciones de poder así establecidas son una reproducción de las relaciones sociales económicas, una derivación suya. Aunque no sea este el único factor que lo condiciona, el principal fin del ejercicio de tal poder consiste en asegurar las mejores condiciones posibles para la reproducción ampliada del capital.

Aun así —y para que así sea—, el nuevo poder capitalista mundial no habría de limitarse al control global del trabajo, de sus productos y de sus recursos. Tendría que abarcar todos los espacios de la vida social, económicos y no económicos, políticos, culturales. El poder, dice Quijano, “es una relación social de dominación, explotación y conflicto por el control de cada uno de los ámbitos de la experiencia social humana”.³²

³⁰ K. Marx, *ob. cit.*, p. 538.

³¹ *Ob. cit.*, p. 204.

³² “La colonialidad y la cuestión del poder”, texto inédito, Lima, p. 10, citado por: Pablo Quintero, “Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina”, *Papeles de Trabajo*, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural.

Una misma estructura de poder, cual es el caso del patrón de poder global, es capaz de englobar las más heterogéneas formas de poderes particulares. En lo político estas pueden ir desde los clásicos imperios coloniales, con las especificidades de cada uno de ellos, hasta organizaciones que ejercen hoy ese poder global con métodos más sutiles y con apariencia democrática, como es el caso de la Organización de Naciones Unidas. Esta última, a pesar de tener una Asamblea General con representación de todos los Estados miembros, curiosamente puede tomar decisiones de obligatorio cumplimiento únicamente a través de un nada democrático Consejo de Seguridad con cinco miembros permanentes con derecho a veto que, no por casualidad, coinciden con cinco de las más grandes economías del planeta. No hablemos ya del Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial o la Organización Mundial de Comercio, todas ellas con inmensos poderes fácticos también en lo político y siempre prestas a defender los intereses coloniales de la reproducción ampliada del capital de los centros hegemónicos del capitalismo mundial.

Pero los poderes económicos y políticos no podrían ser ejercidos plenamente ni por mucho tiempo si no se constituyeran también en poderes culturales. La cultura habría de acompañar, desde el inicio, la aventura colonial del capital. La colonialidad y su contraparte, la modernidad, debían hacer lo suyo al diseñar para sí mismos —los europeos— y para los otros —los colonizados— una imagería capaz de describir, explicar, legitimar, moralizar y hasta embellecer los desiguales y asimétricos lugares que, a partir de entonces, ocuparían unos y otros en el sistema-mundo capitalista. Para que el poder se internacionalizara y se hiciera colonial, la modernidad, surgida en este mismo proceso, debía vestirse de colonialidad. Y ese es el papel desempeñado por la colonialidad del poder, reproductor y parte constitutiva de una lógica del capital que se mundializa y que solo mediante su mundialización se hace posible como lógica dominante también para los países centrales del nuevo sistema-mundo capitalista. Como señala Quijano:

[La colonialidad del poder] se origina y mundializa a partir de América. Con la constitución de América [Latina], en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas

sobre el Atlántico —que después se identificarán como Europa—, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América [Latina] el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de ese específico patrón de poder.³³

Centralidad europea y eurocentrismo

“El capitalismo se hace mundial y eurocentrado”, nos dice Quijano casi al final de la cita anterior. Ambos aspectos forman parte de un mismo proceso. El hecho de que fuera en Europa donde se estaba produciendo la acumulación originaria del capital y que para ello requiriera —con las asimetrías ya señaladas— la contribución de las colonias, provocó que aquella región del mundo se constituyera en el centro del proceso de capitalización global. Con la incorporación posterior de otras naciones, no ubicadas geográficamente en Europa, pero que bien pudieran considerarse —al decir de Noam Chomsky— como “países europeos honorarios”,³⁴ esa centralidad se ha mantenido hasta hoy, si no en el sentido de la acumulación originaria, sí como receptora de los principales dividendos de una intensificada reproducción ampliada del capital, todo lo cual se ha hecho acompañar de un protagonismo político a todas luces evidente.

Los conceptos *centro* y *periferia* (introducidos por Raúl Prebisch y posteriormente utilizados por la teoría de la dependencia)³⁵ reflejaban con justeza el modo real de correlacionarse Europa con el resto del planeta en los marcos del sistema-mundo capitalista. La centralidad de Europa ha sido mucho más que un invento ideológico, es una relación fáctica real, una construcción sociohistórica. Esto es importante porque

³³ “Colonialidad del poder y clasificación social”, en Santiago Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 93-94.

³⁴ Tomado de: Fernando Coronil, “Más allá del Occidentalismo”, en *Teorías sin disciplina*, p. 124.

³⁵ Los términos *centro* y *periferia* aparecen por primera vez en un informe de la Cepal de 1949 titulado *El desarrollo económico de América Latina y sus principales problemas* (Santiago, Cepal, 1949), bajo la redacción principal del economista argentino Raúl Prebisch. Con posterioridad el texto será reeditado ya con la autoría no de la Cepal, sino de Prebisch (de esta última forma fue incluido en la compilación realizada por Adolfo Gurrieri, *La obra de Prebisch en la Cepal*, FCE, México, 1981). Prebisch, en ese y otros textos, defiende una concepción desarrollista. La teoría de la dependencia utilizará después los mismos conceptos, pero ya dentro de una concepción crítica del desarrollismo. *Cfr.* Ruy Mauro Marini, Mágara Millán [comp.], *La teoría social latinoamericana, t. II – Subdesarrollo y dependencia*.

presupone que, para superarla, no basta con cambiar conceptos y discursos. Es aún más importante cambiar las propias realidades sociales.

Claro que la centralidad socioeconómica y política se complementa necesariamente con la centralidad cultural. En otras palabras, la relación centro-periferia se constituye, primero, como ser (como conjunto de relaciones sociales, del que forman parte las relaciones económicas y políticas) y, simultáneamente y derivado de ello, como conciencia, como subjetividad, como cultura, como saber y como valor.

Y en este último plano de análisis es en el que cabe hablar de eurocentrismo, construcción discursiva (con sus múltiples expresiones institucionales) que busca llevar la centralidad de Europa a todo ámbito, a todo tiempo, a todo lugar, que tiende a naturalizarla, cuando no a divinizarla y, en todo caso siempre, a legitimarla.

Por eso no está de más enfatizar en la necesaria distinción entre la centralidad de Europa en términos sociohistóricos, derivada de su papel en la constitución del ser del mundo colonial/moderno, y aquella otra, autoatribuida, inducida y reforzada en los imaginarios sociales. Si bien vinculadas entre sí, la segunda no es necesariamente deducible de la primera, sobre todo en la medida en que aquella busca copar todo el mundo experiencial humano. El eurocentrismo extiende el protagonismo europeo-occidental hasta lo absoluto y lo convierte, más que en una centralidad, en una totalidad ontológica, epistemológica y axiológica. En los tres casos se trata de construcciones ideológicas que permiten que la colonialidad del poder intente abarcar, tanto como le sea posible, los imaginarios sobre el ser, el saber y el valer. Mediante el eurocentrismo (o esa otra variante suya que se ha dado en llamar *occidentalismo*), una minoritaria parte del planeta y de la humanidad se asume ya no solo como centro del proceso de universalización histórica y del sistema-mundo capitalista, sino también como presunta dueña de todo valor, de todo conocimiento, de todo lo humano. Y en la medida en que el eurocentrismo se apodera de la subjetividad y de las instituciones políticas, académicas o culturales de las regiones no-europeas o no-occidentales, se convierte en una de las más eficaces herramientas de la colonialidad del poder.

El enfrentamiento al eurocentrismo presupone la puesta en cuestión de sus supuestos valores universales, la crítica a una universalidad impuesta, la construcción alternativa de una cultura —incluida una

estética— que reconozca como suyo un lugar de enunciación diferente y que utilice como coordenada propia la que Boaventura de Sousa Santos ha calificado como *Epistemologías del Sur*.³⁶

Bibliografía citada

- Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Ed. Siglo del Hombre, 2007.
- Coronil, Fernando, “Más allá del Occidentalismo”, en, Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (Coord.), *Teorías sin disciplina*, México, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Retos epistemológicos para una globalización alternativa”, en *Contracorriente*, No. 19, La Habana, 2002.
- González Casanova, Pablo, “Internal colonialism and national development”, en *Studies in Comparative International Development*, vol. 1, no. 4, 1965.
- Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Marini, Ruy Mauro, *Dialéctica de la dependencia*, México, Ed. Era, 1991.
- Marini, Ruy Mauro; Millán, Mágina (comp.), “La teoría social latinoamericana”, t. II en *Subdesarrollo y dependencia*, México, CDMX, Ed. El Caballito, 1994.
- Martí, José, “Nuestra América”, *Obras Completas*, t. 6, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1991.
- Marx, Karl, *El capital*, tomo I, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1973.
- Marx, Karl; Federico Engels, “La ideología alemana”, *La cuestión judía y otros escritos*, España, Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1994.
- Prebisch, Raúl, “El desarrollo económico de América Latina y sus principales problemas”, en Adolfo Gurrieri (comp.), *La obra de Prebisch en la Cepal*, México, FCE, 1981.

³⁶ Las “Epistemologías del Sur son el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado”. Boaventura de Sousa Santos, “Introducción: Las Epistemologías del Sur”, en CIDOB [org.], *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, p. 16.

- Quijano, Aníbal, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en Heraclio Bonilla (comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena en América Latina*, Ecuador, Ed. Libri Mundi, Tercer Mundo, 1992.
- Quintero, Pablo, “Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina”, en *Papeles de Trabajo*, núm. 19, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Ed. Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, 2010, <http://www.scielo.org.ar/pdf/paptra/n19/n19a01.pdf> (último acceso 17 de agosto de 2013).
- Ribeiro, Darcy, *El proceso civilizatorio*, Cuba, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1992.
- Santos, Boaventura de Sousa, “Introducción: Las Epistemologías del Sur”, en *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, España, Barcelona, Ed. CIDOB, 2012.
- Wallerstein, Immanuel, *The Modern World-System*, Nueva York, Ed. Academic Press Inc., 3 vols., 1974-1989.



2

EL ARTE EN EL DISCURSO DE LA ESTÉTICA

ITINERARIO DEL ARTE ANTE LOS ENCERRAMIENTOS Y APERTURAS DE LA RAZÓN OCCIDENTAL

Natividad Norma Medero Hernández¹

Para la segunda mitad del siglo XX, se realizó un giro esencial a escala global sobre la perspectiva instaurada por la modernidad; “tal vez para responsabilizar de la crisis actual de las instituciones claves de nuestra sociedad a los herederos de la Ilustración”.² La praxis del arte va trascendiendo los encerramientos de la razón occidental y desdibuja los lindes establecidos por la tradición. La teoría enfrenta sistemáticamente el cuestionamiento práctico acerca de sus posibilidades de subsistencia autónoma e incluso de su existencia, en medio de un universo sobredimensionado estéticamente.

Las ideas en las que se asentó la noción de arte se cristalizaron en la modernidad de la Europa occidental, de los siglos XVIII y XIX. Dicha noción fue trascendida a tenor de los movimientos de vanguardia, cuyos antecedentes se hicieron visibles en la segunda mitad del siglo XIX, explayándose durante el XX.

Se habla de prácticas artísticas que incorporaron la realidad exterior como fragmento. De un arte que excluye globalmente la realidad y mira hacia sí mismo, muchas veces como conciencia crítica de esa misma realidad; así como de propuestas que asumen reiterados intentos por disolver el arte en la vida. De ahí que la vanguardia, al introducir nuevos aires, logra producir una ruptura de carácter epistemológico, que definitivamente cambia el arte. Hasta el momento, las epistemes establecidas tendrán que ser superadas para poder sustentar la generación del arte. Se han de analizar a través del multiperspectivismo, con la

¹ Fundadora del Grupo de Investigaciones Estético-filosóficas del Instituto de Filosofía de Cuba. Investigadora Auxiliar y Profesora Titular de Estética.

² Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 63.

finalidad de que permitan captar esa pluralidad de saberes-haceres que afloran como condición de tales prácticas. Léase un cambio de postura ante la realidad del arte y, a partir de ahí, un intento de remodelación incesante de la noción.

Durante su despliegue, las vanguardias fueron vistas como una suerte de estética negativa; un contradiscurso, una contraley, e incluso, un antiarte frente a la institución, la cual se caracterizó por ser un campo tensamente normalizado con convenciones bien establecidas y estructuras marcadamente rígidas que se han extendido en virtud del control oficial, espacios de legitimación y control académico. Este asunto se mantuvo latente hasta las últimas décadas del siglo pasado. Sin duda, muy a pesar de las instituciones, las vanguardias inauguraron un nuevo camino para las prácticas artísticas actuales. En consecuencia, se produjeron cambios en las ideas que ahora sustentan otra concepción del arte, no solo en relación con su forma y función, sino con respecto a los roles que le son asignados a sus elementos estructuradores: la obra, el artista y el público.

La voz de Theodor Adorno se alza para afrontar el problema que encara el pensamiento de la alta modernidad:

ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello [...].³

Adorno cree que una definición de arte no debe basarse en las invariantes de este a través del tiempo, sino que su concepto se encuentra en el proceso dinámico que se produce en la historia. Su propuesta intenta captar el cómo y por qué se modifica el arte, que “al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo cual el arte ha sido expulsado es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética”.⁴ Por ello, anuncia:

³ *Teoría estética*, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido [...].⁵

Adorno describe una ley de desarrollo que es específica de la dimensión artística y marca una ruptura con otras esferas. El arte constituye en su teoría un ámbito separado del resto, que *niega* el mundo al que se enfrenta; “solo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte”.⁶

Ahora bien, ¿cuál es la ley de desarrollo del arte? y ¿a qué se refiere con “aquello que no es arte”? No es arte, justamente lo que Adorno llama *lo empírico* o *la realidad empírica*. La ley de desarrollo del arte se construye a partir de una dialéctica, que no es la de la forma y el contenido, sino que tiene como elementos de oposición lo que la realidad empírica y social muestra; además de su negación presente en las obras: dialéctica negativa que no produce una síntesis. “El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia”.⁷ Esta tensión se revela de forma inmanente en las obras, a través de la dialéctica interna entre su forma y su contenido. “[E]l puro concepto del arte no sería un ámbito asegurado de una vez y para siempre, sino que continuamente se estaría produciendo a sí mismo [...]”.⁸ La ley por la que se produce tiene que ver con la noción de autorrepulsión, que se realiza de forma constante. Un ejemplo utilizado por Adorno para mostrar la negatividad del arte es la insistencia que en algún momento la historia manifestó sobre la “falta de intención del arte” (recordando a Kant y a Gadamer). Podemos pensar que esta idea se opone fuertemente a lo que sucede en la realidad social, donde todo pareciera contener una intención.

El motivo fundamental por el cual Adorno sostiene la necesidad de que el arte constituya una esfera separada del resto, es el peligro de que sus productos sean cosificados y hechos mercancía, quedando

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

presos en la industria cultural. Evidentemente, toda su conceptualización de arte contemporáneo está cobijada por un marco purista y por la relación con su autonomía, manteniendo como telón de fondo la crítica a la industria cultural. Para Adorno, el artista es un sujeto social que crea un objeto social que luego se relaciona consigo mismo — con su propia autonomía— y más tarde vuelve a relacionarse con el sujeto. En este sentido, lo realiza como un objeto o *hecho estético* y no como una mera reproducibilidad.

Tal valoración lo lleva a ver el arte, sobre todo el vanguardista — ya de por sí problemático, porque supone una independencia total respecto de lo que representa la razón instrumental—, no como una noción de productividad de cultura sino de *arte*. Adorno comprende la superación de la noción de arte como imitación o re-creación de realidades e incluso como re-presentación de las mismas. Para él, la obra de arte no es solo el producto final del proceso, sino también, “el proceso mismo en estado de reposo”. Al respecto, nos dice: “Quien sabe que una obra de arte es algo hecho no sabe nada de lo que es una obra de arte”.⁹

Es por ello que asume que la obra de arte será: “mónada, cosa y centro de fuerza”; que ante la tradición se hallan cerradas y solo imaginan lo que existe afuera. “Su interpretación como un proceso inmanente, cristalizado y en estado de reposo se aproxima al concepto de mónada [...]. Su contingencia y su ajuste interno los han tomado del dominio espiritual sobre la realidad”.¹⁰ Cada obra será un ser indivisible, pero de naturaleza distinta a otra, dentro del universo del arte; asimismo, la obra será igualmente algo único y de naturaleza distinta a los seres que componen el universo. Siguiendo a Leibniz, aquel artefacto de organización muy sencilla y redondeada, con una ventana desde donde es posible su apertura a la realidad. En esta dirección afirma:

No hay determinación ninguna de lo propio de una obra de arte que no se exteriorice fuera de la mónada, por su forma, por su universalidad. Así quedarían sin efecto las exigencias del concepto que se hace penetrar desde fuera en la obra tratando de abrínosla desde dentro, que la

⁹ *Ibidem*, p. 236.

¹⁰ *Ibidem*, p. 237.

hace explotar mientras afirma procede solo de la cosa. La construcción monadológica de las obras apunta más allá de sí misma.¹¹

La falta de estabilidad que asumen estas obras se corresponde con la inseguridad del hombre occidental tras el vertiginoso avance del capitalismo. Los descabros de la razón moderna o utilitaria han transgredido los límites de esta confianza. No es casual que para Adorno la obra de vanguardia constituya el nuevo tipo de obra comprometida. Al respecto diría: “Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica [...]”.¹² Agrega: “al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo ‘socialmente provechoso’, está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión”.¹³ De esta forma se alza contra algunos de los prejuicios tradicionales sobre el arte y apunta a su función actual, al tiempo de convertirse en un hecho de vida; devendrá, más bien, en un espacio liberador que se asume en tanto razón crítica para la sociedad.

De un valor inestimable resulta la perspectiva de Umberto Eco: “he aquí que entonces no podrían aceptarse como contribuciones teóricas esas definiciones generales del arte a través de las cuales diversas estéticas filosóficas han tratado [...] de unificar en una fórmula la complejidad de una experiencia cuya mutabilidad nadie ponía en duda”.¹⁴

Si se toma como base esta reflexión, es posible explicar varios postulados importantes. Las teorías estéticas a lo largo de la historia en relación con los sistemas artísticos tienen la tendencia a formularse desde un discurso, es decir, tales teorías no solo intentan explicar el fenómeno del arte en cuestión, sino que tienden a proyectar e imponer sus propios esquemas de comprensión o configuración. Aun cuando hayan dejado de ser operativos a la totalidad, en tanto funcionan para interpretar el pasado, e incluso, algún segmento del presente, siguen imponiendo esquemas de visión que impiden ver lo que se tiene delante. Muy acertadamente, Xavier Rubert de Ventós señala: “los esquemas

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibidem*, p. 10.

¹³ *Ibidem*, p. 296.

¹⁴ *La definición del arte*, p. 108.

de nuestra visión nos impiden a menudo ver lo que tenemos delante, pero son óptimos, como diría McLuhan para ver el espejo retrovisor. La lechuza de la sabiduría levanta su vuelo al anochecer; es decir, comprende y solo comprende, lo que ya pasó”.¹⁵

De ahí que las teorías aceptadas tienden a comprender los nuevos acontecimientos desde el marco teórico secretado por acontecimientos anteriores, ya que “cada nueva generación, cada nuevo arte, material o técnica comunicativa ‘clasifica’ al anterior en el doble sentido del término”.¹⁶ Así, lo aceptado solo intenta transmutar a la tradición en tanto criterio clasificador para el pasado o para determinado segmento del presente. Sin embargo, no encuentra en sí los argumentos necesarios para descifrar en su totalidad el presente del arte.

Los nuevos acontecimientos obligan a la teoría a un enfrentamiento de posiciones, también al debate y, en consecuencia, a renovarse. Las teorías no tienden a variar por sí mismas ni a transformar sus modelos explicativos. Sin embargo, el modelo o sistema anterior deja sentir sus influencias en nuestros modos de explicación, comprensión y configuración del mundo actual. De ahí que Eco deleve y enfrente un error metodológico bastante recurrente en la teoría estética: “en vez de partir de una definición contemporánea [...] e ir a verificar si en una época pasada tal definición era satisfecha (lo que ha dado lugar a pésimas historias), mejor partir de una definición lo más sincrética posible y tolerante posible, y luego ver qué se encuentra”.¹⁷ Así, alerta que, para evitar este prejuicio tan arraigado, debemos tender más a la lectura del presente y a la relectura asimiladora de lo pasado desde lo presente y viceversa, sin intenciones de imponer nuestros propios esquemas e interpretaciones. Es así que su interés se desplazará progresivamente desde una crítica a las ontologías del hecho artístico hacia una posibilidad de definición del arte, a partir de sus condiciones de fruición, comunicabilidad y, sobre todo, interpretatividad.

En esa dirección revela una dialéctica de *definitud* y *apertura*, que se despliega involucrando desde la obra y como nunca antes, a los elementos estructuradores de la praxis y los discursos del arte: el artista —quien establece una apertura desde una intencionalidad que ni

¹⁵ *La estética y sus herejías*, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 195.

¹⁷ *Ob. cit.*, p. 117.

para él, resulta totalmente precisa—, la obra y el público. Presenta una noción de arte en tanto hecho comunicativo y diálogo interpersonal. La obra de arte se reconoce y vive en un entorno comunicacional. Las nociones de los modelos comunicativos son aplicables a la obra de arte en cuanto esta se defina dentro de un horizonte pragmático: en la dinámica de las relaciones cambiantes entre autor-obra-lectores, en cuyo interior cambia y se modifica constantemente la semántica de la obra de arte. Esta queda como promesa de superación de las anteriores concepciones del arte, en donde claramente se revelaba la intencionalidad del artista y la finalidad de la obra, cuyo énfasis estaba puesto en el polo de la *definitud* de la misma.

Eco elabora un discurso crítico sobre todas aquellas reducciones ontológico-metafísicas de la esfera del arte, que remiten su definición hacia una zona teórica de lo inconmensurable, tratando de encontrar el camino hacia una noción de arte válida en las condiciones actuales. Es, en el fondo, una crítica y una proposición de lectura de la obra de arte (estética de la recepción), frente a los esencialismos metafísicos radicales. Para ello, a lo largo de su análisis recurre a las prácticas artísticas —dentro de las prácticas simbólicas contemporáneas— y a las nuevas modalidades, que asumen estas poéticas. Así, sus aportaciones devienen punto de partida indispensable en la construcción de una propuesta teórica que resulta de analizar de manera integral, y en sus modos de actuar, las propuestas de arte actual, en tanto acto desde el que dialogan todos y cada uno de los componentes estructuradores del hecho artístico.

La mirada filosófica del polaco Stefan Morawski se conecta desde el legado del pensamiento de Europa del Este con todo lo aportativo y provechoso del pensamiento occidental. Su obra apunta a la posibilidad de pensar el arte desde una perspectiva abierta, dialéctica y dialógica. Sin embargo, su pensamiento —que carga la historicidad en el tratamiento del universo de lo estético de la cultura occidental— no escapa, como casi la totalidad de los estetas, al mito de la identificación de lo estético con lo artístico y al encerramiento de lo artístico en el terreno del arte.

Morawski reconoce que la idea del arte atraviesa un período crítico, que las nociones sobre este son variadas y diversas. Revela los problemas planteados por la antigua estética en relación con las novedades recientes del mundo del arte, también reconoce la dificultad que supone intentar una definición general y transhistórica. Deja muy

claro que resulta un problema histórico y teórico por resolver. En tal sentido, afirma:

en varias ocasiones se ha tratado de exponer una definición suficiente del arte. La mayoría de los intentos han sido fallidos, casi siempre por haber considerado como absoluta la que solo era una faceta más del objeto del arte. Personalmente prefiero los intentos por enfocar la cuestión del arte en términos de toda una gama de atributos [...].¹⁸

Para desplegar su empresa somete a análisis toda la producción intelectual que al respecto tuvo ocasión de conocer —cabe advertir que, si no fue la totalidad, fue, entonces, una buena parte de esta—. Examina la obra de teóricos representativos de casi todas las tendencias; por solo citar algunos, cabría mencionar a Benedetto Croce, Ludwig Wittgenstein, Max Bense, Wilhelm Dilthey y los fenomenólogos, Tranoy, Roman Ingarden, Georg Lukács, entre otros. Vale señalar que fue un esfuerzo que mantuvo con empeño hasta el final de sus días.

Morawski asegura que una interpretación de los conflictos actualmente candentes entre el arte de vanguardia y las invariantes estéticas existentes ya fue dada por Herbert Marcuse en *An Essay on Liberation*, de 1969; al tiempo que otros marxistas se inclinan, más bien, en aliarse a los investigadores que consideran el actual movimiento de vanguardia como expresión de procesos nocivos, de individuos descentrados, desconectados y enfermos, que proponen ese camino dentro de la historia contemporánea; por ejemplo, así pensaba Lukács, que no tuvo una conexión vivencial y, por lo tanto, real con estos movimientos; sustenta sus consideraciones en la idea de un nuevo florecimiento de la mimesis. Morawski plantea que con Lukács se puede estar de acuerdo con su tesis en que la humanidad estaba entrando en un ciclo diferente. Su análisis conduce a una valoración de las diversas posiciones teóricas en relación con los desplazamientos del arte contemporáneo. Estas posturas son vastas y están sustentadas no por locos o desajustados, sino por seres inmersos en un proceso que pugna por emerger una nueva civilización.

Desde Adorno, que defiende “la inalienabilidad del arte como res-

¹⁸ “¿Qué es una obra de arte?”, en *Textos escogidos. Estética*, p. 12.

puesta crítico-negativa al lamentable *statu quo*"; Heidegger o Stanislaw Ignacy Witkiewicz, que se asientan en su propio historicismo; Hans Sedlmayr y otros que parten "de la tesis de que la crisis del cristianismo está en los fundamentos de la actual pérdida de la medida artística". Se detiene en el modo en que este problema es abordado por la tradición marxista y apela para esto al joven Marx, como posibilidad de extensión de lo estético en todas las esferas de las relaciones humanas. Nuevamente, aquí palpita el mito de la identificación de lo estético con lo artístico, que dificulta la comprensión del problema.

En busca de una noción suficiente de arte, en relación con los desplazamientos y aperturas que genera su propia praxis, Morawski reflexiona sobre las conexiones entre la historia del arte, en particular, las artes plásticas y el pensamiento estético. Se detiene para argumentar que la historia del arte, desarrollada por investigadores de orientación teórica, siempre busca en una estética filosófica temporal y espacialmente determinada, para así encontrar respuestas a qué es la obra, cuando:

por necesidad la historia del arte trataba con ellos a través de los cánones actuales, pero, por lo regular, en el ocaso de una era dada un grupo de críticos de vanguardia de esos tiempos cuestionaba una obra, artista o estilo dado, exigiendo una evaluación más alta que la que estaba inmovilizada en los estereotipos, normas y códigos dominantes. De esa manera se dejaban ver en cada ocasión (al pasar de un conjunto de cánones a otro) perspectivas cognoscitivas y axiológicas más ricas, y a los cánones que permanecían en conflicto era preciso neutralizarlos remitiéndose a invariantes.¹⁹

Invariantes que se pueden reconocer como rasgos para construir una noción de arte que al mismo tiempo no escapan de la mirada del arte asentado en la tradición. Morawski sintetiza sus invariantes de la siguiente forma:

- a. Existe un objeto convenientemente estructurado, que es resultado de actividades altamente diestras (*tejné, métier*); constituye un eslabón mediador entre el artista y los receptores; el carácter material-objetual de la obra refuerza su carácter duradero en comparación

¹⁹ *De la estética a la filosofía de la cultura*, pp. 165-166.

con el carácter pasajero del creador y de sucesivas generaciones de receptores, de ahí el conocido dicho: *ars longa, vita brevis*.

- b. La estructuración de ese objeto es de tal género que constituye una totalidad formal-expresiva que se puede distinguir del fondo, sobre esta deciden el modo de presentación, la correspondiente disposición y el contenido.
- c. Esa totalidad como producto de una determinada individualidad se distingue de otras totalidades; los rasgos individuales (su expresividad y maestría se las llama talento y en una forma superior, genio) son perceptibles en la propia materia y composición de la obra, y no solo tácitamente, como supuestos en consideración a un acto causante por alguien.

Al determinar sus invariantes, este autor se adscribe al hecho de que “una decidida mayoría de los artistas en todos los países del mundo no ha renunciado en modo alguno a los principios que desde el comienzo de la cultura hasta ahora fueron observados en la producción del arte”.²⁰ Establece una relación tradición-innovación para ponerse a tono con los nuevos tiempos. Tiempos en que el arte, sin renunciar totalmente a las formas clásicas que también asume, las transgrede, y desdibuja sus lindes para dialogar en los nuevos contextos, y desde ahí crear otras fórmulas. A lo que adiciona que, en la percepción y producción del arte contemporáneo, todo lo que se involucrará progresivamente será el intelecto.

Morawski revela, además, que es en la vivencia artística donde se realizan, en virtud de un acto comunicativo, cualidades dadas en la obra misma y en el receptor. Asume de manera activa al público en dicho proceso. Asegura, también, que es ahí donde aparece el valor estético; sin embargo, es necesario precisar que, en realidad, a lo que hace referencia Morawski es a la realización del hecho artístico.

Finalmente, el autor asume la desesperanza en relación con las posibilidades del arte en los nuevos contextos²¹ lo cual se desprende de su estudio en relación con el *happening*.²² Al mismo tiempo, anuncia el peligro de que se llegase a hablar menos de arte y más de lo que acontece en relación con la producción industrial (auxiliada por la tecnología más avanzada). Ante esto, algunos filósofos del arte sugieren

²⁰ *Ibidem*, p. 172.

²¹ *Ibidem*, pp. 173-174.

²² *Ibidem*, pp. 169-172.

que tal fenómeno significaría un retorno —en las condiciones de la era paleoicibernetica y electrónica, es decir, de los mensajes de computadora y holográficos— al modelo que antecede al nacimiento del arte. Cabe insistir en que la referencia tiene que ver con la concepción del arte que se ha asentado y extendido desde los centros. Con todo esto, convoca a un espacio de discusión, necesariamente multiperspectivo y transdisciplinar, que podría darse desde la propia filosofía y, en consecuencia, extenderse a otros posicionamientos.

Arthur Danto es quien describió lo escurridiza que resulta, luego del *pop art*, una precisión conceptual para el arte. Duchamp, es el punto de partida en el análisis que despliega Danto. Según sus propias palabras, es él quien lleva a cabo ese sutil milagro de transformar los objetos banales en obras de arte. Refiere que es consecuencia de este acto que la mirada fuera puesta en el artefacto, no siempre visto como resultado de la actuación del artista, la cual ha sido reducida a una suerte de *homilía preformativa*. Todo en atención a la tradición estética cristiana. Apelación con la que se oscurece la profunda originalidad de la propuesta filosófica. De hecho, la pregunta de cómo esos objetos consiguen ser obras de arte ha seguido en pie. A este cuestionamiento, Danto responde que eso solo es posible afrontando la obra sin tener en cuenta ningún tipo de consideración estética.

Evidentemente, con el *pop art*:

aparece un caso o suceso (ya no objeto ejemplo) paradigmático que marca el “fin del arte puro”. Así, la *Brillo Box* señala el “paroxismo de estilos” que se dio a partir de los años sesenta y setenta, donde el *pop* muestra que no hay una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con las “meras cosas reales”.²³

Este hecho revela la profundidad del cambio que se instituye entre el modernismo —en tanto arte y cultura de la era industrial—, perfectamente jerarquizadas, donde, por supuesto, el arte provee los paradigmas de valor desde su posición elevada y excluyente; el posmodernismo (o sociedad posindustrial, tardomodernidad y, más recientemente, sociedad de la información y del conocimiento), donde el arte refiere a un espa-

²³ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 35.

cio difuso en que dejan de ser posibles taxonomías y fronteras; donde también la pluralidad y la diferencia introducen la imposibilidad de consensos paradigmáticos.

Danto precisa que justamente es esto lo que aporta el *pop art* de Andy Warhol. Se detiene ante su *Brillo Box* para mostrar cuál sería la diferencia con un almacén cualquiera de productos. En esa dirección, afirma que: “filosóficamente todo hubiera permanecido inalterado, dejando así la opción de que ninguna diferencia material distinga la obra de arte del objeto real. Warhol ejerció de hecho esta opción con sus célebres latas de sopa Campbell”.²⁴ No obstante, intenta encontrar una cualidad suficiente para pensar el arte. Tal cualidad no podía consistir en aquello que la obra de arte y el indiscernible objeto real tienen en común. Alude aquí a su luminosidad. Insiste en que alguna definición debe acompañar a las *Cajas de Brillo*, pero al mismo tiempo revela que tal definición no puede basarse ya en un examen de las obras de arte:

tan escurridiza ha sido la definición, que la casi ridícula invisibilidad de las definiciones filosóficas de arte sobre el propio arte ha sido explicada (por los pocos que la percibían como un problema) como originada por la imposible definición del arte. Tal fue la disolución por parte de Wittgenstein [...].²⁵

Las *Cajas de Brillo* hacen visible el problema de que se asiente definitivamente la indeterminación o la vaguedad. Cada una de las posibles formulaciones de la noción de arte está sujeta a características, postulados e invariantes que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes. De modo que las continuas revoluciones del mundo del arte dejan inutilizada a la más completa y bien intencionada de las definiciones. Danto afirma que cualquier definición tiene que convencer y, por lo tanto, asegurarse contra tales revoluciones; se adscribe inmediatamente a la idea de que, con las *Cajas de Brillo*, esas posibilidades quedaron eficientemente obstruidas. Hace evidente que la apelación al viejo supuesto de un fin para el arte revela la medida en que hacía falta el desarrollo del mundo del arte para que la teoría la asumiera como

²⁴ *Ibidem*, p. 16.

²⁵ *Idem*.

posibilidad sería y se repensara a sí misma. En este sentido, Arthur C. Danto afirma que se trata:

[Del] fin de un cierto modo de pensar en el arte. El fin de una era en la que hay una normativa dominante, y eso sí que ha llegado a su fin. La diversidad de obras impide que ahora haya un relato único que englobe todas las posibilidades de hacer arte. Y eso es lo que quiero decir cuando hablo del fin del arte [...].²⁶

De hecho, lo que Danto condiciona es el despliegue de lo que se ha llamado teoría institucional del arte, la cual funciona con el fin de garantizar, desde lo instituido, la permanencia del arte.

Los circuitos de legitimación —esos que se asumen como propios del arte: museos, galerías, centros de arte, ferias, eventos...— incorporan las propuestas más innovadoras y terminan en este mismo umbral de época, décadas finales del siglo XX, por institucionalizar la vanguardia. De ahí que, tras varias décadas de constantes y furibundas renovaciones, vino el “milagro” de la oficialización y sacralización institucional de la vanguardia, de la periferia social; quienes ascendieron al pedestal de un nuevo e irónico perfil clásico. Lo que anteriormente produjo asombro ahora se ve como algo cotidiano, solo que vestido para una ocasión especial. También se fueron aceptando todas las *poéticas* o *discursos*, en tanto fueran la expresión de la imposibilidad de un *relato único*.

A partir de las últimas décadas del siglo pasado, se ha propuesto una disolución total de la noción *arte* —desde una perspectiva global—, con la instauración de la designación angloamericana o más exactamente estadounidense del término *art*. Tal designación refiere esencialmente a las artes visuales que, a su vez, está condicionada por la vertiginosidad del desarrollo tecnológico. Así, se han incorporado nuevos medios dentro del *círculo artístico*. Sin duda, hoy ha crecido incesantemente el uso de internet a partir de disímiles dispositivos tecnológicos.

Las artes visuales se convierten en la forma de arte dominante y preponderante, en virtud del desarrollo de las industrias de la subjetividad

²⁶ Cfr. A. C. Danto, “El arte ahora es más intelectual que sensual”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 3. Esta entrevista supera la perspectiva con la que ha sido identificado Danto.

y, por lo tanto, en el segmento esencial de la cultura.²⁷ Se despliega una instancia reconocida al mismo tiempo como *arte y cultura*, cuyos fines será una mayor homogenización de la sociedad, ahora a escala global. En este sentido, José Luis Brea afirma:

hablamos de un horizonte de disolución que significa un profundo desplazamiento, una auténtica mutación, en la que se juega una desjerarquización radical del campo, una homologación de la topología del territorio en el que se despliegan las prácticas culturales y productoras de significado, las simbólicas y productoras de imaginario colectivo, todas las de representación [...] cómo podríamos creer en tales prácticas como el arte si no fueran capaces de asumir precisamente su reto [...].²⁸

Se asiste a un proceso que obliga a visibilizar la existencia y protagonismo de relaciones estéticas en todo el tejido de lo social.²⁹ Es en virtud de este fenómeno que existe la posibilidad de que se designen como artísticas otras formas culturales: la música tecno, el videoclip, etc., del mismo modo que toda suerte de productos realizados con fines comerciales, comunicativos, publicitarios o para internet, pueden ser asumidos dentro del *mundo del arte*. Entonces, se viene hablando de una entidad que es tanto arte como cultura.

Boris Groys defiende que será la preciosidad cultural la que distinga el arte del no arte. Según sus consideraciones, las obras de arte se relacionan solamente entre sí, forman un sistema de signos y equivalencias cuyas relaciones internas definen y determinan sus posiciones e importancia individual. Cambian como resultado de los procesos de transformaciones acumulativas de un sistema: el del arte. Es decir, funcionan como signos dentro de ese sistema dinámico. Según Groys, la cuestión central del asunto está en cómo elaborar una obra de arte,

²⁷ Cfr. José Luis Brea, *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (pos)artísticas y dispositivos neomediales*, pp. 20-25. La era del capitalismo cultural, como la denomina Brea, marca una nueva fase del capitalismo contemporáneo. Se sustenta en el desarrollo de las industrias de la subjetividad, en cuya instancia se produce una colisión sistémica y funcional, que sucede por el cumplimiento de la culminación del movimiento recíproco; además, trae la cultura hacia la economía en dirección contraria, es decir, aproxima la economía hacia la cultura. Con todo esto, se desplaza el estatuto otorgado a las prácticas artísticas.

²⁸ "El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural", en *Cendea C.*, p. 49.

²⁹ Mayra Sánchez Medina, "La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual", en *Estética enfoques actuales*, pp. 239-260.

de tal manera que sea considerada como valiosa desde el punto de vista cultural. Ahora bien, ¿cuáles serían los parámetros para considerar el arte como algo contenido de una preciosidad cultural o culturalmente valioso? Desde fines del siglo pasado y hasta hoy, lo que sucede es que:

el término arte se torna definitivamente una designación puramente descriptiva; un término vago, impreciso y abierto que indica hacia la actual apertura infinita de sus referentes. Se refiere a una entidad indirecta y neutral especificada solo por sus características perceptuales, que dejó de referirse necesariamente a la belleza o a la verdad.³⁰

Ningún soporte, ningún espacio y ninguna acción resulta privativa de lo artístico, que se verá reproducido, escamoteado, difuminado desde otros emplazamientos simbólicos. En la misma medida están las *Documentas*, las bienales de arte, los festivales, las publicaciones y los eventos, que se verán recorridos por temáticas, productos y acciones de factura híbrida, cuya genealogía llena de pavor a los defensores de un añejo purismo artístico.

De hecho, prácticamente asistimos a la desaparición de todos los contornos, atendiendo al auge de la naturaleza híbrida de las propuestas del arte actual:

hibridez que se reconoce, no solo en la difícil determinación con la cual se tropieza el público ante productos que no se dejan reconocer claramente dentro de un territorio específico del arte, sino también la que se vivencia entre la producción simbólica y lo que puede pertenecer al campo indeterminado del suceder cotidiano [...].³¹

Al parecer, los lindes de las prácticas de arte tienden a la expansión hacia reductos insospechados de una artísticidad descentrada y ambigua. Las posibilidades de pensar el arte y sus prácticas, lejos de inhabilitarse, obligan a ejercitar un pensamiento que asuma la complejidad del fenómeno y proponga nuevos posicionamientos.

³⁰ Aleš Erjavec, *El "final del arte" y otros mitos posmodernistas*, p. 2.

³¹ "Coloquio la frontera borrosa entre las artes", en *Revista Cúpulas*, p. 5.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones ORBIS, S. A., 1983.
- Brea, José Luis, “El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural”, en *Cendea C.*, en: <http://www.joseluisbrea.net> (último acceso 3 de octubre 2013).
- , *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (pos)artísticas y dispositivos neomediales*, Murcia, España, CENDEAC, 2003.
- “Coloquio la frontera borrosa entre las artes”, en *Revista Cúpulas*, núm. 17-18, 2005.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Editorial Paidós, 1999.
- De Ventós, X. R., *La estética y sus herejías*, Barcelona, Editorial Anagrama-Taurus, 1974.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, España, Ediciones Martínez Roca, S. A., 1983.
- Erjavec, Aleš, “El ‘final del arte’ y otros mitos posmodernistas”, en: <http://www.miradas.eictv.co.cu> (último acceso 15 de noviembre 2013).
- Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.
- Morawski, Stefan, *De la estética a la filosofía de la cultura*, La Habana / Costa Rica, Criterios, 2006.
- , “Qué es una obra de arte”, en *Textos escogidos. Estética*, La Habana, Pueblo y Educación, 1991.
- Sánchez Medina, Mayra, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, en *Estética enfoques actuales*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.

LO CONCRETO Y LO COMPLEJO EN LA INTERPRETACIÓN DEL VALOR DEL ARTE¹

José Ramón Fabelo Corzo²

Como ámbito de reflexión, el arte se somete a las mismas condicionantes que caracterizan a cualquier objeto del saber humano. Sabido es que el camino del conocimiento —al menos el de aquel que aspira a la verdad— debe conducir a un resultado que, en la medida de lo históricamente posible, se aproxime todo lo más que pueda a una reproducción del objeto con toda la complejidad y concreción existencial que lo caracteriza.

La realidad —lo sabemos— es concreta en tanto sea siempre síntesis de múltiples determinaciones. Por la misma razón es compleja, debido a la diversidad de dimensiones en que existe y a la pluralidad de factores que la condicionan. Lo real se mueve de lo concreto a lo concreto y, en la medida en que se somete a un proceso de evolución natural o histórica, aun dentro de su complejidad inherente, va de lo menos complejo a lo más complejo. Si se trata, en particular, de un producto humano, cual es el caso del arte, esa concreción es tanto más dinámica y mutante históricamente. En otras palabras, *lo que el arte es*, es siempre algo distinto en dependencia de la época de que se trate y algo más complejo en la medida en que esas épocas se suceden unas a otras. Pero, además, ese dinamismo, esa variabilidad y esa complejidad, inherentes a cualquier fruto del accionar sociohistórico, es significativamente mayor en el caso del arte, uno de cuyos atributos que más lo identifican es la relación siempre creativa y transgresora en relación con su propio pasado. Tal vez por ello no exista otra esfera de la actividad humana en la que los productos sean entre sí tan diversos como en el arte.

¹ Bajo el título “Para una interpretación compleja del valor del arte”, una versión de este trabajo fue publicada en: Carles Méndez Llopis, coord., *Interdisciplinarietà en arte y diseño. Prácticas y aproximaciones teóricas*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, pp. 37-55.

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pero si a lo que nos referimos es a la interpretación del arte, y en particular a la de su valor —y este es el caso del presente ensayo—, hemos de tener en cuenta que el camino por el que se mueve la realidad no coincide con el curso que sigue el conocimiento sobre ella. Si lo real va de lo concreto complejo a lo concreto aún más complejo, el conocimiento, partiendo también de lo concreto, en su caso de lo concreto sensible, debe, a fuerza, recurrir a la abstracción y simplificación como medio necesario para llegar finalmente a un resultado que represente una reproducción de la realidad lo más fiel posible a su concreción compleja.

De lo concreto sensible a lo abstracto y de ahí a lo concreto pensado, tal es el recorrido que debe realizar el conocimiento cuando aspira a una verdad lo más plena posible sobre el objeto. Lo concreto es así su momento inicial y su punto de llegada, con la diferencia de que en el primer caso el conocimiento se enfrenta a una realidad compleja a la que se es sensible, pero que en buena medida no es todavía inteligible y se presenta como caótica, mientras que al final lo concreto regresa como resultado de una síntesis integradora de los resultados alcanzados por diferentes procesos de abstracción que han profundizado, cada uno de ellos por separado, en diferentes aspectos o dimensiones del objeto estudiado.

Este recorrido dialéctico de lo concreto a lo concreto a través de lo abstracto por el que transita el pensamiento humano fue descrito originalmente por Karl Marx al referirse al método que había seguido en sus investigaciones económicas y a la marcada diferencia que necesariamente ha de caracterizar al movimiento del pensamiento en relación con el de la realidad:

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Es por lo que lo concreto aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, y no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y por consiguiente también el punto de partida de la intuición y de la representación.³

Debido a que lo concreto es siempre complejo y se presenta inicialmente al pensamiento como algo caótico, el paso a lo abstracto consti-

³ “Introducción general a la crítica de la economía política”, en *Cuadernos de pasado y presente*, p. 51.

tuye simultáneamente su penetración y ordenamiento, por un lado, y su simplificación, por otro. El proceso lógico determinante aquí es el análisis. Este permite separar, abstraer, aislar determinados procesos del todo complejo, crear o desarrollar las categorías y conceptos que han de explicarlo, estudiar las leyes o regularidades de su funcionamiento. Todo ello en determinados marcos de simplificación necesaria, pues se ha tenido que abandonar el todo complejo original a fin de penetrar y profundizar por separado en cada una de las diferentes determinaciones que se sintetizan en lo concreto.

La complicada trayectoria descrita aquí puede no solo caracterizar un proceso particular de investigación, sino también abarcar épocas históricas completas si nos referimos, en un plano más genérico, al curso que sigue el conocimiento humano a lo largo de la historia. Es así como el movimiento hacia lo abstracto presupuso en su momento la disciplinización, es decir, el surgimiento y desarrollo de disciplinas particulares especializadas en algún ámbito específico de lo concreto, que habrían de dar cuenta, mediante procesos analíticos, de aspectos cada vez más profundos del objeto estudiado. Las disciplinas buscan profundidad y al mismo tiempo especialización en algunas de esas múltiples determinaciones de lo concreto, al tiempo que dejan de tenerse en cuenta otras.

Esto último no sería de gran problema si se reconociera a la abstracción y a las propias disciplinas como un paso intermedio en el camino al conocimiento concreto de los objetos. Pero ello no ha sido siempre así. Debido al largo período de tiempo que requirió el surgimiento y desarrollo de las disciplinas clásicas del saber, la modernidad nos habituó a una mentalidad excesivamente disciplinar y a identificar los resultados del pensamiento abstracto y disciplinar con la realidad misma, obviando el hecho de que esta última es siempre concreta y desbordante de los ámbitos que cualquier disciplina particular puede abarcar.

A pesar de las advertencias que al respecto hiciera Marx desde mediados del siglo XIX, la estructura disciplinar del conocimiento, necesaria pero al mismo tiempo abstracta, fue identificada las más de las veces con la estructura de la realidad misma. De esta manera, los conocimientos parcialmente verdaderos eran asumidos como toda la verdad y terminaban siendo preponderantemente falsos por la parte de la verdad que les faltaba. La unilateralidad disciplinaria no era comprendida como tal y no se complementaba con la síntesis multidisciplinar,

interdisciplinar o transdisciplinar. Si bien estos tres últimos conceptos —multidiciplina, interdisciplina y transdisciplina— son diferenciables entre sí,⁴ su estrecha conexión y cercanía semántica nos permite obviar aquí sus diferencias y concentrarnos en uno de ellos —la interdisciplinarietà— como expresión sintética de los tres.

Es obvio que el retorno a lo concreto en el camino del conocimiento de objetos complejos, cual es el caso del arte, presupone el esfuerzo mancomunado de diversas disciplinas. En este sentido, únicamente un enfoque interdisciplinario podría dar cuentas de la multiplicidad de determinaciones que lo condicionan. Sin embargo, también en el estudio del arte ha existido cierto predominio de lo disciplinar abstracto. Esto ha tenido como fundamento real a la propia diversificación continua de sus variadas expresiones, lo que hizo nacer en su momentos las diferentes disciplinas artísticas que hoy conocemos. Cada una de ellas ha desarrollado su propia praxis y su teoría correspondiente, muchas veces excesivamente desvinculadas entre sí.

El estudio genérico e integrador del arte ha pretendido mantenerse en un ámbito relativamente distinto al arte mismo, en la filosofía, a veces en los marcos de una disciplina filosófica particular, como es la estética, a veces, como objeto de la llamada filosofía del arte. Tanto en uno como en el otro caso, se busca una reflexión general sobre lo que el arte es, su lugar en la sociedad y su valor para el ser humano.

Por su propia naturaleza, la filosofía tiene una vocación integradora, sintetizadora, concreta y compleja. Lo filosófico es un ámbito de síntesis, aun cuando el análisis forme parte de su construcción teórica. Desde su misma constitución como *amor a la sabiduría*, la filosofía es ajena a excesivos particularismos que pierdan de vista la totalidad concreta. Luego del desarrollo moderno de las diferentes disciplinas del conocimiento, el sentido de lo filosófico sigue estando en buena medida en la integración de saberes. La interdisciplina es su mejor fuente nutricia. Podría decirse más, sobrepasando el ámbito interdisciplinario, lo filosófico se asocia a lo transdisciplinar, lo cosmovisivo, lo holista.

Pero esto responde más bien a lo que podríamos calificar como el *deber ser* de lo filosófico. No siempre, ni mucho menos, así se ha com-

⁴ P. L. Sotolongo Codina y C. J. Delgado Díaz, "La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo", en *CLACSO*.

portado la filosofía, tampoco aquella que ha tenido como objeto de estudio al arte. Por el contrario, en la mayoría de las ocasiones, la noción filosófica del arte y de su valor ha seguido arrastrando unilateralidades, que, entre otras cosas, ha perdido de vista la multidimensionalidad y complejidad del fenómeno objeto de reflexión.

En la tradición occidental y bajo el episteme dominante de la modernidad, se ha tendido históricamente a identificar al arte con propiedades o atributos ontológicamente registrables. Si algún objeto material era portador de esas propiedades o atributos, tal hecho era suficiente para considerarlo una obra de arte. Tal afirmación es válida, lo mismo para la línea de pensamiento estético-formalista de ascendencia kantiana, que para la variante contenidista desarrollada por Hegel y sus seguidores. Ya sea que permitiera desde un punto de vista formal calificar al resultado como bello, ya sea que se asociara a la búsqueda de la verdad y la reproducción de determinados contenidos espirituales o materiales, la tenencia de ciertas cualidades visibles por parte de la obra era considerada condición necesaria y suficiente para ser arte.

Se trataba de una interpretación que hoy podríamos calificar como sustancialista y a la vez abstracta y simple (en el sentido opuesto a compleja). El arte era comprendido como una especie de sustancia o cosa, cuya artisticidad era deducible de las características a él atribuibles, formales o de contenido, y apelando a una simple lógica formal univalente.

Bajo esta mirada nunca hubiesen podido ser entendidos como arte los *ready-mades* de Marcel Duchamp o la *Caja Brillo* de Andy Warhol por lo indiscernibles que resultan, desde este punto de vista, en comparación con otros objetos prácticamente idénticos a ellos que continúan siendo ordinarios y no obras de arte.

El predominio del viejo episteme condicionó el rechazo al urinario que, bajo el título de *La Fuente* y con el seudónimo de R. Mutt, presentó Duchamp en 1917 en una exposición de artistas independientes en Nueva York, exposición que paradójicamente ha quedado refrendada para la historia gracias, a la obra que rechazó y no a las que aceptó. Aquel urinario de apariencia absolutamente ordinaria, que no llegó a exponerse y que se perdió para siempre en su versión original, ha sido considerado por muchos, sin embargo, como la más impactante obra de arte del siglo XX. ¿Cómo pudo serlo si no había en ella nada visible que la distinguiera —al menos sustancialmente— de los muchos urinarios idénticos a él que

pululan en múltiples baños públicos? ¿Cómo pudo serlo si no había en ella rasgos distintivos visibles y ni siquiera fue vista por público alguno, con excepción de los pocos integrantes de la comisión de selección, la mayoría de los cuales no le adjudicó ningún valor artístico?

Una especie de revolución epistemológica en la apreciación del arte se estaba promoviendo por la propia praxis artística. Pero el viejo episteme no se retiraría sin resistencia. Antes intentaría forzar la realidad para adecuarla a sí mismo. Por eso no pocos intentaron explicar el valor artístico de *La Fuente* apelando a su presunta belleza.⁵ Seguían, así, utilizando el mismo criterio de evaluación de lo artístico que había predominado hasta entonces y que resultaba ya a todas luces inadecuado para el nuevo arte. Evidentemente, no podía ser la belleza la responsable de la artisticidad del urinario de Duchamp. Este último no quiso que quedaran dudas al respecto. Hablando en retrospectiva en 1961 señaló: “Algo que quiero dejar muy claro es que la elección de esos ‘ready-mades’ nunca fue dictada por el goce estético [...] La elección se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una total ausencia de buen o mal gusto [...] en realidad, una anestesia absoluta”.⁶

Algo parecido pasaría casi medio siglo después de aquel frustrado intento de Duchamp de exponer su urinario como arte. En 1964, Andy Warhol presentó su hoy famosa *Caja Brillo* en una exposición realizada en la misma ciudad de Nueva York. También en ese momento muchos dudaron de que se tratara en realidad de una obra de arte y el tema sobre las razones por las que podría o no serlo inspiró no pocas polémicas. La obra de Warhol reproducía al detalle, en madera chapada, las habituales cajas de Brillo en las que se trasladaban a los supermercados y se almacenaban en ellos un cotidiano producto de aseo doméstico. Comparadas con aquellas que les habían servido de modelo, las cajas de Warhol no tenían muchas diferencias apreciables y, en todo caso, estas diferencias eran obviamente insustanciales a los efectos de su definición como obra de arte.

Este tipo de obras —como las de Duchamp y Warhol— pone en crisis la interpretación cosificada del arte, es decir, su comprensión

⁵ Es el caso de Walter Arensberg, mecenas que se ofreció a comprar *La Fuente* para apoyar al artista y argumentando que el sentido de la obra radicaba en la revelación de su belleza. Más tarde Arensberg terminaría por perder la obra. Antes, Alfred Stieglitz le haría una foto que serviría de modelo para las diferentes réplicas que posteriormente se harían de ella.

⁶ Marcel Duchamp en Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, p. 45.

como simple cosa portadora de ciertos atributos universales de lo artístico. Calificadas por algunos como verdadero reto filosófico, estas producciones anuncian la necesidad de una concepción mucho más compleja del arte. Ya no puede afirmarse que el arte sea una cosa o alguna propiedad sustancial suya, o, por lo menos, no puede decirse que siempre lo sea o que en todos los casos sea identificable con ello.

Más allá de algunas posiciones extremas como aquellas que cancelan todo intento de definir al arte y piden renunciar a pensarlo, la búsqueda de una respuesta a este reto ha dado pie a diversas filosofías del arte, entre las que destacan la de Arthur C. Danto y la teoría institucional de George Dickie, promotoras, en ambos casos, de interesantes perfiles para el análisis de la cuestión.⁷ Tal vez el elemento común a estas y otras reacciones surgidas ante el desafío que presuponían aquellas obras fue el de flexibilizar, relativizar, contextualizar, condicionar, la noción de lo artístico. Más que promover una respuesta diferente, estas posiciones han tendido a cambiar la pregunta misma: en lugar de *¿qué es arte?*, la interrogante ahora sería *¿cuándo es arte?*

Atribuida originalmente a Nelson Goodman⁸ y reproducida más tarde por otros autores, el cambio de perspectiva que presupone la sustitución de una pregunta por otra, indudablemente beneficia una interpretación más abierta y dinámica del arte y abre posibilidades que el simple *ser o no ser* hamletiano obvia. Ya el arte no sería identificable solo con determinadas propiedades fijas e inalterables, sino, además, con cierta circunstancialidad, con determinado contexto, que sería el que permitiría que aquellos atributos *cuajaran* en una obra de arte, de tal manera que aquello que en condiciones normales no es arte, bajo determinadas circunstancias especiales puede llegar a serlo.

Pero esa posición enfrenta también dificultades. En primer lugar, con igual derecho podríamos hacer otras preguntas: *¿dónde es arte?*, *¿para quién es arte?* En segundo lugar, cualquiera de estas preguntas

⁷ La filosofía del arte de Arthur C. Danto está desplegada fundamentalmente en tres libros: *La transfiguración del lugar común* (1981), *Después del fin del arte* (1997) y *El abuso de la belleza* (2003) (De los tres libros existen versiones en castellano, publicadas por Paidós). La teoría institucional del arte de George Dickie aparece en sus textos *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), *El círculo del arte* (1984- existe versión en castellano publicada por Paidós en 2005) y en *Art and Value* (2001).

⁸ La propuesta de Nelson Goodman puede encontrarse en su pequeño ensayo "When Is Art?" de 1977. Una versión en español aparece en la revista digital *A Parte Rei*, núm. 26. Cfr. N. Goodman, "¿Cuándo es el arte?", 2008.

sigue haciendo énfasis en la búsqueda de una respuesta ontologizante; la categoría *ser* continúa siendo la esencial, por eso todas las variantes la incluyen: ¿cuándo *es* arte?, ¿dónde *es* arte?, ¿para quién *es* arte? La noción permanece en lo fundamental siendo sustancialista, aunque se admita la circunstancialidad de lo artístico.

Claro que podría siempre asociarse el arte con atributos ontológicos, sean estos fijos o contingentes. En tanto creación humana, el arte presupone la existencia de algo, sea material o ideal, sea cosa o concepto. No parece sensata la idea de que algo absolutamente inexistente, tanto en un sentido material como ideal, pueda ser arte. Es que ni siquiera puede ser *algo* aquello que todavía en ningún sentido existe. Por lo tanto, no es descabellada la idea de asociar el arte a la existencia de algo. Pero este *algo*, que es premisa necesaria de todo arte, no es condición suficiente para su presencia. En otras palabras, no todo lo que es algo, por el mero hecho de serlo, es arte. Dicho todavía con más precisión: no existe algo, alguna propiedad, que por sí misma garantice la artistividad del objeto, alguna cualidad que, agregada al objeto, lo haga arte. Y aquí estamos haciendo referencia —recordemos a Locke— tanto a las cualidades primarias como a las secundarias, tanto a aquellas que existen en sí mismas en los objetos, como aquellas que se develan solo en su relación con el sujeto.

Para que algo sea arte, más que *ser* tiene que *valer* como tal. Para el arte, ser equivale a valer, funcionar como tal, disponer de esa significación social. ¿Y qué quiere decir eso? ¿Qué significa valer como arte? Aquí también caben diferentes propuestas alternativas. Para una posición, como la que sustenta la teoría institucional, el valor del arte depende de la existencia de un *mundo del arte* que así lo disponga, mundo signado por las instituciones del arte. Apelando a un naturalismo antropológico o a un objetivismo trascendental, otros podrían apuntar al valor del arte como una propiedad objetiva suya. Mientras que para los terceros, el factor determinante del valor artístico de una obra radicaría en la subjetividad, ya sea la del propio artista o la del público.

A todas estas posturas pueden detectársele, limitaciones. En todos los casos podemos encontrar contraejemplos.⁹ Sin embargo, todas tie-

⁹ Una muestra de ello es la teoría institucional del arte de George Dickie, quien se ha visto obligado a continuas ampliaciones de lo que entiende por *círculo del arte* a fin de dar espacio en ella a respuestas a los contrargumentos y contraejemplos a los que dio lugar su

nen una dosis de razón. El valor de una obra no puede ser en todos los casos totalmente ajeno ni al mundo del arte, ni a ciertas necesidades objetivas, sean estas de corte antropológico o no, ni a la opinión subjetiva del artista o del público. Pero ninguna de estas variantes explicativas del arte da por sí misma respuesta plena a lo que representa su valor.

Volvemos al modo extremo de plantearse el asunto: ¿es el arte indefinible, entonces? Por supuesto que no. Solo que para aproximar una respuesta a este complicado asunto no podemos aspirar a una solución simple y univalente. Se requiere de un enfoque multidimensional complejo del valor del arte.

Cada una de las posturas analizadas hace hincapié en una determinada dimensión de lo artísticamente valioso y obvia las otras dimensiones. La clave para una solución dinámica, abierta, flexible, adecuada al movimiento práctico mismo del arte, está en la superación de tales respuestas univalentes.

De la misma forma que es necesario concebir la multidimensionalidad de cualquier valor, propuesta teórica que hemos desarrollado en otros lugares,¹⁰ debemos reconocer también, al menos, tres dimensiones del valor artístico: las que condicionalmente hemos calificado como objetiva, subjetiva e instituida. ¿A qué nos referimos con cada una de ellas?

Comencemos por aclarar que la que aquí hemos llamado *dimensión objetiva* no hace referencia a una objetividad sustancialista, ajena a toda subjetividad, a la manera en que ha tendido a comprenderla casi toda la tradición filosófica occidental y en la que sujeto y objeto quedan entendidos como dos sustancias ontológicamente diferenciables e independientes. Partimos de otra acepción de estas categorías, de aquella que tiene su sedimento en Marx, con cuya herencia —pensamos— las ultramodernas nociones de objeto y sujeto no han realizado un adecuado ajuste de cuentas. Para Marx —recordemos—, sujeto y objeto son dos lados de lo humano mismo, intercambiables, transmutables mediante el conocimiento y la praxis. Lo objetivo no puede ser otra cosa que la subjetividad objetivada. A través de la praxis, el sujeto se hace objeto, se objetiva, único modo que tiene de acceder a otro

inicial propuesta teórica. Cfr. George Dickie, *El círculo del arte*, 2005.

¹⁰ Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 23-59. En particular, consultar el capítulo I titulado “Sobre la naturaleza de los valores humanos”.

sujeto.¹¹ El arte es creación humana y, por lo tanto, objetivación de subjetividades, no importa que su resultado sea un concepto, algo que no tenga plasmación cosificada. En la acepción de Marx, es un objeto cuyo distingo social viene dado no por las propiedades ontológicas que lo caractericen —aunque estas pueden, por supuesto, en determinadas condiciones ser importantes—, sino por el lugar que pasa a ocupar en el sistema de relaciones sociales y la función y significación humanas que en él adquiere. A esto nos referimos cuando hablamos de la dimensión objetiva del valor del arte. Pensemos nuevamente en el urinario de Duchamp en comparación con los otros muchos iguales a él que quedaron en el almacén o que están siendo usados en innumerables baños públicos. Se trata de objetos indiscernibles en cuanto cosas, pero diferenciables precisamente como objetos por ocupar diversos lugares en la sociedad y desempeñar diferentes funciones, de lo que emana, en cada caso, su significación humana, su valor. Ser arte no significa, entonces, un cúmulo fijo e invariable de cualidades ontológicamente registrables, como lo entendió la episteme moderna, pero tampoco algo absolutamente indescifrable, como piensan algunos que creen haber superado aquella episteme y caen en el mismo error de base al interpretar cosificadamente al arte sin atender a sus vínculos funcionales con el resto de la realidad social. Lo artístico no representa una propiedad sustancial, sino funcional. Su ser es social, su existencia depende del lugar que ocupa el objeto de que se trate en el sistema de relaciones sociales, de la función que cumpla en este sistema.

Mas esta función no se realiza en abstracto, por sí sola, al margen de los sujetos que le dan sentido. Requiere para su realización de la *complicidad* de esos sujetos. Por eso lo artístico presupone no solo función, sino también relación. Se trata, podríamos decir, de una relación funcional o de una función relacional. Lo artístico se realiza en la subjetividad. La dimensión objetiva del valor artístico solo puede tener su culminación en la dimensión subjetiva. De nada valdría un arte no apreciado como tal. Su significación humana, el crecimiento espiritual que potencia, carecería de sentido sin un espíritu humano enriquecido, sin aquel sujeto que, gracias en parte al arte, ha crecido,

¹¹ K. Marx, "Manuscritos de 1844 de economía y filosofía", *La cuestión judía (y otros escritos)*, pp. 133, 134 y ss.

se ha hecho distinto.¹² La valoración del receptor, ámbito fundamental donde cabría ubicar la dimensión subjetiva del valor del arte, es un ingrediente imprescindible para que su valor objetivo se transforme de posibilidad en realidad. Como también es necesaria la *colaboración* de la intencionalidad, es decir, de la subjetividad, del propio artista hacedor de la obra o, en su defecto —recordemos el caso, por ejemplo, de las pinturas rupestres—, del intérprete o crítico que cualifica un determinado producto humano como arte.

Es en este último ámbito donde nos damos de tope con la dimensión instituida del valor del arte, aspecto sobre el que tozudamente nos llama la atención George Dickie y al que apunta también, tal vez de manera no tan convencida, Arthur C. Danto. Fue este último el primero que señaló que la existencia del arte requería de un *mundo del arte*. “Ver algo como arte —decía— requiere algo que el ojo no puede captar, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte”.¹³ Inspirado en esta idea, Dickie más tarde desarrolló su tesis de que ese *mundo del arte* estaba conformado en lo fundamental por las instituciones del arte que son las que permiten que esa creación humana que él llama “artefacto” sea exhibida ante un público. Así, y solo así, se convierte en obra de arte. Por lo tanto, concluye, “[u]na obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”.¹⁴ No hay dudas que de que aquí se está prestando atención a un aspecto también insoslayable del proceso de realización del valor del arte, aspecto no tenido en cuenta —al menos de manera suficiente— con anterioridad. Sin las instituciones que promueven el arte y que generan esa *atmósfera* de la que nos habla Danto, tampoco sería posible el cierre del ciclo creador-obra-público inherente a todo proceso artístico. Si el mundo del arte no hubiese, en definitiva, llegado a aceptar *La Fuente* de Duchamp o la *Caja Brillo* de Warhol, jamás se habrían realizado como valores artísticos, mucho menos estaríamos hoy discutiendo sobre sus implicaciones filosóficas. El valor del arte reconocido institucionalmente se convierte así en mediador necesario de su despliegue social, de la concreción de su significación humana.

¹² Una fundamentación de la idea del papel del crecimiento espiritual como criterio del valor del arte puede encontrarse en otro ensayo nuestro sobre el tema. Cfr. J. R. Fabelo Corzo, “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos” (I), en *Graffylia*, 2001.

¹³ “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, p. 580.

¹⁴ *El círculo del arte*, p. 115.

Lo que de hecho resulta improcedente a fin de comprender el arte en toda su complejidad es, tomar una de estas dimensiones y elevarla a la categoría de absoluto, obviando las otras y convirtiendo a la dimensión escogida en razón explicativa de la naturaleza del arte en su totalidad. Así ha ocurrido históricamente y, lamentablemente, sigue en lo fundamental ocurriendo hoy. Los contrargumentos que rápidamente pueden encontrarse a cualquiera de estas posturas unilaterales sirven de basamento epistemológico para aquellas otras posturas extremas que terminan por negar toda posibilidad de pensar el arte. Lo complejo termina así identificándose con lo irracional e inexplicable.

El valor del arte se manifiesta y realiza simultáneamente en las tres dimensiones, las que guardan entre sí una relación de complementariedad. Sin embargo, la necesidad de su distinción salta a la vista cuando constatamos los posibles (y reales) desajustes que pueden existir entre ellas, cuando nos encontramos con estímulos institucionales a productos carentes de capacidad enriquecedora o, viceversa, con frenos institucionales a obras potencialmente valiosas, o con valoraciones subjetivas que tienen en más alta estima a elaboraciones pseudoartísticas en detrimento del reconocimiento y aceptación de otras de mucho mayor calidad.

Es cierto que las mencionadas dimensiones, objetiva, subjetiva e instituida, por sí mismas, no son más que abstracciones. Pero son abstracciones necesarias en el proceso de conocimiento, en el camino de ascenso hacia lo concreto como síntesis de múltiples determinaciones, en el curso de la revelación de la naturaleza compleja del arte y de su valor. No puede realizarse objetivamente el valor del arte, asociado al crecimiento espiritual de sus receptores, sin la participación comprometida de la propia subjetividad de estos, sin la intención creadora del artista, sin el apoyo de instituciones y críticos que permiten y estimulan que llegue a aquellos en toda su potencialidad enriquecedora.

Al mismo tiempo, estas dimensiones fundamentales en la determinación del valor del arte son a su vez, cada una de ellas, complejas y multidimensionales también, tanto más mientras más nos acercamos a verlas en su real concreción histórica, como producto sintético de múltiples determinaciones. Así, en la determinación de la dimensión objetiva del valor artístico, asociada como hemos señalado al crecimiento espiritual que la obra es capaz de potenciar en sus receptores, entran a jugar un determinado papel las circunstancias sociales en las que se establece

la relación entre obra y público, la época en que esta se produce, los factores económicos, los niveles de desarrollo cultural, el estado de las necesidades sociales, las jerarquías de prioridades que tiene ante sí la sociedad y el modo en que la obra se vincula con todos estos elementos. Para la dimensión subjetiva son importantes, factores como: la educación estética, el nivel de cultivo del gusto estético, la identidad cultural propia, las tradiciones y costumbres, los componentes psicológicos de la apreciación artística, las modas que prevalecen, los criterios estéticos hegemónicos dentro de la sociedad. Esos criterios que hegemonizan y moldean el gusto estético son, a su vez, producto de los múltiples factores que intervienen en la dimensión instituida: las relaciones de poder, la política en general y, en particular, las políticas culturales que prevalecen; el papel que desempeñan los medios de comunicación; los intereses a los que estos se subordinan; la medida en que el mercado y su predominante valor de cambio se impongan o no sobre el valor estético-artístico o valor de uso de los productos culturales; el lugar en que se encuentra la cultura nacional en ese difícil camino hacia una emancipación descolonizadora (cuando se trata de una excolonia), o en la senda hacia el reconocimiento pleno del derecho del otro a tener su propia cultura y valores estéticos (cuando se trata de una exmetrópoli).

Obviamente, este acercamiento complejo a lo que es el arte requiere del esfuerzo interdisciplinario de diversas ramas del saber, capaces de develar aspectos importantes de cada una de esas dimensiones en las que el arte existe y se expresa: economía política del arte, sociología del arte, política artística, derecho artístico, psicología del arte, educación artística, arte y antropología, arte y etnología, arte y colonialidad, más todas las disciplinas artísticas particulares.

Todo ello significa que el desbroce de la complejidad del valor artístico apenas si ha sido indicado como ruta a seguir en el presente ensayo. Por eso ha de quedar claro que se trata en él únicamente de eso, de apuntar hacia un camino que no por ser en sí mismo complejo, deja de ser posible y necesario.

Bibliografía citada

- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
_, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.

- _, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- _, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, no. 61, vol.19, 1964.
- Dickie, George, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974.
- _, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- _, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Fabelo Corzo, José R., “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)”, en *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP*, núm. 4, 2001, pp. 17-25, en: <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/4/17.pdf>. (último acceso 5 de enero de 2014).
- _, *Los valores y sus desafíos actuales*, (Cuarta ed. general y primera ed. peruana), Lima, EDUCAP/EPLA, 2007.
- Goodman, Nelson, “¿Cuándo es el arte?”, en *A Parte Rei*, núm. 26, 2008, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>. (último acceso 6 de marzo de 2014).
- _, “When Is Art?”, en D. Perkins & B. Leondar, ed., *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1977, pp. 11-19.
- Marx, Karl, “Introducción general a la crítica de la economía política”, *Cuadernos de pasado y presente*, México, 1987.
- _, “Manuscritos de 1844 de Economía y Filosofía”, *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Sotolongo Codina, P. L. y C. J. Delgado Díaz, “La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo”, en *CLACSO*, Buenos Aires, 2006, en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/soto.html> (último acceso 18 de marzo de 2014).

LA RELACIÓN ARTE-CIENCIA Y SU IMPACTO EN EL ESTATUS ACADÉMICO DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD

Mayra Sánchez Medina¹

[E]l drama, la tragedia de las ciencias humanas y de las ciencias sociales especialmente, es que, queriendo fundar su cientificidad sobre las ciencias naturales, encontró principios simplificadores y mutilantes en los que era imposible concebir el ser, imposible concebir la existencia, imposible concebir la autonomía, imposible concebir el sujeto, imposible concebir la responsabilidad [...].

Edgar Morin, *La epistemología de la complejidad*

Introducción

La relación arte-ciencia sigue estando de moda en los foros y publicaciones contemporáneas. Es muy común que en las referencias desde un campo u otro, el de la ciencia o el del arte, se asuman posturas que dan por sobrentendida una *fractura epistemológica* anterior entre ambos, y, pasando por sobre ella, se dediquen a favorecer sus encuentros en el espacio de intercepción arte-ciencia o arte-ciencia-tecnología.² Sin lugar a dudas las expectativas de la sociedad del conocimiento y la consolidación de los estudios CTS (ciencia-tecnología-sociedad), han cobijado de un modo u otro estos loables intentos.

Sin embargo, estas nuevas intercepciones no mitigan una carencia medular: la falta de consenso respecto de la pertinencia académica del arte dentro de los espacios universitarios. Aun cuando ya existen

¹ Investigadora Titular del Instituto de Filosofía. Jefa del proyecto de Estudios Estético-filosóficos y Profesora Titular de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

² Es el caso, por ejemplo, del *Libro Blanco* de la interrelación entre arte, ciencia y tecnología en el Estado español, elaborado bajo la coordinación de José Luis Brea, donde se declara explícitamente en sus objetivos el de reflejar y poner en valor la importancia estratégica que la intersección ACT tiene y puede llegar a tener en la sociedad del conocimiento. *Cf.* José Luis Brea, "Libro Blanco", p. 10.

carreras de arte por doquier, se mantienen puntos débiles en los modos en que se reconocen sus especificidades frente al resto de los saberes.

Independientemente de los interesantes vericuetos conceptuales respecto del modo en que los científicos-artistas o viceversa se interconectan y alucinan, han dado lugar a novedosos proyectos teóricos y creativos. Sin lugar a dudas, el asunto está teniendo también connotaciones prácticas imposterables. Una de las más inminentes se refiere al escaso respaldo que aún tienen los especialistas de arte para moverse en el plano académico, especialmente para lograr equivalencias entre sus respectivos quehaceres creativos y, sobre todo, interpretativos respecto de los ya consagrados modos de hacer de docentes e investigadores de las ciencias naturales, exactas y sociales.

¿Cómo equiparar los ejercicios artísticos con los de otros saberes y prácticas científicas en el ámbito académico? ¿Hasta qué punto son suficientes los enfoques cualitativos para legitimar proyectos de arte no cuantificables estadísticamente? ¿Cuánto respaldan una categoría docente o un doctorado resultados artísticos materializados en imágenes sonoras, visuales o audiovisuales? ¿A dónde ha ido a parar aquello de las *inteligencias múltiples* ante el predominio del modelo lógico-lingüístico de exposición de resultados? ¿Cómo un académico-intérprete o ejecutante puede hacerse de un grado sin hacer concesiones a las regulaciones oficiales en detrimento de su artísticidad? Este asunto adquiere mayores connotaciones cuando la acreditación de las carreras de arte debe pasar, necesariamente, por el requisito de un claustro debidamente certificado por instancias académicas; claustro de docentes artistas que, por demás, debe gozar de un prestigio y reconocimiento que los avale en el mundo del arte, suficientemente absorbente y complejo y, en ocasiones, incompatible en el terreno práctico con las exigencias universitarias habituales.³

Nos encontramos, entonces, ante la necesidad de encontrar bases que nos permitan legitimar al profesor-artista en el ámbito universi-

³ Las giras artísticas extensas o continuas, los excesivos llamados para filmaciones o grabaciones, el rigor de los estrenos, resultan afectaciones frecuentes para la presencia de los artistas docentes en las aulas; aspectos que demandarían otra organización escolar para las carreras artísticas. Por ejemplo, la propuesta modular para el Plan de estudios D de los estudiantes de la FAMCA (Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual) en el ISA, Universidad de las Artes de Cuba, hace más pertinente la presencia concentrada de especialistas de la radio, el cine y la televisión; posibilitando, además, la posible incorporación de los estudiantes al ejercicio de la práctica preprofesional sin afectar la asistencia a otras asignaturas del currículo.

tario. La idea a defender es la urgencia de un análisis epistemológico que barra con los prejuicios en las relaciones arte-ciencia. Instauradas desde una separación que desfavorece al primero, se constituyen como el obstáculo epistemológico principal para una valoración más justa del trabajo artístico, su importancia social y sus complejidades. Se trata de la naturalización de uno de los más formidables mitos modernos: el de la sobrestimación del saber científico occidental como eje de la cosmovisión moderna y, consiguientemente, la devaluación de otras vías de construcción de saber, como es el caso que nos ocupa.

El camino de nuestro análisis debe conducirnos hacia la arqueología de estas nociones en la primera fase de construcción de lo moderno, en la búsqueda de elementos que muestren la cercanía de ambas esferas y el carácter construido e históricamente emplazado de sus disonancias, al punto que podamos encontrar argumentos para refundar el arte en la universidad, junto a la ciencia, desde su pertinencia gnoseológica, antropológica, política, humana, y también, por qué no, desde esa condición inefable e inaprensible que no deja de asombrarnos.

La idea de lo paradigmático en la conformación del saber ha puesto en sospecha la naturalización de modelos de pensamiento que hoy se nos desdibujan por las insuficiencias de su simplicidad. Hablamos, entonces, de configuraciones cosmovisivas y de estrategias epistemológicas compartidas o no por unos y otros, que implican una noción de realidad afín, y no de relaciones eventuales entre artistas y científicos. Esto incluye tener en cuenta las trazas, relativamente poco estudiadas, que las aperturas científicas han dejado en las maneras de hacer y percibir el arte; evaluar cómo asuntos tan supuestamente extraestéticos como la racionalidad, el monismo objetivista o la estrechez disciplinar, han marcado con su impronta cultural las formas occidentales de crear, conocer y estimar y, a su vez, cómo desde dichas formas se han naturalizado estas propias nociones a escala de sentido común. Tal visión resulta más potable que la práctica simplista de aplicar teorías y conceptos científicos a los procesos de creación y análisis de las obras de arte.

El Renacimiento: configuraciones cosmovisivas y estrategias epistemológicas compartidas en la formación del arte y las ciencias modernas

El Renacimiento europeo puede ser entendido como un escalón inaugural en el camino hacia la conformación de la llamada cultura

occidental racionalista, misma que ha entrado en crisis a partir de la puesta en sospecha de la naturaleza instrumental del paradigma científico-tecnológico que instaurara como soporte monocultural exclusivo.⁴

Hans Robert Jauss afirma, refiriéndose al período progresivo de la modernidad, que la experiencia estética de lo nuevo prefigura su experiencia histórica. De hecho, esto puede aplicarse en el caso del Renacimiento, en tanto se contrapone a la Edad Media como movimiento literario y estético, mucho antes de que fuera reconocido como época histórica. Al menos como hipótesis, esto reafirma con Jauss, “el carácter de vanguardismo histórico de toda experiencia estética [...]”.⁵

A pesar de que abundan los textos referidos al Renacimiento en torno a los campos sociales en los cuales se centra nuestro análisis, aun entre los siglos XIV y XVI artistas y científicos no gozaban de la relativa autonomía e identificación social que ya alcanzarían un siglo después; debieron librar una cruenta batalla: los unos, frente a la especulación teológica, la alquimia y otras prácticas denigradas por la religión; los otros, por desligarse de las amarras de la manualidad artesanal, para emerger ambos progresivamente como pilares de la nueva sociedad moderna.

Como parte de los procesos de *autotelia del arte* (*auto*: por uno mismo, *telos*: finalidad), evidentes ya en el Renacimiento, emergen algunas personalidades artísticas como figuras reconocidas y se publican varios tratados referidos a su actividad profesional. Ciertamente, más que los científicos, a los que los unía el afán común de conocimiento y representación, los primeros artistas,⁶ se encontraban en una pugna de diferenciación con los artesanos, lo cual explica las constantes referencias de Da Vinci a la necesidad del estudio por parte de los pintores: estudio de las formas anatómicas del cuerpo en movimiento, de la relación entre músculos y huesos, de la perspectiva, de la luz.⁷

La pintura es, para Leonardo, verdadera hija de la naturaleza, y el ojo, su instrumento, el más digno de los sentidos. Por eso afirma: “El

⁴ Buoventura de Sousa Santos, *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, p. 31.

⁵ *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 70.

⁶ Me refiero a que es en el Renacimiento cuando puede hablarse de artistas en el sentido moderno, y por ello, varios autores consideran que el artista como figura social es un producto renacentista. Cfr. Juan Acha, *Introducción a la creatividad artística*, p. 8.

⁷ Cfr. Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Biblioteca Virtual Universal.

espejo es el maestro de los pintores”.⁸ A propósito, esta dignidad de lo visual y lo auditivo en la cultura occidental no se iniciaría entonces. Ha sido reseñada como un rasgo coherente a la tendencia arquetípica y racionalista de la cultura de Occidente presente ya desde los antiguos griegos, que los renacentistas legitiman, afianzando a la vista y el oído, como los “sentidos estéticos” por excelencia.⁹

No es de extrañar, entonces, la conocida batalla de Alberti porque la pintura fuera incluida dentro de las artes liberales que conformaban entonces el *quadrivium*. Los tratados de la época iban dirigidos, precisamente, a fomentar un conocimiento teórico sobre las técnicas propias del buen arte, en vínculo muy estrecho con los conocimientos alcanzados hasta entonces, lo que resulta una evidencia más de que lo artístico fue entendido como trabajo intelectual.

Del otro lado, aun cuando se considera que la ciencia como actividad ya se produce desde el siglo XVII —y que hay individualidades relevantes como Copérnico o Kepler que realizan aportes apreciables desde el siglo anterior, con antecedentes notables desde las civilizaciones antiguas—, lo que prima hasta entonces es su condición de actividad amateur o de aficionados. No es hasta el siglo XIX que se utiliza por primera vez el término *científico*,¹⁰ y su crédito como tal se extendió en la medida en que los hombres de ciencia aceptaron la imagen de sí mismos como profesionales y ya no como simples aficionados al saber.¹¹

No obstante, tampoco puede negarse que desde el Renacimiento los científicos y los artistas ya empezaban a deslindarse de los espacios sociales que los habían acogido y a labrar el camino hacia la autonomía de sus

⁸ *Ob. cit.*, p. CCLXXV.

⁹ Según Remo Bodei, la racionalidad de los llamados sentidos estéticos de Occidente se explica desde, al menos, cuatro razones: “1) porque la vista y el oído son sentidos públicos, cuyas percepciones pueden ser compartidas y controladas simultáneamente por todos a una distancia relativa [...]; 2) porque hacen posible un número máximo de distinciones, de articulaciones y relaciones nítidamente discernibles y relacionables entre sí; 3) porque son sentidos muy frecuentemente considerados, [...] como ‘contemplativos’, menos pasionalmente expuestos a implicar la subjetividad en su acción global; 4) porque garantizan correlaciones espaciales y temporales exactas, basadas en la coordinación de la coexistencia y de la sucesión de los acontecimientos y, por ello, en la commensurabilidad [...]”. *Cfr.* Remo Bodei, *La forma de lo bello*, pp. 47-48.

¹⁰ William Whewell lo empleó en 1833 durante una reunión de la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia para referirse a los allí reunidos.

¹¹ No sería hasta el siglo XIX que la ciencia logra un grado de profesionalización sustancial, entendida desde el reconocimiento y autorreconocimiento de la figura del científico como ente y la aparición de puestos de trabajo dedicados a esta profesión, lo cual se corresponde también con la proliferación de laboratorios, asociaciones y publicaciones de carácter científico. *Cfr.* Barry Barnes, *Sobre ciencia*, pp. 24-25.

respectivas esferas, instituyendo poco a poco los componentes necesarios para su despegue posterior: de un lado, aquellos que, asociados a la fragmentación de la racionalidad moderna justificaban su necesidad histórica en el dominio racional del mundo, y del otro, y no menos importante, los que cimentaban su autorreconocimiento como profesionales autónomos de un nuevo mundo en construcción. Es el caso de Leonardo (1452-1519) y Copérnico (1473-1543), quienes marcaron pautas innegables para el devenir y anticiparon las cualidades que modelarían a sus seguidores.

Según los historiadores, el hallazgo y socialización en Europa de los textos principales de las teorías euclidianas, luego de su traducción del árabe al latín, estableció un puente entre una determinada manera de ver, nacida de la interpretación de la *Óptica* de Euclides y las formas de representar geoméricamente la realidad. En otras palabras, la interpretación metafísica del espacio tridimensional (isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme) fraguó en una manera peculiar de visualizar el espacio, cuya naturaleza lógico-matemática se acuñaría como sello cultural de Occidente. Al mismo tiempo, al afianzarse como canon para la plasmación gráfica, la visión mecanicista y geométrica de la representación se generaliza y legitima de la mano del arte como la manera superior de concebir espacialmente el mundo. El artista ha de considerarse entonces, legítimamente, co-creador ignoto junto a la ciencia de la nueva época, de la nueva cosmovisión.

En el caso del ámbito artístico, el Renacimiento contiene aspectos que cualifican estadios posteriores de las esferas en estudio. Concebido como momento de despegue del arte hacia su modernidad, se distingue significativamente por el inicio de la relación arte-belleza, inédita hasta entonces, que empieza a minar la antigua trilogía bien-verdad-belleza,¹² misma que había presidido el edificio axiológico occidental desde los antiguos.

Se atribuye a Petrarca (1304-1374) el primer síntoma de resquebrajamiento de esta concepción triádica del orden cósmico de origen grecolatino. Su tan requerida expresión de lo bello como un “no sé

¹² “El pensamiento de Pitágoras puede ser considerado, con pleno derecho, la cuna del ‘racionalismo occidental’, en el sentido que Max Weber da a la expresión. De él se deriva, de hecho —a partir de una inicial sinonimia e indiferenciación— aquella trinidad de lo verdadero, bello y bueno que ha dominado a todo lo largo de nuestra civilización, y que acabó siendo ridiculizada cuando se olvidaron su significado e implicaciones [...]”. Cfr. R. Bodei, *ob. cit.*, p. 34.

qué”,¹³ anticipa varios siglos la teoría del principio artístico de la indeterminación, propia de los primeros románticos, con la que se consuma la definitiva disolución del todo ordenado que intuyeron los griegos. El acercamiento arte-belleza bajo la óptica renacentista, si bien instaaura un camino que desemboca en la proclamada autonomía de la belleza y del arte mismo unos siglos después, aún no se desliga definitivamente de la verdad. Por el contrario, la representación de la belleza con cierta verosimilitud, la captación artística de su forma, de su figura, se considerara como uno de los caminos posibles para llegar a lo verdadero. Es justamente esta misión la que le hermana con el incipiente destino de la ciencia, en tanto encarna una actitud epistemológica afín, distinguible por la asunción de un mismo lugar para los incipientes artistas y científicos frente a la naturaleza.

El descubrimiento como horizonte de la ciencia y del arte

Estábamos delante de la imagen. Ahora estamos en lo visual [...].

Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.*

La historia de la ciencia en sus diversas periodizaciones incluye, como criterio para diferenciar algunas de sus principales etapas, la variabilidad en la propia idea de ciencia. Desde esta consideración se puede hablar, al menos, de tres momentos relativamente definidos:

1. La idea de ciencia como contemplación, referida fundamentalmente al período que abarca desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.
2. La idea de la ciencia como descubrimiento, relativa al lugar epistémico de la ciencia moderna.
3. El ideal de la ciencia como construcción de conocimientos, relativo a la noción de ciencia imperante en la actualidad.¹⁴

Según esta clasificación, el Renacimiento marca una frontera entre las dos primeras etapas, lo cual indica, por supuesto, que en su condición

¹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁴ Evandro Agazzi, *El bien, el mal y la ciencia. Las dimensiones éticas de la empresa científico-tecnológica*, p. 133.

de umbral, ya entonces se pueden apreciar elementos que inician el tránsito de una actitud racional especulativa que había versado durante siglos en torno de las esencias, hacia una nueva actitud, más experimental y propositiva, que encamina la búsqueda racional en otra dirección.

Nosotros, los hombres —diría Paracelso (1493-1541)—, descubrimos todo lo que está oculto en las montañas por medio de signos y de correspondencias exteriores; así, encontramos todas las propiedades de las hierbas y todo lo que está en las piedras. Nada hay en la profundidad de los mares, nada en las alturas del firmamento que el hombre no sea capaz de descubrir. No hay montaña tan vasta que esconda a la mirada del hombre lo que contiene; esto le es revelado por los signos correspondientes.¹⁵

El hallazgo de algo que está en lo interno de los fenómenos sensibles y que el hombre puede expresar matemáticamente se va constituyendo en el nuevo horizonte del saber moderno en formación. La búsqueda de un conocimiento cuyo valor de verdad estaría en su grado de correspondencia con esa realidad que se pretendía dominar. A este ideal de ciencia corresponde, según Cupani, una especie de realismo epistemológico distinguido justamente por una noción de verdad como adecuación.¹⁶

Por otra parte, los principales estudiosos de la época renacentista señalan como su rasgo distintivo, más que el artista se hubiese convertido en observador de la naturaleza, cosa que según parece se puede encontrar desde la Edad Media, el hecho de que “la obra de arte se hubiera transformado en un ‘estudio de la naturaleza’”.¹⁷

¿Esta actitud cognoscitiva del arte renacentista resultaba coherente con la de los incipientes científicos de la época? Si nos atenemos a los hechos y logramos librarnos de los tabiques mentales que nos impuso la modernidad —dentro de los que los artistas se perfilan como criaturas geniales, emocionales e intuitivas, ajenas por completo a la objetividad científica—, encontraríamos enlaces interesantes entre ambas perspectivas. De alguna manera, tal cual la ciencia, el arte renacentista intenta descubrir aquello que la naturaleza encierra en sí. En consonancia con este paradigma, los entonces recién visibilizados como artistas asumen

¹⁵ Michael Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 34.

¹⁶ Cfr. Alberto Cupani, “Acerca de la vigencia del ideal de objetividad científica”, en *Sci. Stud.*

¹⁷ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 346.

posturas que se homologan a las de los primeros científicos, aun cuando cumplían funciones sociales que la historia posterior se encargaría de distanciar. Así lo explica Leonardo en una de sus advertencias al pintor en el apartado VIII de su *Tratado de pintura*:

El pintor debe ser universal y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve, haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante, y de esta manera parecerá una segunda naturaleza [...].¹⁸

El pintor que Leonardo ubica frente a la naturaleza encarna una postura que la modernidad occidental consagra como adecuada y natural, cuya externalidad se legitima en sus apreciados valores de objetividad y neutralidad. Desde esta visión inicial del arte como espejo, como creador de una segunda naturaleza, se instaura la mimesis como tarea artística privilegiada. Tal es así que, en su misión principal, el arte entendido como representación resulta poco diferenciable de la ciencia, concebida desde la noción de descubrimiento.

Como el científico, también el artista debe intuir y plasmar en el lienzo la realidad exterior con la mayor similitud posible. Esto se ilustra en las reflexiones teóricas de la época, centradas fundamentalmente en los artilugios técnicos que permitirían lograr la semejanza con el modelo. La naturaleza, como lo perfecto, es la que otorga sentido y su principal misión a la obra de arte que es su símbolo; un artefacto referencial que alcanza legitimidad a partir de la adecuación. Al incipiente público no se le pide más que el placer en la contemplación de una obra que se da toda ella en sus atributos formales, en tanto aún no existe conciencia epocal del carácter simbólico de la imagen a la que se valorará solo desde su significado literal como encarnación del modelo.

No es casual que la perspectiva, uno de los mayores descubrimientos de la época, se fundamente en la objetividad del mecanismo de la representación en consonancia con el ideal de saber vigente. Desde una equiparación entre visión y conocimiento, amparada en el uso cada vez más extendido de la cámara oscura, se entiende que la imagen que se

¹⁸ L. da Vinci, *ob. cit.*, apartado VIII.

refleja en el ojo es la réplica exacta del objeto presente ante la visión, con lo que se reduce a una sola dimensión la objetividad óptica y la subjetividad reflexiva inadvertida entonces.

Este régimen de la mirada, conceptualizado después como perspectivismo cartesiano, deviene dominante, en tanto resulta compatible con la cosmovisión en ciernes. Así, el llamado también régimen escópico¹⁹ de la perspectiva cartesiana integra una conjugación cosmovisiva arteciencia pocas veces lograda.

Foucault advierte una especie de cofradía cosmovisiva en el período renacentista europeo que describe como la episteme de la semejanza entre las palabras y las cosas. Al respecto, nos advierte:

El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar.²⁰

Dicha conjugación epistémica no es fortuita; lleva la marca de una manera racional de entender la relación hombre-mundo —como una de las primeras evidencias de la tendencia dominante en la cosmovisión moderna de estructurarse en derredor de un eje cientificista y tecnocrático— que, finalmente, la condujo al descrédito. El espíritu que irradia el marco cosmovisivo de este momento transicional resulta un anuncio de lo que vendrá, en tanto ya está imbuido de un logocentrismo en ascenso, cuya impronta cultural también germinaría sobre las maneras de hacer arte.

¹⁹ En deuda con Lacan y Foucault, el concepto *régimen escópico* se ha desarrollado recientemente en el campo de los Estudios Visuales de la mano de Martin Jay. Cfr. Martin Jay, "Regímenes escópicos de la modernidad, Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural" en S. Lash and J. Friedman, ed., *Modernity and identity*. Como término nos habla de las diversas modalidades del *ver*, como un acto de construcción cultural, marcado por las diferencias culturales y espacio-temporales, palpables en las distintas formas de representación, pasadas y presentes. Si bien ya nadie pone en duda que cada época tiene un horizonte teórico y conceptual que condiciona las certezas y los regímenes de verdad, lo escópico resulta su equivalente a escala de lo visual. La actual preeminencia de la imagen ha problematizado el lugar de la visualidad como un registro de producción de significado cultural poco explorado en nuestra cultura marcadamente racionalista. Desde esta perspectiva, nuestros actos de ver se inscriben en una especie de *episteme escópica*, como un marco histórico-cultural que condiciona la mirada. Cfr. J. L. Brea, "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad".

²⁰ *Ob. cit.*, p. 24.

Como derivación de ello es que fragua el ocular-centrismo, soporte de la perspectiva.

Se concibió, a la manera de un solo ojo que mira a través de una mirilla la escena que acontece ante él. Semejante ojo, además, fue entendido como estático, sin parpadeo y fijo. [...] En términos de Norman Bryson, siguió la lógica de la vista fija en lugar de la de la mirada, produciendo así una toma visual eternizada, reducida a un “punto de vista”, y ajena al cuerpo, en lo que Bryson llama el *founding perception* de la tradición perspectivista cartesiana [...].²¹

Una muestra de la coherencia cultural de dicho episteme, es la manera en que Da Vinci se pronuncia respecto de la misión representativa que asume el artista. Al respecto diría: “La pintura más digna de alabanza es la que se advierte más parecida a la cosa imitada, y digo esto para rebatir a aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales”.²²

Mimesis y descubrimiento en la cosmovisión moderna. Otra cara de la cuestión
Si nos preguntamos hoy cuál es la noción de ciencia que asumimos a nivel de sentido común, nadie dudaría en responder que la ciencia está para descubrir verdades y dominar el mundo. Los ecos de la etapa de gloria de la ciencia moderna —a no dudarlo la de los siglos XVII y XVIII—, en que se fue abriendo paso sin sombra de dudas, como estandarte de la razón y el progreso, están en nosotros.

La primera ciencia moderna se piensa a sí misma desde el paradigma del descubrimiento, como la actitud necesaria y natural en la conformación de un saber objetivo. El conocimiento científico sería entendido desde la presuposición de su correspondencia con un afuera, un mundo exterior cuyos misterios había que revelar. La misión de esta ciencia, atomizada por la industria y las necesidades mercantiles propias del capitalismo, sería descubrir las leyes matemáticas que están detrás de los fenómenos sensibles, como un modelo natural a seguir por el hombre para captar a través del intelecto la esencia oculta de la naturaleza. En este modelo, el conocimiento es entendido en referencia

²¹ M. Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, p. 7.

²² *Ob. cit.*

a la realidad y, de algún modo, como su representación mental, fuerza racional apoyada en la experimentación y el entendimiento.

Es el momento en que se genera un cisma epistemológico trascendental en la construcción de lo moderno: la ruptura ontológica entre cuerpo y mente, entre la razón y el mundo, en cuya base se ubica una postura instrumental de la razón, externa al cuerpo y al mundo, exterior a los intereses y significados subjetivos de los seres humanos. Según este paradigma, la ciencia mediaría en la relación entre el hombre y la naturaleza, a la que el primero llegaría a dominar gracias a su subvención. La verdad, finalidad expedita del acto de conocer, se prefigura desconectada de toda subjetividad afectiva, valorativa o histórica; es una verdad *por correspondencia* con el objeto de investigación, de modo que lo privilegia en relación al sujeto, es decir, se configura como verdad objetiva.

Así, la noción moderna de la ciencia expulsa a la subjetividad. Ella debe quedar fuera para garantizar la objetividad científica. Se separan razón teórica (el conocimiento) y razón práctica (la moralidad). Se construye una verdad distanciada del contexto y los valores, causa central de la actual crisis del logo-centrismo.

Ante el impacto de los descubrimientos científicos y la constatación de que el método experimental, junto al análisis matemático, es una herramienta poderosa para la búsqueda de la verdad, se postula el triunfo de la razón. De tal proceso, la ciencia deviene eje conformador de la sociedad moderna marcando con su sesgo simplificador, objetivista y lineal, a toda la cosmovisión occidental.

A primera vista, pudiera hablarse de que aquí se aprecia una diferencia ostensible respecto de las tareas asignadas al arte y a la ciencia en la primera modernidad: para aquel, el cultivo de la espiritualidad mediante la creación y el disfrute de la forma; para esta, la búsqueda de la verdad objetiva mediante la razón en las profundidades de la naturaleza.

Sin embargo, es posible equiparar la actitud del científico moderno con la del artista que, de algún modo, también asume al descubrimiento como actitud. Así como la ciencia, el arte descubre aquello que supuestamente la naturaleza encierra en sí. En consonancia con este paradigma, los elementos estructuradores del discurso artístico, el artista, la obra de arte y el público, asumen posturas que se homologan a las de aquel científico.

Desde una visión inicial del arte como espejo, poco diferenciado del conocimiento en el Renacimiento, se instala la representación formal

como recurso y finalidad artística que tiene a la mimesis como tarea artística privilegiada. Ella evoluciona progresivamente hacia la configuración decimonónica del arte como creación del genio, asociada al mito del artista, antes de caer destronada por la vanguardia a inicios del siglo XX.

Entonces, en su tarea principal, el arte moderno mimético, entendido como representación, también parte de la presuposición de un afuera, un mundo inigualable al que el artista debe intuir y representar. La naturaleza como lo perfecto, es la que otorga sentido a la obra de arte, que es su símbolo. Al público, para entonces el eslabón más débil en la cadena del arte, no se le pide más que el placer en la contemplación de una obra que se da toda ella en sus atributos formales. De algún modo, no existe conciencia epocal del carácter simbólico de la imagen y se tiende a valorar su significado literal como correspondencia con el modelo representado. Las creaciones artísticas deben establecer una relación eficiente con su referente, la naturaleza, a la que deben imitar y reflejar coherentemente por su forma.

Esta relación arte-naturaleza, tan cara a los primeros modernos, también se establece, tal como la ciencia, desde la subordinación del primero a la segunda. La obra debe ser un referente que se anula a sí mismo en relación a su modelo. Su mayor virtud sería, en tanto resultado artificial, la de dar apariencia de naturaleza.²³

En esta noción clasicista del arte, la obra resulta una huella de la relación cosmovisiva hombre-naturaleza a través de la cual el artista atrapó a la forma. Los ojos del espectador pasan por sobre ella para contrastarla con el modelo de imitación. Solo después, en la medida en que el arte se consolida, cobrará importancia la *inventio*, la manera del hombre genial que la crea. El artista, émulo del reino natural primero, resulta, más tarde, potencia creadora, infinita e incontrolable, en el empeño de atrapar algo que siempre está más allá, pero ya para entonces la soberanía de la mimesis tenía sus días contados.

Sin embargo, a más de un siglo de ser subvertida por el arte de vanguardia, en la conciencia cotidiana de la sociedad actual, se ha fijado con fuerza la idea del arte como un reflejo de la realidad, derivada de

²³ “El arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza [...]. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza [...]”. Cfr. Immanuel Kant, “El arte bello”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, p. 76.

este primer modelo de lo artístico ya trascendido. Ante las propuestas abiertas del arte actual, ante los constantes gestos y acciones artísticas que se instalan desde otras coordenadas: apelando al *shock*, la cotidianidad, la intervención en espacios públicos, etc., el hombre ordinario se asombra, nos pregunta y no siempre sabemos responder. Las prerrogativas de lo artístico moderno se adhirieron al sentido común, que las ha asumido ahistórica y acriticamente.

Herederas de aquel momento, han trascendido, fundamentalmente, la acción representativa del artista, la figuración y la plasmación de la belleza como misión del arte, su función frutiva asociada al placer sensorial; otras presuposiciones, como la búsqueda de esencias trascendentales ocultas en la obra como la tarea del público, se añadirían más adelante para conformar esa noción cotidiana de lo artístico que nos acompaña.

Si bien no puede negarse a todo arte un vínculo con su entorno —dado el condicionamiento social y existencial del hombre por la realidad circundante—, la misión del arte como representación figurativa del mundo es solo una de las formas históricas, que no la única, en que este ha sido concebido. Al desarrollarse otras formas más eficientes de representación, como la fotografía, el cine, la imagen digital, la acelerada búsqueda de lo nuevo consustancial al propio sentido de lo moderno, harán volar en pedazos las fronteras de lo artístico, inicialmente a escala formal.

Es posible distinguir que, en este modelo inicial del primer arte moderno, podemos encontrar una profunda conexión paradigmática con el ideal de la ciencia imperante en la actitud del artista; una misma relación con la naturaleza, signada por dos acciones epistémicas, el descubrimiento y la imitación, que resultan afines en su subordinación al mundo exterior y sus secretos esenciales o formales.

Estas potencialidades de afinidad ciencia-arte en el Renacimiento, visto como umbral, parecen haberse desvanecido y no guardar una relación coherente, anticipatoria, con el estado de distanciamiento axiológico e institucional de científicos y artistas, propio de la modernidad. Sin embargo, la posterior coronación de la ciencia como eje de la cosmovisión moderna, a la que aún asistimos en nuestros días, nos hace sospechar de la equidad de aquella unión inicial lograda en la etapa renacentista. Al respecto, Martin Jay apunta:

El supuesto [...] de que el perspectivismo cartesiano es el modelo visual dominante de la modernidad está ligado, a menudo, al argumento posterior de que esto se debe a que logró expresar de la mejor manera la experiencia “natural” de la ciencia valorizada por el punto de vista científico universal.²⁴

En otras palabras, la imagen entendida desde la óptica clásica, lineal, determinista, expresa la subordinación de las formas de representación a las formas de saber, es decir, produjo una visualidad que responde a la supremacía de lo racional. El afán de los paladines de la *autotelía* del arte en función de la representación, muestra que tal relación estuvo marcada, desde entonces, por el protagonismo del pensamiento científico, al punto de que, por momentos, el artista, figura social recién emergida de la amalgama de relaciones sociales, se indiferencia del científico, aún en proceso de conformación. El genial Leonardo y la inagotabilidad creativa con la que se mueve de un campo a otro resultan muestra fehaciente de ello.

El estudio del Renacimiento nos ilustra sobre los modos concretos en que la impronta cultural del saber científico marcó la visualidad y creó magníficas obras de arte, exponentes de un nuevo clasicismo. Al mismo tiempo, en histórica circularidad, nos muestra cómo la experimentación con el espacio geométrico que lograron los artistas desde la pintura o la arquitectura preparó el terreno para el encumbramiento de la ciencia moderna.

Esto último entronca con otro elemento que sería imperdonable no considerar en este contexto. Aun cuando en el plano ideológico, las ciencias y las artes, que alcanzan su esplendor con la modernidad europea, poseen mitos y formas de socialización que las acercan o las distancian mutuamente, existe un fundamento común que las equipara históricamente: el contenido eurocéntrico de su hegemonía en el sistema mundo.

Ambos se constituyen de forma monocultural, centrista y encabezan una jerarquía axiológica que los ubica en la cúspide, ya fuera como forma superior y exclusiva de obtención de saber, en el caso de la ciencia, o como el modelo culto y superior de cualquier otra forma antropológica de hacer arte. Puntos de llegada de cualquier intento periférico y culminación de la escala progresiva de la humanidad.

²⁴ “Scopic regimes of modernity”, en Lash and J. Friedman, ed., *Modernity and Identity*, p. 179.

Esta senda, aún por recorrer en el Renacimiento, puede verse esbozada en él en su condición de primer umbral de la modernidad, en el modo en que, progresivamente, articula el mito del artista genial y lo encumbra por encima de las maneras de hacer más colectivas y utilitarias, como las que se desarrollan en condiciones artesanales. Este desprendimiento aportará una de sus bases a la plataforma que poco tiempo después permitirá la mundialización hegemónica del arte europeo dentro del recién estructurado sistema mundo. Este umbral también acumula saberes y técnicas y prepara la necesidad social que aupará al científico hacia la cúspide, como el soporte inteligente de la industria, portador de una racionalidad que se creyó omnipotente, ante otras experiencias y saberes. En fin, el Renacimiento trasciende como cuna de científicos y artistas, a los que visibiliza y va colocando en el escenario social como actores principales del drama cultural de Occidente que aún perdura.

Aquella conjugación epistemológica especial de conocimientos científicos y modelos estéticos lograda en el breve clasicismo renacentista, saltaría en pedazos ante la agudización de las contradicciones del propio sistema que las produjo, incapaz de replicar desde formas geométricas proporcionadas, una nueva visualidad signada por el descentramiento, la infinitud y la distorsión. Relación histórica de la que el arte moderno naciente no tardará en desprenderse, como lo tendrá que hacer también, un poco después, la propia ciencia. Miguel Ángel, exponente insigne de la etapa de desestabilización del clasicismo renacentista y su fase final denominada como manierismo, considera que la función del arte no será ya simplemente representar a la naturaleza, sino que representarla no será más que un medio de crear belleza, verdadero objetivo del artista. Ya desde entonces se bifurcan paulatinamente los andares de artistas y científicos, hasta reencontrarse en las recientes centurias bajo una misma sombrilla cultural y epistémica.

El Barroco y la distancia arte-ciencia

Con el llamado período Barroco —que se extiende desde el siglo XVII y hasta mediados del XVIII en Europa y desde allí al resto del mundo colonial—, se produce la consolidación de una perspectiva de disociación entre las esferas que nos ocupan. La intensidad formal del arte de la época —distinguida por la fractura de la geometrización renacentista y el gusto por lo curvilíneo, el ilusionismo óptico y la teatralización, la

pomposidad en la decoración, entre otros—, emula el pensamiento científico que parece ir en sentido contrario: hacia el determinismo y la reversibilidad de los procesos, en la búsqueda de las leyes que permiten predecir y controlar racionalmente los fenómenos y sus funciones. Este horizonte evidencia las profundas contradicciones de un mundo que se hunde y otro que surge sobre él, inaprensible aún en su complejidad.

La ciencia, en su triunfalismo inicial y su emergente compromiso con el nuevo régimen en ascenso, consolida su liderazgo como eje de la cosmovisión en ciernes, de la mano de una aliada que muy pronto se tornará en su pareja inseparable, la tecnología.

El siglo se había iniciado con las aportaciones de Galileo, decisivas en la difusión del giro aportado por Copérnico, y su profundización manierista en la mente multiperspectiva de Giordano Bruno, primero en pensar, según Hauser, el universo como infinito.²⁵ Estas ideas hacen temblar el todo geoméricamente ordenado desde una mirada central que proyectó el Renacimiento y abren las puertas a la relatividad del punto de vista. También se atribuye a Galileo la introducción y legitimación del uso del experimento y sus instrumentos como complemento y verificación de las teorías, sentando las bases de la ciencia moderna.

La culminación de la primera centuria barroca asiste a la coronación de dos grandes del saber: Descartes y Newton, responsables de la concreción de las bases racionalistas del pensamiento moderno, apoyadas en el modelo matemático y sus métodos analíticos y deductivos.

En el plano artístico también se suceden algunas modificaciones. Una nueva visualidad que hoy pudiéramos emparentar, hasta cierto punto, con las búsquedas empíricas del momento, rompe con la linealidad renacentista y le incorporan un gesto más corpóreo a la experiencia visual, que tiende a teatralizar la realidad, exagerando sus formas. Esta incorporación del artificio en el arte barroco, marcado, por ejemplo, con el uso intencional que hacen de la luz las diferentes escuelas y maestros de la época, nos presenta un artista que se ha ido liberando de los prejuicios objetivistas del clasicismo anterior y logra incorporar maneras individuales que preparan el camino al reconocimiento posterior, ya en el siglo ilustrado, de la autonomía del hombre moderno como valor. El dramatismo tenebroso de Caravaggio con el

²⁵ A. Hauser, *Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, pp. 78-79.

uso artificioso de la luz; el verismo magistral de Velázquez que no le impidió la iluminación teatral de sus cuadros; el virtuosismo técnico de Rembrandt para utilizar la luz como artilugio psicológico, bastarían para ilustrar las nuevas sendas de la visualidad europea de entonces.

Este momento resulta muy interesante por sus anticipaciones; el arte toma sus licencias y se interesa por lo extraño, lo que hasta entonces no había llamado el interés para ser representado, desplegando una vocación por la presentación de lo impresentable —toda una gama de rostros, actitudes y tipos humanos, que incluye hasta personajes vulgares y contrahechos y escenas comunes de la vida cotidiana, permitiendo, unas veces con crudeza y otras con elegancia, un acercamiento a los perfiles psicológicos del hombre—, que convierte al Barroco en un antecedente inexorable de la actualidad.

Así también, figuras connotadas del ámbito de las ciencias, como el reconocido Blaise Pascal (1623-1662), inmortalizado por sus importantes contribuciones físicas y matemáticas, apuntan hacia las márgenes del discurso racional. Hombre de su época, Pascal nos muestra desde su conocida previsión respecto de las “verdades del corazón”²⁶ que la razón no conoce, la duda existencial que recorre todo ese período, y que va trazando la separación entre razón y sentimiento como soporte epistémico de la relación arte-ciencia que nos ocupa. Esta duda metódica y existencial también encamina al Barroco a encarar la fe, el pecado original y la falta de libertad del hombre. Muestra de ello serán las famosas palabras que pondría Calderón de la Barca en los labios de su Segismundo:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe,
privilegio tan suave,
excepción tan principal
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?²⁷

²⁶ “El corazón tiene razones que la razón no conoce [...] y es tan inútil y tan ridículo que la razón pida al corazón pruebas de sus primeros principios, para querer consentir en ellos, como sería ridículo que el corazón pidiese a la razón un sentimiento de todas las proposiciones que ella demuestra, para querer aceptarlas [...]”. *Cfr. Pensamientos*, pp. 162-163.

²⁷ *La vida es sueño*, p. 48.

Según varios historiadores de la estética —Plazaola,²⁸ Marchan Fiz,²⁹ entre otros—, el gusto, tal y como lo comprendemos hoy como capacidad humana mucho más compleja que el simple goce gastronómico, aparecería esbozado, entonces, primero como palabra y luego como concepto signado por su cualidad estética. Esto nos dice de una preparación del *aparecer* de la subjetividad ante el pensamiento de la época que estos artistas, pensadores y científicos anticipan y abonan con su trabajo. Al mismo tiempo, algunas teorizaciones de la época ya muestran cierto énfasis en la habilidad del artista, distinguido por su perspicacia o agudeza,³⁰ elementos que también predisponen su asunción como genio y potencia creadora infinita, que cristaliza en los siglos posteriores.

Aun cuando la sustentación racionalista que corona esta época como el siglo de la razón mantiene una tensión entre representación e imaginación —que coloca al arte aún dentro de los marcos epistémicos que le atan de una forma u otra a la naturaleza, ya sea como referencia o pretexto—, el peculiar contexto europeo da cabida también a un movimiento interno del canon representacional hasta hacerlo trizas hacia fines del siglo XIX y, fundamentalmente, hacia los inicios del XX.

En su estudio sobre el drama barroco alemán, Benjamin hace una distinción interesante al respecto, cuando señala:

Desde el siglo XIV hasta el siglo XVI lo que la teoría del arte entiende por “imitación de la naturaleza” es la imitación de la naturaleza modelada por Dios. En cambio, la naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico —dice, refiriéndose al Barroco— es la naturaleza caída [...].³¹

Justamente, este tránsito de la representación total al regodeo en el detalle o la ruina, y, especialmente, hacia el escamoteo de los significados en la alegoría, muestran al autor de los *Pasajes* la variación de la sensibilidad barroca del triunfalismo racional (¿ingenuo?) del Rena-

²⁸ Cfr. Juan Plazaola, *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*.

²⁹ Cfr. Simón Marchan Fiz, *La estética en la Época Moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, capítulo I.

³⁰ Es el caso de Baltasar Gracián, autor de *Agudeza y arte de ingenio*, publicado en 1642.

³¹ *El origen del drama barroco alemán*, p. 173.

cimiento, al gusto por la regresión y la decadencia.³² El modo en que los artistas del Barroco dramatizan el cuadro, le iluminan u oscurecen artificiosa y antinaturalmente en función de propósitos compositivos intencionales o, simplemente, llenan de complicaciones formales imágenes y textos, serían una muestra más de la elocuencia de este lento despegue del realismo epistemológico renacentista.

En igual sentido, la ciencia avanza con auxilio de la experimentación hacia una postura más activa del científico que determina su papel social en correspondencia con el desarrollo de las instituciones consagradas al saber. Es justamente en este momento en que la sociedad moderna, en franco proceso de cristalización, define las sendas que sus protagonistas tomarán hacia direcciones diferentes. Es aquí que ambos mundos, el de la ciencia y el arte, se distancian definitivamente hasta hoy.

Félix Guattari habla de este proceso cuando se refiere a los agenciamientos no territorializados de enunciación nacidos con el capitalismo, afianzados en la fragmentación y la simplicidad mecanicista, diferenciándolos de los antiguos agenciamientos territoriales de enunciación.³³ La historia del arte y la de la ciencia nos ha mostrado esta diferenciación como progreso, en tanto permitió una definición y profundización de los saberes y esferas de valor. Sin embargo, en la distancia, hoy nos es posible apreciar las incontables pérdidas que trajo consigo para Occidente esta tendencia a la fragmentación del saber y de las esferas de valor.

Así lo explica Guattari:

La valorización que, en la figura precedente, era polifónica y rizomática, se bipolariza, se maniqueiza, se jerarquiza particularizando sus componentes, lo que tiende de alguna manera a esterilizarla. Los dualismos en *impasse*, como las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, el pensamiento y la materia extensa, lo real y lo imaginario, inducirán a que se recurra a instancias trascendentes, omnipotentes y homogénicas: Dios, el ser, el espíritu absoluto, el significante [...].

³² *Ibidem*, pp. 172-173.

³³ Guattari habla de estos agenciamientos territoriales como *objetividades-subjetividades* que: "operan por su cuenta, se encarnan en focos animistas, se superponen unas a otras, se invaden para constituir entidades colectivas mitad cosa mitad alma, mitad hombre mitad animal, máquina y flujo, materia y signo [...]". Cfr. "El nuevo paradigma estético", en Dora Fried Schnitman, *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*, p. 189.

[...] De este modo, la individuación modular hace estallar las sobredeterminaciones complejas entre los antiguos territorios existenciales y remodela las facultades mentales, el sí mismo, las modalidades de alteridad personológicas, sexuales, familiares, como piezas compatibles con la mecánica social dominante [...].³⁴

En este camino, el arte y la ciencia se bifurcan hacia sendas que el propio devenir se está encargando de acercar. Bajo la influencia dualista de la filosofía de Descartes, varios tratados de la época muestran la conciencia de una brecha abierta en la cosmovisión en la que, cada vez más, los asuntos del arte y de la belleza no solo se alejan de los de la ciencia, sino que toman una posición subordinada con respecto a ella. Temas como la inspiración, el ingenio o la *inventio* como cualidades artísticas, frente a la rigurosidad metódica racionalista, anuncian el trazado divisorio que por varios siglos demarcará el espacio de unos y otros en detrimento no solo de la comprensión de los componentes cognoscitivos, que sin duda alguna el arte utiliza, sino también de los elementos subjetivos que, como ya sabemos hoy, también intervienen en la labor del científico.

Se atribuye a Charles Batteux la plasmación conceptual de la separación entre arte y ciencia en las postrimerías del Barroco europeo. En su obra *Las bellas artes reducidas a un único principio*, de 1746, maneja la noción de Bellas Artes, sustentándolas desde el principio de la imitación. Ya en la fase final del Barroco estarían sentadas las bases para la autonomía del arte europeo de los vasallajes religiosos y políticos que le auparon en los siglos anteriores, y la cristalización de un campo o circuito específico destinado a la creación y circulación de obras de arte.

Con el nuevo siglo también se va conformando la denominación de juicios estéticos como diferentes de los lógicos, resultado de un extenso camino de disquisiciones filosóficas interesadas en explicar este tipo de relación humana presidida por la belleza. Hacia 1750, con la creación de la Estética por Alexander Baumgarten, salen a la luz un grupo de reflexiones a las que, si bien se les reconoce un origen filosófico, son consideradas como gnoseología inferior, toda vez que refieren a asuntos tan confusos como el gusto y la belleza. Este desarrollo discursivo, al que se integran después la historia y la crítica de arte, aportaría una base conceptual

³⁴ *Idem.*

afianzada en un relato y en unos valores legitimantes que por más de un siglo funcionarían de manera tutelar e instituyente de las nociones hegemónicas de artísticidad, basadas en el excluyente canon eurocéntrico.

Por esta razón, y aun cuando se conservan las bases epistémicas que hacen de la representación de la naturaleza una tarea cosmovisiva común —representación de las leyes matemáticas que están detrás de los fenómenos o representación figurativa de la realidad a través de imágenes bellas—, con el Barroco europeo se entroniza la distancia ciencia-arte, en la medida en que ambos se consolidan como espacios sociales diferentes, con fines específicos; agentes especializados en crear, legitimar, distribuir, los productos de cada uno de los campos, manteniendo ambos, eso sí, una fatal distancia de la vida cotidiana. Esto nos descubre un umbral de sectorización que Max Weber ha interpretado desde la separación entre los saberes y esferas de valor de la modernidad. Si en el plano epistemológico no es viable aun en el Renacimiento, una fractura de la cosmovisión como la que explica el sociólogo, es posible distinguir, hacia la segunda mitad del siglo XVII, el atisbo de una diferenciación en las funciones sociales que la época atribuye a unos y otros.

Sin embargo, habría que insistir en que se trata más de un asunto de secularización de esferas de saber y hacer, que de una ruptura epistemológica consistente. En este sentido, podemos estar de acuerdo con Anceschi, que plantea:

si yo tuviera que hacer un estudio sobre la esencia real de las formas históricas del Barroco, desearía comenzar con una hipótesis de trabajo: probar si —y en qué medida— haya podido intervenir en este cambio, junto con los otros diversos elementos, la nueva teoría e imagen del universo, que la nueva ciencia y la nueva filosofía han ido elaborando con viveza: aquel deslumbrante sentimiento de la naturaleza, como *infinitud*, que desaloja al hombre de su condición de centro del mundo [...].³⁵

Salta a la vista, no obstante, que la afirmación anterior no se sustenta de la misma manera en el caso contrario, es decir, respecto de cuanto impacta históricamente la práctica artística barroca a la producción de los conocimientos científicos de la época. Esto lo justifica Hauser

³⁵ *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, p. 39.

aludiendo a los fines de la ciencia, en interés de los cuales procura liberarse de puntos de vista estéticos.³⁶ No cabe duda de que, por supuesto, el lugar atribuido a la ciencia, en alianza con la tecnología por el modelo civilizatorio capitalista, marcadamente instrumental y objetivista del cual se deriva la presunción de neutralidad y distancia sujeto-objeto, nos ha impedido ubicar, hasta épocas recientes, a artistas y científicos bajo una misma sombrilla epistémica.

Según Simón Marchan Fiz, en su obra *La estética en la época moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*,³⁷ en las primeras décadas del siglo XVIII ya existen los síntomas de autonomía del arte que se consolidarán posteriormente con el Romanticismo. Según este autor, en este momento,

[e]l arte [...] comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es descubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público, ya sea en el campo literario, las revistas y ediciones, el espacio escénico, en el teatro o en las artes plásticas, el museo [...].³⁸

Al mismo tiempo, fuera de cualquier otro fin práctico o utilitario, a este arte sublimado se le asigna una función de recuperación social, de liberación y crecimiento. Una misión redentora y exonerante. Para Schiller, es el domingio de la humanidad; para Hegel, la expresión sensible de la idea, conformador del espíritu absoluto; para Nietzsche “temblor de la tierra con que se descarga al fin un poder primario de la vida acumulada desde antiguo [...]”,³⁹ para Marx, la más alta instancia de la creatividad en el dominio humano del mundo.

La especialización de la esfera artística en valores y relaciones designados como estéticos, mueve al pensamiento de la época a transitar de un discurso elogioso de la belleza natural y su contemplación universal, al de la supremacía de la belleza artística y del arte por el arte,⁴⁰ ya en el período decimonónico. El discurso evasivo y exonerante, su aséptico gesto de levitación espiritual por sobre la vida cotidiana, el estar

³⁶ *Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, p. 74.

³⁷ *Cfr. ob. cit.*, capítulo I.

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁹ *La gaja ciencia*, p. 70.

⁴⁰ Tesis de inicios del siglo XIX atribuida a Víctor Cousin, que será enarbolada por los movimientos artísticos y literarios que se empeñan en la pureza de lo artístico más allá de cualquier otro fin.

asociado a los espacios de ocio y la búsqueda del placer, entronizan la idea que aún nos acompaña, de una excesiva libertad e independencia de lo artístico que dista mucho de ser real.

Es en este sentido que debe hablarse de autonomía, pues la supuesta independencia del arte solo alcanzó niveles relativos. Es el caso de las conexiones arte-vida o arte-cosmovisión, mismas que permanecieron encubiertas tras las emanaciones ilusorias de los mitos modernos sobre lo artístico y que empezaron a chocar, ya en las postrimerías del siglo XIX, con la propia misión representativa que se había atribuido al arte desde la lógica eurocéntrica.

Nuevos encuentros epistémicos entre ciencia y arte

En ese decurso, la sectorización de que fueran objeto, tanto los científicos como los artistas, en dependencia de la asignación social de funciones divergentes —la búsqueda de la verdad, asociada a la transformación y dominación del mundo o la representación y cultivo de la belleza para generar placer y desarrollar la espiritualidad—, establecería y ampliaría la distancia que se va abriendo entre ellos.

Más que una distancia epistemológica, se trata de una segregación social en los marcos de un modelo civilizatorio con fuertes fundamentos tecnocráticos, formulado desde nociones simplificadoras del hacer humano que desconoció, olímpicamente, el lugar de los componentes imaginales a los que el arte apelaba y que resultaban invisibilizados en la ciencia pensada desde el paradigma de la objetividad.

No obstante, novedosos estudios actuales sobre la dimensión humana de la ciencia apuntan a su relación cultural y epistémica con la historia del hombre, como una parte constitutiva y, de hecho, trascendental de la producción de sentido. De ellos se desprende la apelación contemporánea a una nueva racionalidad.

Al mismo tiempo, así como se desmoronó la función representativa del arte y, desde las vanguardias, se consolidó su camino hacia la expresión, la interpretación, e incluso, la desmaterialización procesual y relacional, la ciencia ha llegado en nuestros días a constituirse como espacio, más que de descubrimiento, de construcción de saber. Una de las certidumbres que nos asiste hoy es la idea de que las ciencias y su *alter ego*, la tecnología, no pueden ser separadas de la historia del hombre, ni se subordinan a una razón estática y preexistente fuera de

la humanidad. Más bien, hemos comprendido que ellas anticipan la creación de sentido tanto como el conjunto de las prácticas humanas.⁴¹

El lenguaje científico se vale, al igual que el arte y la literatura, de representaciones; los relatos de la ciencia también se valen de imágenes, en ellas se trabaja a nivel sensible con imágenes abstractas, despersonalizadas, desobjetivadas en función de aquellos valores supremos a los que tributan, tales como la objetividad, la neutralidad, etc. Al mismo tiempo, la ciencia desarrolla un amplio espectro semántico de metáforas que funcionan como evocación de la realidad, donde se ejercitan no solo aproximaciones de carácter multi e interdisciplinarias, sino que se aplican códigos particulares de lectura del mundo que resultan híbridos *per se*, dada la naturaleza flexible de los métodos que utilizan y las competencias transversales que ponen en juego.

El dato científico también porta una densidad semántica. Esta funciona dentro de los marcos de la interpretación del mundo que contienen y construyen la narración científica desde metáforas y representaciones que funcionan como *representamen* del contenido explicado. Tal es su eficacia, que la diferencia entre realidad y signo pasa inadvertida para la mayoría de los científicos. Lograr una conciencia más profunda de las potencialidades metafóricas del lenguaje puede favorecer su comprensión de los fenómenos y su creatividad heurística al propiciar ámbitos de significación abiertos a la diferencia, a las imágenes, al concurso de amplios instrumentos culturales, intelectuales y lingüísticos en la construcción de saber.

Otro argumento en favor de la cercanía de la ciencia a los espacios humanísticos es que el conocimiento científico, desde su construcción moderna, se ha valido de multiplicidad de mitos y recursos retóricos para justificar su prevalencia como forma superior de conocimiento: la supuesta neutralidad de la ciencia y de la investigación, su bondad y positividad intrínseca, la irrevocabilidad de sus éxitos, el giro teleológico de su naturaleza progresiva. A estos fines han acudido las formas impersonales de lenguaje científico y su impacto sensible, la desjerarquización semántica de otras formas de saber presentadas como mito, fantasía, especulación, y la coronación inobjetable de la ciencia como proveedora de progreso y modernización en el sentido común, frente a la invisibilización de los

⁴¹ Cfr. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre el tiempo y la eternidad*.

soportes institucionales y económicos de la ciencia misma y su papel en los procesos de destrucción de los ecosistemas del mundo. El reconocimiento de estos como mitos históricos de los que se desprende, según De Sousa Santos,⁴² un desperdicio de la experiencia, resulta un primer paso para alcanzar una verdadera ecología de los saberes.

El carácter construido de los paradigmas científicos⁴³ justifica la convencionalidad e historicidad de los modelos en que los mismos se sostienen, dejando espacio a la posibilidad de recuperar tradiciones, costumbres, saberes, objeto del desperdicio de la experiencia que generó la naturaleza monocultural de la tradición científica eurocéntrica.⁴⁴ El actual paradigma de la ciencia como construcción de conocimiento y no simple ente descubridor de verdades objetivas, apela a la interpretación de los fenómenos y no a la supuesta objetividad de los mismos.

La evidencia cada vez mayor de que la ciencia es una actividad de producción de conocimientos cuyos resultados son otras tantas idealizaciones, constructos creados por el hombre para explicar el mundo, ha hecho saltar en pedazos las nociones abstractas de objetividad y universalidad, en tanto el uso de variables y la manipulación de los efectos es una condición válida e imprescindible en cualquiera de los campos del saber contemporáneo, donde son posibles soluciones locales, condicionadas y no universalizables. Se desmitifica la neutralidad y la objetividad de una ciencia que se sumerge en la manipulación de las variables y la contextualización subjetiva del *si y solo si*.⁴⁵

Con este gesto también se hermanan científicos y artistas como trabajadores de la subjetividad⁴⁶ y promotores de realidades nuevas. Asimismo, cae por su propio peso el manto de fragilidad académica con que algunos burócratas académicos pretenden cubrir a nuestros artistas-docentes, empeñados hoy más que nunca en encontrar las pequeñas migajas que aún nos pueden mostrar el camino que perdimos una vez, hechizados por los efluvios envolventes de la revolución científico-técnica.

Reconocer los espacios marginales a la razón instrumental; enriquecer los lenguajes humanos y diversificar la mirada; dar espacio a la emotividad

⁴² Cfr. *Ob. cit.*

⁴³ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*.

⁴⁴ B. de Sousa Santos, *ob. cit.*

⁴⁵ Algunos términos han entrado en crisis acompañando varios problemas: el de la objetividad, el de la universalidad, el de la verdad; el del sujeto y su lugar en la construcción de la cultura.

⁴⁶ J. L. Brea, "El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural", en *Cendea C.*, p. 4.

y la esperanza; construir imaginarios alternativos a la banalidad y el desperdicio humano, entre otras aventuras de lo imposible-posible, siguen siendo tareas urgentes para poder llegar a un mañana desde las rutas insospechadas de una epistemología otra. Por estas razones y muchas más, al igual que la ciencia, el arte sigue ocupando un lugar importante en nuestras vidas, especialmente a partir de que el impetuoso camino de la razón ha sido puesto en duda con la crisis de la ciencia.

En resumen, la búsqueda arqueológica nos ha mostrado complicidades epistémicas invisibilizadas por la cultura racionalista que, lamentablemente, aún domina en los espacios universitarios. Si se ha logrado desmontar, aunque fuera un poco, la distancia epistémica que minusvalora al arte y a sus empecinados promotores, los artistas, la batalla no está del todo perdida. Hagamos una universidad nueva y contemos, también, por derecho propio, con los maestros de arte, cuyo ejercicio creativo y sensible nos permite soñar-modelar-proyectar las sendas de bienestar, seguridad y optimismo que anhelamos fundar para nuestros hijos.

Bibliografía citada

- Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Edit. Trillos, 1992.
- Agazzi, Evandro, *El bien, el mal y la ciencia. Las dimensiones éticas de la empresa científico-tecnológica*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Barnes, Barry. *Sobre ciencia*, Barcelona, Labor, 1987.
- Bateux, Charles, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, trad. de Josep Monter, España, Publicacions Universitat de València, 2016.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1998.
- Brea, José Luis, “El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural”, en *Cendea C.*, en: <http://www.joseluisbrea.net> (último acceso 22 de agosto de 2014).
- _, “Libro Blanco”, en: <http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/115539236.pdf> (último acceso 30 de agosto de 2014).

- , “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/losestudiosvisuales.htm>. (último acceso 15 de septiembre de 2014).
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.
- Cupani, Alberto, “Acerca de la vigencia del ideal de objetividad científica”, en *Sci. stud.*, vol. 9, núm. 3, São Paulo, 2011, en: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-3166201100030000>. (último acceso 5 de enero de 2014).
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Biblioteca Virtual Universal, 2010, en: www.biblioteca.org.ar. (último acceso 15 de mayo de 2014).
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 1994.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Crítica a la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Bilbao, España, Editorial Desclée de Brower, 2000.
- Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina, Siglo XXI Editores, 1968.
- Guattari, Félix, “El nuevo paradigma estético”, en Dora Fried Schnitman, *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- , *Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1995.
- Jay, Martin, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, New York, USA, Ed. Dia Foundation, 1988.
- , “Scopic regimes of modernity”, en S. Lash and J. Friedman, ed., *Modernity and identity*, Oxford, Backwell, 1992.
- Kant, Immanuel, “El arte bello”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Kuhn, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna; de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Barcelona, Edit. G. Gili, 1982.

- Morin, Edgar, “La epistemología de la complejidad”, en *Gaceta de antropología*, núm. 20, París, 2004, en: http://www.ugr.es/~pwlac/g20_02edgar_morin.html. (último acceso 17 de diciembre de 2014).
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid, Edaf, 2002.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*, Barcelona, Orbis, 1984.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*, Bilbao, Deustos, 1973.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers, *Entre el tiempo y la eternidad*, 2da Edición, Madrid, Alianza Universidad, 1994.

EL ARTE, LA CIENCIA Y SU RELACIÓN ESTÉTICA

*Ramón Patiño Espino*¹

Más de tres mil personas, en su mayoría pobres e indígenas asistieron en Cochabamba, Bolivia, al estreno del filme *La historia secreta de los Estados Unidos* de Oliver Stone, y ovacionaron a su propio bando sin restricciones. “Sabían por instinto quiénes eran los malos”, me decía Stone en Nueva York. “No como aquí”.

Tariq Alí

Dedico este trabajo a los Profesores de la Coordinadora (CNTE) por elegir generosamente comer del amargo mendrugo de la resistencia con tal de que al banquete de la educación algún día logren ser invitados los marginados.

I

La relación entre arte y ciencia es una relación íntima, cálida y fértil, cada vez más habitual. A veces directa, a veces mediada por otros agentes. Por ello, cada encuentro entre ciencia y arte es muchas veces solidario y algunas veces conflictivo. Veamos desde el principio.

El arte y la ciencia, por sus orígenes, son hijos del mismo padre, la coevolución biocultural, y son hijos de la misma madre. Mayor fraternidad no podría haber. Como hermanos, compartieron el vientre subrogado de su madre, la también naciente cognición humana. Madre juvenil y primeriza, la cognitividad debuta en el escenario ancestral al mismo tiempo que sus retoños debutantes, la ciencia y el arte en fase de promesa: apenas un par de crisálidas que sufrirán la maravillosa metamorfosis que los convirtió en cumbres del éxito humano. Eran

¹ Profesor Investigador Titular de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla desde 1984. Trabaja temas relacionados con la estética evolucionista, la belleza y atraktividad humana en poblaciones urbanas e indígenas tradicionales.

los tiempos inmemoriales del ambiente de adaptabilidad evolucionaria cuando en el crisol germinal se batían y desarrollaban los embriones de todas las facultades, capacidades conductuales y competencias intelectuales que después llegaron a singularizar al género *Homo*, cuando menos hace dos y medio millones de años. Mejor aún si arte y ciencia eran conductas y actividades hermanas, eran hermanas siamesas que compartían tejidos y órganos de un mismo embrión gestando en la matriz del raciocinio en formación de aquellas espléndidas bestias simiescas, carne de cañón del experimento cósmico y natural que eventualmente se hizo humano. Cuando la hominización incipiente y remota encarnó en una especie peculiar —doblemente *sapiens*, como le gusta hacerse llamar—, ciencia y arte nacieron y crecieron juntas como el cíclope legendario, viendo el mundo ancestral a través de un mismo ojo único y compartido. Como un corazón cerebral que lo mismo calculaba que se emocionaba; como un cerebro visceral que medía y sentía; un calculador sentimental, un ente sensitivo y estratégico que reconciliaba la lógica y la pasión. De la coevolución biocultural y de la cognitividad, entonces, arte y ciencia recibieron una herencia dual.

Es cierto, ciencia y arte no fueron hijos únicos, sino integrantes de una misma camada con otros tantos hermanos y hermanas; entre ellos, la primera industria, es decir, la tecnología empírica y cotidiana de humanoides como los *Homo habilis* y, también, de aquel repertorio de gritos guturales y balbuceos que eventualmente se convirtieron en el lenguaje verbal y simbólico. Tuvieron otros hermanos, como el comportamiento lúdico que por el juego, el humorismo y otros rasgos recreativos expresan una curiosidad y una creatividad innatas que disparan, catalizan y sazonan el genio de toda la especie; y el comportamiento ritual y sus ceremoniales gregarios que, sumados al mito y la magia, produjeron las incipientes nociones de religiosidad.

Todos estos hermanitos nunca fueron precoces, más bien nacieron prematuros en un estado de vulnerabilidad tal, que les hacía casi irreconocibles respecto de lo que llegaron a ser: elegantes pilares sobre los que se han construido portentosas civilizaciones. Arte, ciencia, tecnología, lenguaje, filosofía o religión, como hoy les conocemos, en aquel entonces ni siquiera sabían decir su nombre y, por eso fueron muchas veces indistinguibles unos de otros; así que con el correr del tiempo, la gente prehistórica que empezaba a conocerles y tener trato con alguno

de ellos, le llamaba a uno con el nombre del otro: por ejemplo, al que hoy nosotros denominamos arte, en un tiempo, algunos pueblos de la Grecia antigua le nombraban *techné*, la técnica; a otro de ellos, la ciencia, le asimilaban a la filosofía. Así pues, desde esa proximidad, desde ese verdadero entrañamiento entre todos esos brotes de una misma rama, evolucionaron desde un principio común como productos de, decíamos antes, la evolución biocultural; de la cognitividad *sui generis* de una especie agraciada: de una fértil racionalidad, o dicho en una sola expresión, de una altísima plasticidad fenotípica, esa habilidad para variar nuestras respuestas de acuerdo a las circunstancias, a aprender de la experiencia, a reconocer y explotar las oportunidades en cuanto surgen, a sacarles el mayor provecho adaptativo posible, obteniendo la eficiencia inclusiva más alta. A juicio del profesor Robin Dunbar, esa es la más importante de las adaptaciones evolutivas de nuestra especie² dado el variado repertorio de capacidades que soporta, entre ellas, la evolutividad óptima que encierra.³

2

La relación entre arte y ciencia es un convite múltiple y plural. Es una relación de acomedidos anfitriones que obsequian a otros tres, cuatro o incluso más convidados. Es, por una parte, una relación directa entre varios participantes que se trenzan en un proceso de acción conjunta y complementaria; por otra, además, subrogan a otros tantos implicados su presencia e intervención sustitutiva, ya que el arte necesariamente incluye a la estética y, a su vez, la ciencia implica a la tecnología, a la filosofía y otras expresiones culturales. Mi opinión es que arte y estética son las dos caras de una misma moneda; que no hay una sin la otra; que en el oficio académico, por economía de medios, se les toma como objetos discretos, independientes y separados, pero en el mundo real la mejor mitad de la estética es el arte y la mitad más íntegra del arte es la estética: dos mitades solubles que integran una misma cosa: un giro diminuto en el enfoque que trata de apuntar a una de ellas pone a la otra en el punto de mira; un pequeño sesgo más y estaremos viendo su metamorfosis en la otra mitad, o estaremos viendo alguna clase de

² L. Barret, R. Dunbar y J. Lycett, *Human Evolutionary Psychology*, p. 448.

³ Evolutividad es la capacidad seleccionada mediante evolución para evolucionar y hacer evolucionar a otras características semejantes.

síntesis de ellas; así, la relación entre ciencia y arte ha producido un área de investigación llamada Ciencia Estética y una de las humanidades más próspera y bella: la Historia Natural del Arte.

3

En este apartado hago notar una tendencia sistemática de teorías y corrientes del pensamiento histórico a conceptualizar las disciplinas del conocimiento universal fragmentadas en clases y a los propios seres humanos atomizados en sus facultades, lo cual se extiende también a sus construcciones teóricas y filosóficas en general; a arte y ciencia, particularmente, se les ha polarizado y confrontado; ejemplo de ello es el caso advertido por Charles P. Snow, quien siendo poeta y novelista al mismo tiempo que fisicoquímico, logró cultivar ambas facetas de la vida intelectual y tuvo por ello una percepción privilegiada para percatarse de que el mundo occidental del siglo XX estaba partido en dos culturas o dos mundos, uno afín a la ciencia dura, el otro a las artes y las humanidades; ese convencimiento le llevó a dar una conferencia en 1959 y, posteriormente, a publicar un artículo llamado “Las dos culturas y la revolución científica”, en el que argumenta que la fractura entre las dos culturas de la sociedad occidental, la ciencia y las humanidades, ha sido el principal obstáculo para la cabal solución de los problemas mundiales.⁴ En particular, Snow mostraba que la calidad de la educación estaba declinando a nivel mundial al producir generaciones de escolares polarizados hacia uno de esos dos campos del conocimiento en lugar de gozar de una formación integral. Snow escribió lo siguiente:

Más de una vez participé en reuniones de personas que, de acuerdo con las pautas de la cultura tradicional, son consideradas como sumamente instruidas y que expresaban con considerable deleite su incredulidad ante el analfabetismo de los científicos. En una o dos ocasiones me provocaron y pregunté a los invitados cuántos de ellos podían describir la segunda ley de la termodinámica. La respuesta fue fría; también fue negativa. Sin embargo, yo preguntaba algo que es el equivalente aproximado de: ¿Leyó usted una obra de Shakespeare?

⁴ Cfr., *Las dos culturas*.

Hoy creo que si hubiese hecho una pregunta aún más simple —por ejemplo, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de masa o de aceleración?, que es el equivalente científico de ¿sabe leer?—, no más de una de cada diez personas altamente instruidas habría sentido que hablábamos el mismo idioma. De modo que el gran edificio de la física moderna sigue elevándose y la mayoría de las personas más inteligentes del mundo occidental tienen tanta idea sobre él como la que habrían tenido sus ancestros neolíticos.⁵

No hace falta glosar mucho respecto de que esa división del conocimiento, que ha resultado altamente tóxica en la agenda educativa de generaciones de colegiales desde la Antigüedad clásica y que nocivamente persiste y empeora hasta nuestros días, es fuente de obstáculos y no pocos retrocesos civilizatorios, o en otras palabras, anticivilizatorios. Sobre ese particular, claramente recuerdo que a las generaciones de estudiantes del área de Psicología y Ciencias Sociales de mediados y finales del siglo XX se les educaba en la idea de que Platón concebía al ser humano como un ser dicotomizado en cuerpo y alma que existía en una realidad bipolar: el mundo sensible y el mundo inteligible. Ya fuera creído a pie-juntillas por los maestros de entonces o meramente utilizado como un esquema didáctico que ayudara a ilustrar los variados elementos de la naturaleza humana, lo cierto es que ese recurso refleja una milenaria tradición pedagógica: la de partir y enfrentar elementos componentes de la naturaleza humana que en los humanos coexisten; además, por otra parte, separar aspectos de la cultura amplia, prácticas y elaboraciones o disciplinas tales como las artes y humanidades, por un lado, y las ciencias naturales por el otro. Veamos lo que escribió el profesor Tim Ingold respecto a la que él considera una enorme fractura que divide el corpus de la Antropología en sus vertientes sociocultural y biofísica:

Estas fracturas, en última instancia, parecen derivarse de una sola falla subyacente sobre la cual el edificio entero del pensamiento occidental ha sido construido —a saber, la falla que separa “los dos mundos”, el de la humanidad y el de la naturaleza—. Por ello es que nos ha marcado la hasta ahora insuperable división del trabajo académico entre

⁵ *Ibidem*, pp. 85-86.

las disciplinas que tratan, por una parte, con la mente humana y sus múltiples productos lingüísticos, sociales y culturales y, por la otra, con las estructuras y composición del mundo material [...].⁶

Más reciente es el acuse de recibo de esa confrontación, hecha por un líder de la psicología evolucionaria, Steven Pinker, quien convoca en su artículo “La ciencia no es su enemiga: Una súplica apasionada a novelistas olvidados, profesores abrumados e historiadores subempleados” a la reconciliación inexcusable de las partes para hacer frente común contra las tendencias antintelectuales (la privatización de la enseñanza) y la comercialización de nuestras universidades, invitando a los claustros donde se cultivan las humanidades:

a recuperarse del desastre del posmodernismo, con su oscurantismo desafiante, el relativismo dogmático y la asfixiante corrección política. [...] Una consiliencia con la ciencia ofrece a las humanidades innumerables posibilidades para la innovación del conocimiento. [...] Ambas partes ganarían. Las ciencias podrían cuestionar sus teorías con los experimentos naturales y los fenómenos ecológicamente válidos que han sido tan abundantemente caracterizados por los humanistas [...].⁷

4

En contrapartida, respecto de otras actividades estructurales de la sociedad, como la economía y la política, la relación de ciencia y arte es antagonista aunque diametralmente equidistante; es decir, antagonista pero complementaria, como ciertos colores del espectro visible que, dispuestos en una circunferencia, se combinan a partir de un color primario con su complementario secundario que le queda diametralmente equidistante, para formar otro color secundario y redondear el círculo cromático. De esta forma, la denominación del complementario se obtiene mediante la contraposición de un primario con un color secundario formado por los otros dos primarios.

La relación de ciencia y arte es, además, en contraposición a todo lo antes planteado, también una relación de oposición dialéctica. Sien-

⁶ *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*, pp. 7-8.

⁷ “Science Is Not Your Enemy: An Impassioned Plea to Neglected Novelists, Embattled Professors and Tenure-Less Historians”, en *New Republic*, s. p.

do antagonistas, se oponen, pero se suman y se reconstruyen mutuamente. Se oponen porque mientras el arte, por sus propósitos y fines, sus medios y sus procedimientos, por su propio bien debe campar en el más amplio ámbito de libertad y soberanía —el único régimen que puede tolerar el arte auténtico es el anarquismo—, la estética, cumpliendo una función normativa equivalente a la de la ciencia, en proporción inversa debe ser estrictamente rigurosa y metódicamente disciplinada, de manera que la relación entre arte y ciencia es, o debiera ser, como la relación entre la libertad absoluta inexcusable en el arte y la intransigente exigencia y perfectible exactitud de la segunda; por sustitución funcional, ese papel preceptivo le corresponde a la estética más demandante y completa. Ciencia y arte, en otras palabras, persiguiendo por principio la perfectibilidad en la verdad, en la plenitud, en la certeza y la belleza, están conectados mediante el interés estético: arte y ciencia aspiran de manera lógica y natural a satisfacer una compulsión estética intrínseca.

Es histórico y hoy parece solo anecdótico, pero en el programa socialista de la naciente República Soviética, en 1921, sus dos principales dirigentes, León Trotski y Vladimir Ilich Uliánov (Lenin), impulsaron la irrestricta libertad para el arte en la agenda política de la vida cultural y social. Varios años más tarde, Trotski, poco antes de ser asesinado por un sicario de Stalin, recoge la prédica de los líderes bolcheviques en su Manifiesto por un arte revolucionario independiente, diciendo:

Aún hoy, en tiempos de paz, la situación de la ciencia y del arte se ha vuelto intolerable. [...] Es más que nunca oportuno aún hoy [luchar] contra aquellos que pretenden sujetar la actividad intelectual a fines extraños [...] y controlar en función de presuntas razones de Estado los términos del arte. El arte no puede, sin entrar en decadencia, aceptar plegarse a cualquier directiva externa y encuadrarse dentro de los términos que algunos creen poder asignarle con fines pragmáticos, extremadamente limitados. En materia de creación artística importa fundamentalmente que la imaginación escape a cualquier constricción, que no se deje imponer falsas reglas bajo ningún pretexto: [...] todo está permitido en el arte.⁸

⁸ "Literatura y revolución", en *Obras completas*, Tomo 11, pp. 233-236.

Y remataba afirmando:

Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen socialista de planificación centralizada, para la creación intelectual esta debe, desde el principio, establecer y asegurar un régimen anárquico de libertad individual.⁹

5

La relación entre arte y ciencia debe ser artística y científica: cuestión absolutamente viable si está mediada por el rigor y la alta selectividad de la estética. La ciencia muchas veces logra ser elegante, el arte muchas veces es, también, exacto.

Una de las propiedades con que cuenta el análisis científico y que le separa de otras prácticas intelectuales, dice Arthur Shimamura, es su dependencia de la investigación empírica que incluye parámetros objetivos, sistemáticos y replicables.¹⁰ Durante más de 125 años, las experiencias estéticas han sido estudiadas racional y cuantitativamente usando medidas de comportamiento, ya sea bajo la rúbrica de la psicología experimental o de la psicofisiología, la moderna psicología cognitiva, así como otras ciencias conductuales de frontera y la ciencia evolucionaria, señaladamente la estética, la arqueología y la psicología evolucionarias, la paleoantropología y las del campo de la prehistoria natural del arte. Actualmente, algunos equipos de neurocientíficos han comenzado a sondear los sustratos biológicos de la experiencia estética al estudiar pacientes neurológicos con disfuncionalidad y utilizando equipo de neuroimagenología para mapear circuitos cerebrales que se activan cuando presenciamos obra artística. Así, en la recta final del siglo XX ha nacido la neuroestética.

La ciencia psicológica convencional tiene sus raíces en la investigación de los procesos sensoriales que encabezara Gustav Fechner. En 1876 Fechner publicó sus *Principios de estética*, en donde, entre otras cosas interesantes, estableciera que la forma y sus atributos, incluidos el color, el tono y la proporción, son determinantes en la producción de percepciones placenteras en el observador; la buena figura es

⁹ *Idem.*

¹⁰ Cfr. Arthur Shimamura, "Toward a Science of Aesthetics: Issues and Ideas", en *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains & Experience*.

aquella que complace de manera natural a una audiencia. A Fechner debemos la comprobación experimental de que los sentidos levantan un umbral estético, por encima del cual todo estímulo es valorado como agradable o desagradable y puede pasar a ser sancionado por los convencionalismos canónicos, como tal. Poco después, Guillermo Wundt y Edward Titchener y, más adelante la psicología de la Gestalt, hicieron aportes importantes a la conformación de una estética empírica que se encargó de demostrar que una pieza o una conducta artística estimulan psicológicamente y crean una tensión incomparable en individuos, grupos o masas de sujetos.

Hace unos pocos lustros, un brote de la psicología experimental, la ciencia cognitiva, propuso un enfoque interdisciplinario que plantea modelos computacionales para explicar cómo procesa la mente humana la experiencia estética y, claro está, las conductas artificadoras, invocando, además, la ayuda de la filosofía, la lingüística y la neurociencia. La ciencia cognitiva está incursionando ágilmente en los terrenos del procesamiento de la información, sus mecanismos de almacenamiento y representación y la manera en que las señales sensoriales son codificadas, recuperadas e interpretadas. Gombrich, un autor relevante en la historia del arte, se ha adherido desde muy temprano a la propuesta cognocitivista y plantea que los seres humanos dependen de lo que saben para mirar y comprender el mundo. Para explicarnos el mundo seguimos una ruta que, desde las funciones intelectuales superiores en que descansa el conocimiento, guiamos los procesos sensoriales, y con esto, el sentido de lo que percibimos, de manera que saber es ver. En su libro *Art and Illusion* (1960), Gombrich sostenía que cuando un artista acomete una obra, este comienza no por sus impresiones visuales, sino con una idea o un concepto previamente estudiado; el conocimiento existente le crea expectativas que aspira a cumplir interpretando y expresando su creatividad —otro tanto hace en su propio nivel el espectador común ante cualquier pieza o acto artístico—; tales esquemas, como Gombrich les llamaba, son un material succulento para la valoración científica que se propone la psicología cognocitivista.

Entre los enfoques más novedosos con que se acomete el estudio del arte se halla la neurociencia, la cual postula que las complejidades de la experiencia estética y las sutilezas de la conducta artística pueden ser reconocidas y comprendidas al examinar estructuras y mecanismos

cerebrales o, al menos, coadyuvar a ello. A partir de la década de 1990, ciertas técnicas de neuroimagen generadas por resonancia magnética han abierto una ventana a los neurocientíficos para asomarse a la intimidad de las funciones cerebrales y sus productos mentales. Un escaneado originando imágenes de las funciones cerebrales por resonancia magnética detecta los cambios de flujo sanguíneo en regiones específicas que suceden cuando estas se activan y se aceleran; relacionando esos cambios a eventos particulares, como experiencias estéticas simultáneas, por ejemplo, se puede valorar el impacto y la intensidad de una delectación por ese medio. Desde entonces se sabe, entre muchas otras cosas, que la corteza órbito-frontal está fuertemente implicada en el goce y estimación de obras artísticas, visuales y auditivas, consideradas realmente bellas. La meta que se proponen en el corto plazo estos neuroestetas es comprender las interacciones dinámicas de estructuras y zonas cerebrales, mecanismos y vías por donde discurren los flujos de excitación neuronal que significativamente recorren al individuo que es embelesado por la belleza y la atractividad de cuadros, sinfonías, escenas y realizaciones artísticas.¹¹ Así pues, hay muchas contribuciones acerca de la materialidad de los objetos y conductas artísticas, así como de la funcionalidad de los sentidos y órganos analizadores intelectuales que ponemos en juego estando ante ellos, que se pueden probar y enunciar con una ventaja mayor desde el punto de enfoque científico que no podemos dejar de aprovechar y capitalizar.

Un botón de muestra es el caso referido por Richard Dawkins en su obra *Destejiendo el arco iris* (1998), en el que plantea que la ciencia no solo contribuye a la confección artística y la valoración estética, sino que, además, *motu proprio* aspira justificadamente a la belleza, a la elegancia y a la inspiración poética, y entonces reclama a quienes, con actitud escéptica, o de plano renuente, van minando el camino que comunica a ambos conjuntos de disciplinas, las científicas y las artísticas. Dawkins es particularmente incisivo cuando censura al poeta John Keats por renegar “que Newton había destruido toda la poesía del arcoíris al reducirlo a los colores prismáticos” de su célebre experimento de descomposición de la luz:

¹¹ A. Shimamura, *ob. cit.*

Keats no podía estar más equivocado, y mi propósito es —dice Dawkins— guiar a todos aquellos que se sientan inclinados por la perorata de Keats hacia la conclusión opuesta [...] apelando al sentido de lo maravilloso que hay en la ciencia [...] una de las más grandes experiencias de la que es capaz la psique humana. Es una profunda pasión estética comparable a la música y la poesía más sublimes. Es, ciertamente, una de las cosas que hacen que valga la pena vivir [...], porque es muy triste pensar en lo que estos quejosos y negativistas se están perdiendo.¹²

A pesar de todo, sin embargo, es obvio que de muchas maneras concretas se va ampliando esa vereda tan larga y sinuosa que logrará acercarnos a la ciencia artística y el arte científico.

Bibliografía citada

- Barret, L., R. Dunbar & J. Lycett, *Human Evolutionary Psychology*, London, Palgrave Eds., 2002.
- Dawkins, R., *Destejiendo el arco iris: Ciencia, ilusión, y el deseo de asombro*, Barcelona, Fábula Tusquets Eds., 2012.
- , *Destejiendo el arco iris: Ciencia, ilusión, y el deseo de asombro*, Estados Unidos, Houghton Mifflin Harcourt, 1998.
- Gombrich, Ernst, *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, 1960.
- Ingold, T., *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*, London & New York, Routledge Eds., 2000.
- Pinker, S., “Science Is Not Your Enemy: An Impassioned Plea to Neglected Novelist, Embattled Professors and Tenure-Less Historians”, en *New Republic*, 2013, en: <https://newrepublic.com/article/114127/science-not-enemy-humanities> (último acceso 18 de mayo de 2016).
- Shimamura, Arthur, “Toward a Science of Aesthetics: Issues and Ideas”, en Arthur P. Shimamura y Stephen E. Palmer, ed., *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains & Experience*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Snow, Charles P., *Las dos culturas*, Introd. de Stefan Collini, Trad. de

¹² P. 10. El orden de las citas y hasta su fraseo han sido reordenados a voluntad por el autor de este artículo a su libre conveniencia, respetando el sentido y la coherencia.

Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000, en *Colección diagonal*, en: http://www.cad.unam.mx/programas/actuales/cursos_diplo/cursos/curso_ID_inv_desarrollo_2015/00/04_material_didactico/material_ponente/md_Leticia_Loza/carpeta_material_Leticia_Loza/10_Snow_C_P_Las_Dos_Culturas.pdf (último acceso 18 de mayo de 2016).

Trotsky, L., “Literatura y revolución”, en *Obras completas*, Tomo 11, México, Juan Pablos Editor, 1973.

APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE INTERNET. SU EMERGENCIA EN CUBA

*Kevin Beovides Casas*¹

*Natividad Norma Medero Hernández*²

Introducción necesaria

Resulta un lugar común destacar la importancia que los nuevos medios de comunicación, en especial el internet, tienen en la sociedad actual. La fuerza con que se proyectan sobre la cultura y la huella que han dejado ya, sin una larga tradición, es no solo evidente, sino insoslayable.

Este influjo se proyecta sobre la imaginación humana en general. El internet participa de la construcción de nuevos imaginarios sociales y culturales, lo que ha llevado a muchos creadores de las artes plásticas, y de otras prácticas de arte, a usarlo de las más disímiles maneras, siendo la posibilidad de autopromocionarse la más simple de todas, aunque para esto la red no ha probado aún ser más eficiente que la televisión. A la altura del año 2000, la burbuja de internet y su uso para la propaganda creó una primera y tremenda crisis debido, precisamente, a que no rindió los beneficios esperados, y los *dotcommers*³ se vieron en aprietos financieros. También se intentó, con algo más de éxito, llevar las galerías y museos al mundo virtual, organizar subastas, entre otras. Nueva forma de aprovechar la red fue la de distribuir a través de ella las obras de arte que fuesen susceptibles de digitalización, proceso que generó, entre otras cosas, un nuevo tipo de producto para el *kitsch*, a saber, las copias de los cuadros famosos trabajados digitalmente para

¹ Fue Profesor de la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba.

² Investigadora del Instituto de Filosofía de La Habana.

³ Los diseñadores y programadores de sitios web. Vamos a usar a menudo los términos en inglés, puesto que la técnica y su terminología evolucionan a acelerada velocidad y las traducciones de los mismos al español están desfasadas, al punto que, a veces, se realiza la traducción cuando el término original ha caído en desuso. Creemos preferible usar siempre el mismo idioma al referirnos a términos técnicos, que alternar entre el español y el inglés, usando aquí *monitor* y *display* allá. Siempre proporcionaremos, por otra parte, alguna traducción alternativa en las notas al pie.

servir como *wallpapers*.⁴ Del mismo modo, dio origen a la piratería masiva de las industrias de la música y del cine. Dos casos significativos en este sentido fueron el de Napster.com, sitio desde donde se podían descargar discos de música, y la guerra tecnológica que siguió al surgimiento de los DVD, reproducibles hasta el infinito. Ambos casos fueron acompañados por procesos legales.

Por fin, se intentó usar la red como medio expresivo y es al análisis de este esfuerzo al que se dedica el presente texto. Los razonamientos se centran alrededor de las prácticas que utilizan internet como medio artístico y cuyas obras generalmente se quedan dentro de la propia red. Usualmente se agrupa este tipo de obras bajo la denominación de *Net.Art*, aunque abundan otras clasificaciones y términos. En este trabajo se propone el concepto de *práctica artística de internet*, que es más amplio en su contenido y permite acercarse a un conjunto de obras más dispersas (*narrativa digital*, *game-art*, *virus-art*, *hacker-art*), no siempre susceptibles de ser clasificadas como *Net.Art*, aún cuando históricamente respondan al mismo movimiento.

Es importante hacer notar, cuanto antes, que no se abordan las prácticas *en internet* sino *de internet*, puesto que dentro de las primeras podrían incluirse las obras que han llegado a la red después de sufrir un proceso de adaptación y con el objeto de lograr su divulgación o distribución, mientras que las segundas se refieren a aquellas que han surgido asociadas al medio y para el medio mismo; o sea, aquellas obras cuya existencia depende de la red, ya que la usan como medio de expresión y, al mismo tiempo, de actualización del discurso de la red, o que han surgido asociadas a la red y sus posibilidades comunicativas.

Esta propuesta, por su contenido y aplicación, puede tener importancia para orientar la mirada y el desarrollo de las concepciones actuales en relación con el arte y su generación. A pesar de la importancia que todos los teóricos le conceden de manera unánime a este tema, son pocas las investigaciones que sobre el arte, en su relación con el nuevo medio, han aparecido en Cuba. Esto responde a varias razones. Es necesario hacer visible una en particular: la dificultad que impone el mismo objeto a la hora de realizar investigaciones, porque requiere de la aplicación de métodos de investigación novedosos para nuestro contexto. Variables como

⁴ Fondo de escritorio.

el Google Rank, el conteo de visitantes, accesibilidad y disponibilidad de los recursos, entre otros, aparecen por primera vez y la interpretación de estos datos es, en consecuencia, problemática.

La propia búsqueda de información es fuente de complicaciones extras. Se trata justo del hecho de que, aun cuando aparentemente no hay nada para lo cual internet esté tan bien preparado como para buscar información, resulta que esta no da garantía de confiabilidad. Sin duda es un intento mucho más riesgoso en internet que en una biblioteca pública. Esto tiene que ver tanto con el medio mismo como objeto, como con su uso como base de información, en primer lugar, por las dificultades de discriminación relativa a autores confiables, algo con lo que no había tantos problemas en los medios tradicionales; en segundo lugar, y en vínculo con lo anterior, por la creciente influencia de concepciones teóricas poco sólidas, las cuales tiñen como modas, a lo largo y ancho de la red, todos los escritos sobre determinados temas. Relacionado con lo anterior, tenemos también los constantes préstamos (que, a diferencia de los usuales en el mundo impreso, cobran en la red de redes dimensiones parecidas a las del plagio más vulgar) y reevaluaciones de las mismas ideas, que nos hacen pasar por textos casi idénticos una y otra vez, y dar vueltas como perdidos en un onírico universo circular. La asombrosa velocidad con que la información pierde actualidad obliga a tener constantemente monitoreadas las últimas novedades de un medio increíblemente extenso.

Los prejuicios son otra de las barreras que ha de saltar el estudioso que se adentre en este tema. Uno de estos es que el ordenador no es una simple herramienta; por el contrario, es un objeto hedonista que provoca también intensas satisfacciones de índole estética. El usuario se sienta frente a la computadora a disfrutar de sus encantos, que reclaman los sentidos con una fuerza inobjetable, al menos tan a menudo como cuando lo hace para trabajar.

Se tiene la certeza de que, la forma concreta en que se consumen las obras de arte impone cierto rigor a estas en el sentido de determinar su forma y, ya que difiere la actitud que se tiene al sentarse frente al ordenador, frente a un televisor o frente a la pantalla de cine, debemos suponer que las obras destinadas al primero de estos medios deben estar ceñidas a algunas particulares características. Se puede aquí recurrir al ejemplo de que la fotografía digital exclusiva para internet

no requiere de más de 72 píxeles⁵ por pulgadas, debido a que esta es la mayor resolución que el ojo humano detecta en un *display*, y en su conjunto debe ser menor que 1024 por 768 píxeles, que es considerado el tamaño estándar de un monitor. Esta simple limitación distingue a la fotografía especialmente realizada para internet de las destinadas a las galerías. El nivel de detalles que la fotografía destinada a la galería puede tener es mucho mayor, ya que puede imprimirse en dimensiones tales que cubra toda una pared.

En cuanto al desarrollo de las prácticas artísticas en la red de redes, se encuentran, además, escollos de otra índole, como son la poca claridad que hay respecto a qué podría ser considerado digno de atención para el teórico, ya sea un historiador del arte, un esteta, o un teórico de la cultura. Por citar algunos ejemplos, ¿son los *wallpapers* una nueva manifestación artística emparentada con el arte digital?, ¿los estilos visuales de XP son simplemente diseño (botones, iconos y demás)?, ¿qué lugar corresponde a las fotos, dibujos, animados, trabajos en Flash?, ¿son los *weblogs*⁶ simples diarios públicos o guardan alguna relación con la literatura? De forma que la preocupación por las prácticas mismas debe estar acompañada, paralelamente, por el esfuerzo, tanto teórico como crítico, de deslindar en primer lugar tales conceptos.

Prácticas artísticas de internet. Conceptualización

Frente a las nuevas obras de arte que dependen de la red y los ordenadores, los teóricos, críticos y artistas han desarrollado una constelación de conceptos y categorías que, por lo general, no pueden ser reducidos a algún orden o sistema jerarquizado. Esto obliga a que toda exploración que aborde estas novedosas prácticas deba ser precedida por una discusión sobre los conceptos y el sentido en que se usan. Sin pretender que estas reflexiones iniciales alumbrén todos los aspectos en relación a qué entender por *prácticas artísticas de internet*, se elaboran algunas de las primeras determinaciones. Estas darán luz sobre algunas de las direcciones fundamentales a través de las cuales se da curso a la indagación. El concepto mismo de *prácticas artísticas de internet* se irá

⁵ Cada cuadrado de color del *display*, unidad mínima de color del mismo.

⁶ La traducción aproximada sería: diarios digitales o bitácoras digitales. Este es un género o producto propio de internet, y no tiene traducción fácil ni simil seguro en el mundo impreso.

enriqueciendo con estas reflexiones y con las nuevas zonas del fenómeno que queden iluminadas, a las cuales se accede a través de sus relaciones con los aspectos previamente explorados.

El término *prácticas artísticas de internet* hace alusión a un grupo de obras especialmente concebidas para ese medio, o sea, para ser realizadas en internet y dependientes de este medio. Esta primera definición poco aporta al concepto, más conocido, de *Net.Art*. Este concepto es elaborado por Laura Baigorri y Lourdes Cilleruelo en su libro *Net.Art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Según estas autoras:

el término *Net.Art* hace referencia a las obras de arte creadas para internet que exploran al máximo la especificidad del medio: su potencial de comunicación e interacción con el usuario, y su capacidad para crear contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos.⁷

Estas mismas autoras citan más abajo a Joachim Blank, que identifica sin más el arte de internet con el *Net.Art* y refieren que “funciona solo en la red y tiene la red como tema”.⁸

En este mismo sentido, José Luis Brea plantea:

Net.Art. En cuanto al *net*, sí que puede serse riguroso —y exigente—. No porque sea práctica poco común, sino por justamente todo lo contrario. Ahora que ni zapatería que se precie ni okupa que se respete, carece de página en la red, hay que distinguir muy bien aquellas cosas que se anuncian o publicitan en ella (sean zapatos, convicciones ideológicas, currículos de artista o fotografías de instalaciones) de aquellas otras que ni existen ni podrían existir jamás fuera de ella, porque su naturaleza es estrictamente neomedial [...] y su objetivo la propia producción de ese espacio público de intercambio comunicativo, como tal.

Como poco, podemos decir que *Net.Art* es solo aquel tan específicamente producido para darse en la red que cualquier presencia suya en otro contexto de recepción se evidenciaría absurda —cuando no impensable—. Pero nos gusta apretar aún más: que *Net.Art* no es sim-

⁷ p. 11.

⁸ *Idem*.

plemente aquel que se produce “para” un medio de comunicación específico novedoso, en este caso la red, sino, vuelta de tuerca más, aquel que invierte el total de su energía en la producción “de” dicha media.⁹

El propio nombre *Net.Art* tiene su historia, y alguna polémica asociado al mismo. Según cuenta Alexei Shulgin, el término se debe al artista esloveno Vuk Cosic. Debido a un error de compatibilidad de un programa, un correo electrónico quedó completamente ilegible salvo por una pequeña porción, precisamente aquella donde decía: *Net.Art*. Vuk Cosic creyó entonces que la red le proporcionaba el nombre para el tipo de arte que venía haciendo, y lo adoptó de inmediato. Esta historia ha sido luego desmentida, a pesar de lo cual se sigue difundiendo a través de la red como una historia verídica. El propio Vuk Cosic afirmó más tarde que el correo de Alexei Shulgin, donde narra esta historia, era la obra de *Net.Art* más conocida; pero esta aseveración no se ha impuesto, ni el correo reivindicado como obra de arte. Todo esto resulta tremendamente confuso y, actualmente, la veracidad de la anécdota no puede ser demostrada ni refutada, ya que se perdieron los datos del disco duro donde se almacenaba el correo original.

Aunque se prefiera en nuestro caso el concepto de *prácticas artísticas de internet* al término *Net.Art*, hasta este punto ambos parecen tener un contenido muy similar. Es necesario aclarar que existen al menos una docena de términos para designar las prácticas artísticas que se dan en internet. Algunos ejemplos son: *browser art*, *hipertext-art*, *media-art*, *new media-art*, *new technology art*. Esto puede producir la más terrible desorientación; por ello, y siguiendo el criterio de Ana Urroz, hemos decidido usar un solo concepto que las una de alguna forma en un haz. En el contexto de esta pesquisa, se asumen todas estas variantes como *prácticas artísticas de internet*, al menos mientras se ajusten a la noción que hemos discutido con anterioridad y que se verá enriquecida paulatinamente con el desarrollo de estas reflexiones.

Se deben distinguir las prácticas artísticas de internet de aquellas otras que usan la red de forma estrictamente utilitaria (que podrían ser llamadas *prácticas artísticas en internet*), por ejemplo, las galerías y sitios personales de artistas. En estos sitios web, el arte que se muestra

⁹ *La era posmedia*, p. 7.

ha sufrido un proceso de adaptación a las nuevas condiciones. O sea, es arte para ser visto fuera de la red que, por medio de la digitalización, ha llegado a la misma. En el descrito proceso, usualmente pierde gran parte de sus cualidades artísticas y sus potencialidades estéticas; es transformado cualitativamente en sentido negativo (se cambian sus dimensiones, se ajusta el color, se disminuye la cantidad de píxeles por pulgada en el caso de la fotografía). Sin embargo, las prácticas que interesan en esta pesquisa son aquellas que solo tienen validez dentro de la red, y no han sido adaptadas a la misma, sino que han surgido en ella. Mientras que las primeras obras usan la red de manera comercial, estas últimas la usan como medio de expresión. Con respecto al diseño de páginas *web*, se puede afirmar que no pretende ser arte en ningún sentido. Tampoco está ligado, al menos no esencialmente, a la tradición de las vanguardias (en un sentido amplio, pues no se hace referencia solamente a las vanguardias de principio del pasado siglo). Su motivación fundamental es agrandar al ojo, sin causar ningún efecto más profundo, y atrapar de esta manera al espectador.

De esta forma, el grupo de obras en que se centra la indagación está compuesto por piezas fuertemente ligadas al desarrollo de la internet, ya que han surgido en la misma. Mientras el *Net.Art* está ineludiblemente asociado a las artes plásticas y posee una fuerte carga disciplinar, el concepto de *prácticas artísticas de internet* asume necesariamente una desdisciplinarietà. Pero la razón fundamental, a favor del término que proponemos, es que por *Net.Art* se entienden fundamentalmente las obras relacionadas con la World Wide Web y con páginas *web*. Citemos a Brea: “Corolario: no tanto habría entonces, y propiamente, ‘obras’ de *Net.Art* como *webs* de *Net.Art* — las dedicadas a la producción activista de una esfera pública de comunicación directa entre ciudadanos, no institucionalmente mediada”.¹⁰ Este criterio es demasiado estrecho, pues existen otros protocolos independientes del mundo de las *web*, como es el *ftp*, *pop*, *smtp*. De tal modo, parece preferible dejar el término *Net.Art* para las obras realizadas en la década de 1990, por los creadores del movimiento. Y, sin entrar en contradicción con estos, aceptar la muerte de *Net.Art* y sus consecuencias, mientras celebramos la vida de las *prácticas artísticas de internet*.

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 7.

La noción *prácticas artísticas de internet* permite desentrañar cómo se estructuran estas y su especificidad en relación con la circulación de propuestas artísticas en la red. Se ponen al descubierto los fundamentos teóricos conceptuales y de naturaleza crítica desde los cuales interpretar y explicar este fenómeno. Las *prácticas artísticas de internet* agrupan un haz de prácticas que se han desarrollado en las últimas tres décadas y, en el caso de Cuba, a partir de la primera década de este siglo. Estas prácticas están vinculadas al uso de la internet como medio de expresión y tienen como objeto reconstruir ese espacio público, no solo desde las lógicas comunicativas de la sociedad, sino también desde las lógicas propias de lo artístico. Están, por tanto, vinculadas a las tradiciones de las vanguardias y heredan de estas muchas de sus estrategias y recursos, como son: el *collage*, los *ready-made*, las apropiaciones, las acciones de agitación política, el uso de la ironía, el pastiche.

Aunque muy cercana a la *Net.Art*, la noción que se propone es más amplia en tanto no se reduce a este y al mismo tiempo lo incluye. Por otra parte, el concepto de *Net.Art* limita las obras al uso de un protocolo técnico específico (el *http://*) y se asocia a las páginas *web*. Las prácticas que se examinan en este trabajo no tienen por qué estar sujetas a estas arbitrarias limitaciones. Debido a estas razones (entre otras), se asume la noción de *práctica artística de internet*.

Estas prácticas tienen como una de sus determinaciones esenciales la interacción como condición para ser. Esta puede ser de dos formas, la que se asocia a conductas implantadas y aquella otra que proviene de conductas emergentes. La primera se puede identificar con la navegación y con la lectura no-lineal que permite el hipertexto. La segunda forma de interacción es más difícil de predecir y clasificar, proviene de las relaciones complejas entre los usuarios espectadores de la pieza. Se debe agregar que, al darse en internet, las comunidades virtuales han jugado un papel fundamental en la estructuración de estas prácticas. El propio *Net.Art* surgió en el seno de la comunidad conformada por la lista de correos *Net Time*. Desde el punto de vista creativo, las comunidades virtuales y redes sociales juegan un importante y creciente papel en la actualidad. Los procesos creativo-colaborativos no son caóticos, como podría pensarse, ni tienden a fundir todas las individualidades en una sola masa. Por el contrario, son procesos complejos, de los que surgen cualidades emergentes

tanto en las obras como en las propias relaciones, y propician el enriquecimiento mutuo de los individuos involucrados.

Presencia y desafíos para las prácticas artísticas de internet en Cuba

Una condición necesaria para la aparición y desarrollo de estas prácticas artísticas en Cuba ha sido, por supuesto, la introducción y desarrollo, tardíos pero crecientes, de la red de redes en Cuba.¹¹ Se debe, entonces, indagar sobre la introducción del novedoso medio en Cuba. Según Omar Pérez Salomón, en el libro *Cuba: 125 años de telefonía*, este servicio empezó a comercializarse en 1996. Al respecto, plantea:

Con el comienzo de la digitalización de los territorios en la provincia (año 1996), surge una nueva etapa para los servicios de telefonía y su calidad, se comercializan entonces los servicios suplementarios, llamadas en espera, re-llamado en ocupado, candado electrónico, despertador automático, conferencia tripartita. Los servicios de correo electrónico y acceso a internet se amplían rápidamente y el incremento en la confiabilidad de los mismos fue evidente. El 28 de noviembre de 1998 quedaba digitalizada la primera capital de provincia del país (Matanzas).¹²

De este mismo texto (que resulta confuso y oscuro en ocasiones), se pueden extraer las fechas aproximadas en las que el servicio de internet se empezó a brindar en el resto de las provincias. A continuación, se citan algunos datos de interés obtenidos de la mencionada fuente, como son los que se refieren a que en 1993 el Comité Ejecutivo del Consejo de Ministros autorizó la creación de ETECSA (Empresa de Telecomunicaciones de Cuba, S.A.) a la que, para 1994, se le otorga la concesión administrativa del servicio público de telecomunicaciones. De esta forma, ETECSA quedará encargada de manejar el mencionado servicio en todo el territorio nacional. Para febrero de 1995 queda oficialmente organizada la institución mencionada en toda su dimensión y fisonomía actual y cuenta con todos los trabajadores que se requiere. A partir de mayo

¹¹ Aunque a lo anterior no se le puede objetar nada desde el punto de vista lógico, los autores de este trabajo se sienten tentados a creer que, de haberse demorado aun más la introducción de la red en Cuba, las obras se habrían producido de una u otra forma. Ya fuera a través de contactos con artistas extranjeros (encargados de *subirlas* a la red) o durante estancias en otros países. Esta afirmación resulta ahora especulativa porque, históricamente, la red (aun con sus limitaciones) sí precedió a las obras.

¹² P. 171.

de 1997 recibe una fuerte inversión cuando se aprueba el plan para la modernización y expansión de las telecomunicaciones. En ese mismo año se pone en funcionamiento (en Camagüey) una red de transmisión de datos que permite dar soporte de conexión a los ISP (proveedores de servicio de internet). A partir de ese momento se empieza a comercializar el servicio de internet y mensajería que, paulatinamente, llega a las diferentes provincias: Pinar del Río y Holguín en el año 1999, Cienfuegos y Guantánamo en 2000, Las Tunas y la Isla de la Juventud en el 2001.

El servicio que más rápidamente se popularizó fue el de correo electrónico, por lo que no es de extrañar que algunas de las primeras obras le otorguen preferencia. En este sentido, el primer esfuerzo es Galería Postal,¹³ del año 2003, en el que participaron profesores de la escuela San Alejandro y alumnos (en aquel entonces) del Instituto Superior de Arte: Anyelmaidelín Calzadilla, Ángel Madruga, Pável Pitteira, Carlos Wolf, Harold Rensoli, Alexis de la O, Samuel Riera. Este proyecto, como indica su nombre, se centraba en el envío periódico de obras a través del correo postal: “Galería Postal tiene, como objetivo principal, la expansión de una actitud estética y comunicacional a través de un espacio alternativo: la correspondencia, medio que por varias décadas ha ofrecido una de las confrontaciones más deliciosas acerca del arte, su valor y función”.¹⁴ Sus integrantes, plenamente conscientes de las experiencias anteriores, están marcados por influencias como la red de correo postal de Ray Johnson, el neodadaísmo de Fluxus y la conceptualización del fenómeno por Robert Filliou.

Galería Postal, además de los envíos periódicos a través de correo postal, también realizó una serie de intervenciones en galerías y eventos públicos vinculados con el arte. Como ejemplo de estas intervenciones se puede mencionar la que tuvo lugar durante la VIII Bienal de La Habana, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Siguiendo las instrucciones de un cartel adjunto, se pedía al espectador que votara con respecto a la pregunta: “Cuando se dice: El arte con la vida, ¿se siente usted implicado?”. El receptor tenía la posibilidad de emitir un criterio, rasgando una boleta que ofrecía las siguientes posi-

¹³ No hemos podido entrevistar a otros creadores de proyectos a través de *e-mail*, como *Galería I-MAIL*. De forma que aceptamos, de manera tentativa, que *Galería Postal* es el primer proyecto.

¹⁴ Así aparece en el documento que circuló para dejar inaugurado este proyecto artístico.

bilidades: sí, no, tal vez o indiferente. Esta punzante pregunta abordaba la validez del tema de la VIII Bienal y su impacto en el público joven.

Más relevantes para nuestros fines resultan los dos envíos digitales por *e-mail* que se realizaron. El primero consiste en una animación en Flash, que simula una terminal del sistema operativo donde se ejecuta un grupo de instrucciones, para finalizar en una ventana (también dibujada, no real) que reza “ya ves... esto es galería postal”. Esta simulación, a medio camino entre una estética *hacker* y el engaño pueril, puede asustar al usuario desapercibido haciéndole creer que su máquina ha sido infectada por un virus. Impresión que desaparece pasados unos segundos, al aparecer la ventana con el citado texto. Este envío marca el primer intento en Cuba de usar la red como medio artístico. Su evolución se articula de manera natural a partir de un proyecto de *mail art*, lo que sugiere explorar la relación de las prácticas que se abordan con la historia del arte y nos pone en la dirección correcta respecto de sus antecedentes.

El segundo envío es quizás más críptico. El título del mismo es *Se cuenta la historia*. Una vez más, se trata de una animación Flash. Después de una breve introducción, en la cual se muestra el nombre de la pieza, la pantalla queda dividida en dos espacios bien delimitados. A la derecha, una serie de imágenes reflejan una caja de madera pintada de verde olivo, dentro de la cual hay una serie de supuestos documentos históricos. En el panel de la izquierda se puede leer el texto siguiente: “en esta ocasión Galería Postal tiene el gusto de presentar en subasta única una obra que trata acertadamente de redescubrir documentos y hechos acaecidos en determinados momentos del proceso revolucionario cubano”. A través de la óptica de este grupo de creación, y con ciertos presupuestos formales-conceptuales, se parte de que determinados elementos sacralizados pueden activar, a favor del proyecto revolucionario, el accionar político en Cuba, en la medida en que son puestos a consideración del receptor. “¡Hágase de otra forma la historia a partir de vuestra adquisición! No sea tímido, compre ahora y participe de esa manera de la historia”. La combinación del objeto físico, por un lado, y el *e-mail*, por otro, representa una de las características más interesantes de la pieza. Aun cuando la subasta fuese ficticia y el objeto no estuviera efectivamente puesto a la venta, la intención misma (sutilmente irónica) delataría la apropiación de un mecanismo tan usual como típico de la red.

A lo largo de los años, el artista cubano Samuel Riera ha realizado una serie de envíos a través de *e-mail*. Pero estos esfuerzos resultan esporádicos y puntuales y, en consecuencia, de difícil articulación histórica. Un proyecto más estructurado, de este mismo artista junto a Lisbeth Flores y Jacinto Muñiz, es Marabuzal, que tiene como una de sus aristas la creación de un boletín electrónico distribuido a través de *e-mail*. Este tipo de publicaciones digitales no entran dentro del interés de estas líneas. Aunque Marabuzal tiene una galería que podría ser considerada *e-mail-art*, no aporta nada nuevo al tema y, por tanto, no será abordada, ya que, como se dejó dicho más arriba en la introducción, esta indagación no pretende agotar el universo de las obras.

El proyecto Galería Postal y sus dos envíos por *e-mail* plantean el problema de los antecedentes de estas prácticas, o sea, de la forma en que están ancladas en una determinada tradición. Es importante insistir en que las *prácticas artísticas de internet* no han irrumpido sin precedentes en el universo de la cultura. Por el contrario, tiene profundas raíces tanto estético-artísticas como conceptuales que se extienden a través de todo el siglo pasado. Sus antecedentes pueden rastrearse hasta Marcel Duchamp, quien en 1916 envía una serie de tarjetas postales a sus vecinos de Arensbougs en el proyecto conocido como *Rendez-vous of 6 February, 1916*. No obstante, no es hasta la década de 1960 que se encuentra un antecedente cercano del *Net.Art*, a saber, el *mail art*. Se considera a Ray Johnson como el creador de este movimiento. A mediados de la década de 1960 establece la *New York Correspondence School* y, a partir de entonces, se esfuerza por crear una red postal a nivel universal que conecta a los miembros. A través de la cual, se envían obras unos a otros. También organiza los *nothing*, encuentros que constituyen una contrapuesta a los *happenings*. Aunque el *mail art* pretende permanecer alejado de los circuitos convencionales del arte, ya a principios de la década de 1970 el *Whitney Museum* programó una exposición de arte por correspondencia. En la década de 1980, la práctica del *mail art* tuvo cierta institucionalización, con la organización de exposiciones en galerías y museos. Vale citar la sección de arte postal, en 1981, durante la *XVI Bienal de san Pablo*.

El uso de recursos como el *collage*, los *ready-made*, apropiaciones, las acciones políticas, el uso provocador de la ironía y otras estrategias ampliamente usadas por los creadores de las vanguardias y otros

muchos posteriores, han sido reactualizadas en el contexto de la red y son otras tantas conexiones con el arte del siglo XX. A continuación, se citan una serie de ejemplos de obras creadas por artistas cubanos, que sirven para ilustrar los vínculos de estas novedosas prácticas con la tradición de las artes plásticas.

En primer lugar, vale la pena mencionar la obra de dos artistas cubanos jóvenes: el primero es Carlos P. Varens, que con su obra *E.P.B.* (Empresa Productora de Bienestar, del año 2007) crea una empresa, o al menos su fachada mediática, para producir felicidad. La segunda obra se titula *Cuba exterior* (2009) y se debe a Iskra Ravelo. Otra vez se trata de una empresa falsa, esta vez, una compañía de viajes turísticos a la luna. Ambas obras constituyen sendos sitios web, con diseño comercial, que pretenden reproducir la interfaz profesional de instituciones similares en internet, así como sus mecanismos usuales de interacción de estos. El engaño perpetrado persigue el efecto opuesto, o sea, desenmascarar otras entidades que abusan de estos recursos con fines menos nobles que la felicidad y utópicos viajes turísticos al espacio exterior. Ironizar con respecto al lugar y misión que guarda una institución comercial en relación con la sociedad, así como la forma en que construyen su propia imagen (opuesta a su verdadera esencia), es ya un recurso aceptado dentro de la producción artística nacional.

Siguiendo el hilo de esta argumentación, se debe mencionar el *pop art*, en el sentido de que muchas de las obras englobadas bajo ese rótulo hacen referencia a la cultura comercial. Moviéndonos alrededor del uso de la cultura popular y comercial, pero haciendo énfasis en el *collage* —otra de las estrategias a que acude el *Net.Art*—, se puede traer a colación la obra *Rusty Scope: Tetrahedro multidimensional*, de Frency. En esta pieza se mezclan textos de su propia autoría con música de N.I.N., trabajada digitalmente, todo coordinado en una animación en Flash bien lograda que conduce al espectador al mundo íntimo del creador cuando realiza una crítica de arte. El uso y combinación de los textos (que resultan ilegibles) en forma plástica, más que literaria, así como el lugar primordial que ocupa la música, otra vez usada como material plástico, crean el efecto del *collage*.

No podemos dejar de mencionar la apropiación, pues constituye una de las operaciones más socorridas dentro de estas prácticas. Se pueden citar, en este caso, dos obras, *Museo de Bellas Artes* (2008), de

Carlos Pablo Varens Echazabal, y *Tiempo muerto* (2009),¹⁵ de Leinier Díaz. La primera consiste en una réplica casi exacta de la página web del Museo Nacional de Bellas Artes. Los únicos cambios que ha sufrido este sitio han sido para redirigirlo al artista en vez de al espectador, con la idea de explicarle al creador cuáles son los pasos que debe seguir para que una de sus obras sea aceptada en dicho museo. Esta obra fue acompañada de un correo que fue enviado a la institución. En el caso de *Tiempo muerto*, el artista se apropia de la película *Soy Cuba* y la ralentiza, creando un efecto similar al de la descarga de una página web con una conexión muy lenta.

Por otra parte, el uso de material ajeno y su recontextualización es una de las prácticas más usuales en internet, y esto debe valorarse en toda su profundidad, porque muchos de estos recursos artísticos se transforman súbitamente en reflejos de las dinámicas de la red de redes. Esto es más que una coincidencia: intuitivamente, el artista aprovecha de la tradición plástica aquellas operaciones que se ajustan al nuevo medio. Es consciente de los mecanismos que rigen en las artes plásticas y de su forma de hacer, y encuentra de manera natural, a veces sin percatarse de ello, aquellos que encajan dentro de las posibilidades del medio y que son, efectivamente, usados por millones de usuarios.

Otra de las más evidentes deudas de las *prácticas artísticas de internet* con la historia del arte del siglo XX es la que tiene con el arte conceptual. Se puede incluso aventurar la afirmación de que, sin este, aquellas serían completamente incomprensibles. No solo comparte características como la inmaterialidad o la deslocalización, sino que estas determinaciones le son esenciales. La propia naturaleza de la red hace muy difícil establecer cuál es el ser-cosa de la obra. ¿Acaso la obra es el archivo localizable en un servidor de internet? ¿O el código de la página? O, más probablemente, ¿ninguna de estas cosas, sino su fugaz aparición en la pantalla del ordenador? Por lo general, las *prácticas artísticas de internet* se centran más en las ideas que en los objetos, siquiera cuando se entienden estos como objetos-virtuales. A menudo, no hay nada que ver, o nada que valga la pena ver. Esto es lo que quiere decir Ana Urroz cuando afirma que el *Net.Art* carece de

¹⁵ Una pieza cuyas dimensiones transforman en quimérico cualquier intento de *subirla* a internet desde Cuba.

valores estéticos, o sea, a menudo carece por completo de atractivo visual. En el juego de subversión con el discurso del medio, incluso el diseño de la página se abandona. El juego con el código produce obras de visualidad completamente delirante y básicamente incomprensible, sin ninguna de las herramientas de navegación a las que el usuario está acostumbrado. La apreciación de la pieza debe hacerse desde el enclave del conceptualismo.

Ese es el caso de *Composición extravisual* (2009), de Ernesto Domecq Menéndez, que enfrenta al espectador a un texto que reza “DERECHOS HUMANOS” y, a continuación, simplemente, una página en blanco. Pero que ni siquiera está realmente vacía, sino llena del carácter espacio. Otra obra titulada *Oscuridad subjetiva* (2008), de Kevin Beovides Casas, pudiera ponerse como ejemplo. En esta pieza, un texto de Karl Marx es recubierto por placas negras con un texto que reza: “Yo soy la oscuridad subjetiva”. El espectador puede mover estas placas con el mouse, pero a los pocos segundos recuperan su lugar, convirtiendo todo intento de lectura en un ejercicio fútil. Esta obra habla de la interpretación y la imposibilidad de la misma en ocasiones.

Se pueden mencionar otras cualidades de relieve como la inmediatez, la interactividad, la hipertextualidad y la no linealidad de las obras. A menudo las piezas tienen mucho de *work in progress*, pues se dan en la colaboración, y solo tienen sentido si alguien está interactuando con las mismas. Todas estas determinaciones no son casuales, son heredadas de las vanguardias artísticas y transformadas o adaptadas por los mecanismos propios de la red de redes.

Para ejemplificar esta última idea, citamos la obra *Podríamos volver a ser bebés y tirarnos las fotos de nuevo* (2009), de Ana Laura Tamburini. Esta pieza es muy visceral, se origina debido a la pérdida de los recuerdos de la autora en un incendio. Consiste en una agenda donde ella ha puesto las pocas fotos que ha conservado (hay varios años de los que no tiene ninguna), y se le pide al usuario que rellene los espacios vacíos con sus propias memorias. O sea, que reconstruya la vida de la autora a partir de sus propios recuerdos. La interactividad es la clave de este proceso; sin el usuario y su activa participación, se disipa de inmediato la intención sobre la que descansa la obra. Es, además, una pieza siempre cambiante y nunca terminada, que tiene la vida que emana de la colaboración. Se debe anotar que, aunque estas cualidades no son, estrictamente hablan-

do, exclusivas del medio, sí lo es la forma que adquieren, pues en su concreción se ajustan a los mecanismos de la internet.

Para concluir esta breve síntesis de los vasos comunicantes que unen a las *prácticas artísticas de internet* con la tradición de la plástica, nos apoyaremos en un texto de Alexei Shulguin y Natalie Bookchin, titulado *Introducción al Net.Art (1994-1999)*. Algunas de las características del *Net.Art*, según estos creadores, son las siguientes: huye de la academia, del mercado del arte, de la historia del arte tradicional, quiere hacer cosas nuevas y sentirse al margen, las obras casi siempre tienen un contenido crítico (al menos sobre la tecnología misma). No es simple casualidad que estas afirmaciones puedan hacerse también en relación con numerosos movimientos del arte posmoderno. Por el contrario, desde este enclave era que los propios fundadores del *Net.Art* valoraban sus obras, como se ve claramente en el texto. No se trata tampoco de una mirada inocente sobre la propia obra, sino estudiada y sistematizada. O sea, estas determinaciones son las que estaban en la base de la creación y eran ideas rectoras para estos artistas.

En esta dirección, no se debe abandonar una de las ideas más interesantes, asociada constantemente a las más radicales de las vanguardias artísticas contemporáneas. Se trata de la autocrítica inmanente de los límites. Aun ignorando la concepción hegeliana del arte y el fin del mismo, debido al total despliegue del propio concepto de arte, se puede aun afirmar (ya no desde la metafísica, sino desde la propia historia del arte) que las vanguardias han sentido una punción por explorar los límites de lo aceptado dentro del arte. Este intento, de índole conceptual, tiene una contrapartida empírica, que es la de poner a prueba a los museos y galerías. En otras palabras, crear obras que escapen a la capacidad de adaptación de la institución *arte*. La flexibilidad de estas instituciones ha sido duramente probada por la internet. Aunque ahora ya se ha logrado en alguna medida “domar al monstruo”, en los inicios del movimiento del *Net.Art*, la red de redes parecía como la última frontera, el mundo definitivamente inaccesible para los museos y galerías. Era posible imaginar que la falta de versatilidad haría derrumbarse la hegemonía de estas instituciones. Este es el desafío que lanza el *Net.Art*, siguiendo con la mencionada tradición de las vanguardias contemporáneas.

Eventualmente, este desafío fue aceptado y se realizaron exposiciones en internet, se compró un sitio entero que comprendía varias

obras de *Net.Art* y una lista de correos, etc. Probablemente esta sea una de las razones por las cuales los fundadores del movimiento decidieron declarar que el *Net.Art* había muerto. Ciertamente, la época de experimentación desenfadada, del júbilo violento del que disfrutaba el forajido, ha terminado. Pero se siguen realizando obras y las *prácticas artísticas de internet* no han desaparecido, aun cuando el *Net.Art* en su sentido clásico (el que tenía en los años heroicos de la década de 1990) se pueda considerar muerto. En el contexto de Cuba, al menos parecería que florece (aunque con entendible retardo) el interés por estas prácticas. Se debe reflexionar sobre el hecho de que, hasta este momento, hemos citado solo obras de artistas cubanos, todos ellos jóvenes, y que nos hemos visto obligados a prescindir de un número, si no nutrido, al menos considerable, de otros ejemplos. Albergamos, pues, la esperanza de que más que una moda, se trate de una adquisición definitiva del arte cubano.

Bibliografía citada

- Baigorri, Laura y Lourdes Cilleruelo, *Net.Art. Prácticas estéticas y políticas en la red*, Barcelona, Edit. Brumaria A. C., 2006.
- Brea, José Luis, "La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (pos) artísticas y dispositivos neomediales", 2002, en: <http://www.joseluisbrea.net/> (último acceso 15 de agosto de 2016).
- Pérez Salomón, Omar, *Cuba: 125 años de telefonía*, La Habana, Editora Política, 2009.

LA ENCRUCIJADA AXIOLÓGICA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA DEL ARTE¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

Pocas obras en la historia de la estética y la filosofía del arte han tenido tanto impacto y a la vez suscitado tan diversas interpretaciones como el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Escrita en un período sumamente convulso (1934-1936) y por alguien que resumía en su persona toda la conmoción del momento,³ el texto se sometió, además, al escrutinio censor de sus propios compañeros de la Escuela de Frankfurt —a la sazón reubicados en Nueva York—, especialmente por parte de Max Horkheimer y Theodor Adorno,⁴ así como por los medios en que se publicó.⁵ Todo ello ha servido de caldo

¹ Bajo el título “Walter Benjamin y la encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, una versión de este trabajo fue publicada en: María Cristina Ríos Espinosa; comp. *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*. Cuadernos AMEST 2, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, A. C., México, 2013, pp. 211-236.

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³ Nacido en Alemania, Walter Benjamin (1892-1940) era de origen judío, de filiación marxista y de vocación comunista. Rechazado en 1928 por la Universidad de Frankfurt cuando quiso ocupar una cátedra en ella, se vio obligado a emigrar con la llegada de los nazis al poder en 1933. Se encontraba exiliado en París cuando escribió *La obra de arte...* entre 1934 y 1936. Cuatro años más tarde, y luego de la ocupación de Francia, terminaba con su vida al ser detenido en Port Bou en el momento en que intentaba escapar hacia España.

⁴ “Benjamin se vio forzado a suavizar pasos y expresiones expuestos a ser identificados con posturas marxistas explícitamente políticas y, en consecuencia, poco acordes con la imagen de respetabilidad académica que tanto Horkheimer como Adorno deseaban conferir a las actividades del Instituto en su recién estrenada etapa norteamericana. Ciertamente, para la configuración de una respetabilidad semejante era esencial evitar que el materialismo crítico viniera expresado mediante fórmulas políticamente incorrectas susceptibles de indisponer a las autoridades de acogida [...]. Está perfectamente claro que el Instituto se sentía inseguro en Estados Unidos y deseaba hacer lo menos posible para poner en peligro su posición. Cfr. Torrent Bestit, “Acerca de Walter Benjamin (1892-1940). In memoriam”, en *Rebelión*, 2010. Reconociendo, y a la vez, justificando dicha censura, Adorno declara en 1968: “Las tachaduras que motivó Horkheimer en la teoría de la reproducción se referían a un uso por parte de Benjamin de categorías materialistas que Horkheimer, con razón, encontraba insuficientes”. Cfr. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 60.

⁵ Ello explica las, a veces, sustanciales diferencias que existen entre las diversas versiones que de esta obra han sido publicadas. Elocuente en este sentido es la *Advertencia del traductor* que se inserta en la que consideramos una de las mejores ediciones en español de esta obra de Benjamin (México, Editorial Itaca, 2003, con introducción de Bolívar Echeverría

de cultivo para las ambivalencias interpretativas que han caracterizado sus lecturas, no ajenas del todo a un pensamiento que en no pocas ocasiones fue de por sí ambivalente en correspondencia con un objeto de reflexión que tampoco dejaba de serlo.

Lo anterior se pone de manifiesto a la hora de interpretar el significado que en términos axiológicos le atribuía Benjamin a la recién adquirida capacidad de las obras de arte de reproducirse ilimitadamente, utilizando para ello los nuevos medios técnicos, especialmente los asociados a la fotografía, primero, y al cine, después. Es significativo el hecho de que, mientras para unos, este texto alberga una crítica negativa a la reproductibilidad técnica y una mirada nostálgica al pasado, para otros, la obra entraña una asunción de la tecnología reproductiva cargada de optimismo y confianza en un futuro emancipador a ella asociado.⁶

A modo de ejemplo, comparemos entre sí el modo en que abordan el significado de esta obra los prologuistas de dos de las versiones que de la misma se han publicado en español. En el invierno de 1973, Jesús Aguirre escribe: “En el texto sobre la obra de arte Benjamin no ha llegado todavía al tramo más encaramado en esa cuestión pindia en la cual la nostalgia del burgués se transmuta en sorprendente acción revolucionaria [...]: en ella se trata ni más ni menos que de profetizar el

y traducción de Andrés E. Weikert). El traductor escribe: “El texto que sirve de base a la presente traducción fue publicado por primera vez en 1989 [...] Se trata de una segunda versión —y primera definitiva (1935-1936) a partir de la primera redacción provisional y del material manuscrito (1934-1935)— a la que Walter Benjamin consideraba el texto base u originario (*Urtext*) de su trabajo. La transcripción mecanografiada del mismo, a partir de la cual se realizó tanto la versión francesa de Pierre Klossowski —única publicada en vida del autor [...]— como la tercera y última en alemán, parecía irremediablemente perdida hasta que en los años ochenta fue redescubierta en el archivo de Max Horkheimer [...]”. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 33. A tal grado son diferentes entre sí esas versiones que en la mencionada edición en español (y este es un indiscutible mérito suyo) esas diferencias se hacen ver mediante la introducción de extensas notas a pie de página con las traducciones de los pasajes no coincidentes de las otras versiones.

⁶ La diversidad interpretativa suscitada por Walter Benjamin, en general, y por esta obra, en particular, puede ser fácilmente apreciada en textos recientes como el número monográfico de la *Revista Anthropos* coordinado por Daniel H. Cabrera y titulado *Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente* (Cabrera, 2009), así como en el trabajo de Cristián Perucci, “Decadencia, revolución y esperanza en Walter Benjamin” (Perucci, 2010), en el de Benjamin A. Wurgaft “The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination” (Wurgaft, 2010), en el texto de Verónica Tobeña “La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno” (Tobeña, 2010), en el de Horacio D. Delbueno “Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria” (Delbueno, 2010), en el de Natalia Rdetich Filinich, “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Radetich, 2012) y en muchos otros.

pasado”.⁷ Treinta años más tarde, refiriéndose a la misma obra, Bolívar Echeverría escribe: “La reproducción técnica de la obra de arte [...] es para Benjamin [...] sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada”.⁸

Los 30 años que separan un escrito de otro tienen no solo importancia cronológica. Entre ambas fechas, exactamente en 1989, se publica por primera vez la que, utilizando la propia terminología benjaminiana, podríamos asumir como la versión más auténtica de su obra, aquella que se consideraba ya irremediabilmente perdida y que solo en esa tardía data fue encontrada y sacada a la luz. El escrito de Bolívar Echeverría tuvo en cuenta esta versión y sus diferencias con las anteriores. Sirvió, precisamente, para prologar la edición en español que de la misma hizo Editorial Itaca en el año 2003. Por el momento en el que Jesús Aguirre escribe su prólogo, no podía este conocer la que ahora se identifica, en correspondencia con los criterios del propio Benjamin, la variante definitiva de su texto.

Ello explica, en parte, las diferencias de apreciaciones. Pero solo en parte. La otra parte se asocia a las mismas ambivalencias que en tal sentido contiene el texto de Benjamin en cualquiera de sus variantes y, más que todo, a la propia encrucijada axiológica en la que la reproductibilidad técnica vendría a colocar al arte y —más que al arte— a la sociedad contemporánea misma.⁹

Para acercarnos a esa encrucijada axiológica en la que la reproductibilidad técnica coloca al arte y a la sociedad toda, y siguiendo la lógica discursiva de Benjamin, utilizaremos 11 tesis básicas que intentan reproducir los hitos fundamentales de esa lógica, cada una de ellas con sus correspondientes comentarios, que buscan, a su vez, el despliegue interpretativo de las tesis y el engarce entre unas y otras.

⁷ En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 10.

⁸ En W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 17.

⁹ No es despreciable otro factor diferenciador de las posiciones interpretativas de Jesús Aguirre y Bolívar Echeverría: las propias posturas ideopolíticas de cada uno de ellos. El segundo fue un reconocido y consecuente pensador marxista ecuatoriano-mexicano que ve a Benjamin desde un ideal social postcapitalista que comparte con el autor estudiado. Aguirre, por su parte, si bien llega a simpatizar con la izquierda y el marxismo frankfurtiano, lastra una historia de vida muy vinculada a la aristocracia española que lo lleva del sacerdocio a la nobleza. Tal vez sea esa una de las razones por la cual tiende a ver en Benjamin a un pensador más centrado en el pasado que en el futuro, desconfiado del proletariado, ajeno a una verdadera militancia marxista y excesivamente orientado por ciertas premisas místicas y teológicas. *Cfr.* J. Aguirre, Prólogo, “Walter Benjamin, Estética y revolución”, en W. Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pp. 9-12.

Tesis I. La obra de arte desempeña en sus orígenes una función predominantemente cultural,¹⁰ asociada a lo mágico o a lo religioso, de la que depende la relación aurática hacia ella.

Benjamin es plenamente consciente de que el valor de un objeto está en relación directa con su ubicación social y con la función que desde esa ubicación desempeñe. Por lo tanto, esa función y ese valor son cambiantes históricamente. Las obras de arte no son ajenas a la historicidad de su valor. “Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno”.¹¹ Se trata, con toda evidencia, de diferentes significaciones sociales de un mismo objeto, inserto en diferentes contextos históricos.

A pesar de esa variabilidad histórica, tanto para unos como para otros, la obra mantenía su unicidad, lo que es equivalente en Benjamin a su aura. El culto era el sustento del valor del arte aurático. El valor cultural del arte aurático se expresaba a su vez en la función ritual que este desempeñaba. “Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. [...] El valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual (en el que tuvo su valor de uso originario y primero)”.¹² De esta manera, las imágenes creadas por el arte servirían a una fundamentación teológica.

Pero el valor cultural tendría desde sus orígenes una especie de continuidad, contraparte y complemento en otro tipo de valor: el valor exhibitivo. El predominio epocal de uno u otro signa la etapa concreta en que se encuentra la historia del arte. Valor cultural y valor exhibitivo están ambos presentes en la obra de arte en toda época. De por sí, el culto presupone siempre cierta dosis de exhibición. Y la exhibición misma requiere de algún tipo de culto que la justifique. Así y todo, en su etapa temprana, el arte desempeñó una función cultural tan predominante que en ocasiones daba la impresión de que era la única.

¹⁰ El término *cultural* es utilizado por Benjamin para resaltar el valor de culto que predominantemente tienen las obras de arte en ciertas etapas de su desarrollo.

¹¹ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

¹² *Ibidem*, pp. 49-50.

La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que solo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo sumo, que lo vean los espíritus.¹³

Tesis II. Cuando se seculariza el arte, se traslada el culto a la belleza y al autor, lo cual conduce a la larga al desarrollo del llamado arte por el arte que es, a su vez, una respuesta al desarrollo de las técnicas reproductivas. En todo este proceso se hace cada vez más importante el valor exhibitivo.

La secularización del culto hace pasar su destinatario de la figura divina a la figura del artista. La autenticidad, entonces, tiende a sustituir el valor de culto primigenio. Ahora lo que importa es la asociación entre la obra y su artista creador, que la primera sea una auténtica creación del segundo. El culto secularizado tiende a convertirse, además, en una especie de servicio profano a la belleza, cuyo predominio, nos dice Benjamin, comienza en el Renacimiento y dura tres siglos. Paralelamente se desarrolla la función exhibitiva que ya, de por sí, está más asociada al concepto moderno de arte que la función cultual. De hecho el arte fue arte (e intentó incluso con el tiempo ser *arte por el arte*) cuando la función exhibitiva se convirtió en dominante.

A pesar de que, por un lado, el ideal de autenticidad frenaba la reproducción de obras artísticas, por el otro, el dominio de la exhibición sobre el culto motivaba la búsqueda y desarrollo de técnicas reproductivas que permitieran aumentar la capacidad exhibitiva de las imágenes artísticas. Y como quiera que el desarrollo de estas técnicas dependía no solo de la dinámica interna del arte, sino también de los avances tecnológicos mismos, a la larga, el ideal aurático de un arte auténtico terminaría cediendo a la reproducción masiva de imágenes. Pero con ello se estaba preparando el terreno para el fin del arte en su concepción moderna, como esfera independiente del resto de la realidad social, encargada de la reproducción artificial de la belleza mediante la genialidad irreproducible del artista.

¹³ *Ibidem*, pp. 52-53.

Mas el ideal moderno del arte no se retiraría sin resistencia. Su último gran esfuerzo por preservar la autenticidad como ideal artístico fue la época del *arte por el arte*. Esa época vendría como respuesta a la primera gran conmoción que sufre el arte cultural, precisamente con el surgimiento de la fotografía, no por casualidad asociado por Benjamin con la época en que surge el socialismo como nuevo ideal social. El *arte por el arte* fue la respuesta a la arremetida tecnoreproductiva y a la pérdida del valor del culto original, ya imposible en un sentido mágico-religioso, pero también imposible en un sentido de servicio profano a la belleza, en tanto la belleza artística siguiera viéndose como reproducción mimética de la belleza natural, por medio del artista-genio. El ideal estético kantiano había sido fuertemente golpeado con la fotografía. La doctrina del *arte por el arte* es el último reducto posible; es, según Benjamin, una “teología del arte”. “De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro”.¹⁴

La inédita asociación que hace Benjamin entre el origen de la fotografía y el origen del socialismo responde no solo a una coincidencia cronológica, sino también a la nascente necesidad de un control social sobre el uso de las imágenes ante la posibilidad real de que estas, reproducibles ahora hasta el infinito, fueran utilizadas con fines inescrupulosos en manos de mercaderes y políticos. La reproductibilidad técnica permitiría y exigiría, a la vez, pensar un nuevo modelo de sociedad que, entre otras cosas, evitara el uso antihumano de las imágenes. Si el *arte por el arte* había respondido reclusándose en sí mismo y enajenándose de lo social, el socialismo se planteaba la transformación de lo social como condición necesaria para una nueva cultura y un nuevo arte.

Tesis III. La reproductibilidad técnica que vendría a darle sustento material al predominio del valor exhibitivo propiciaría que la función social predominante del arte pasara del ritual a la economía y la política.

El socialismo estaba lejos de ser una posibilidad real en el siglo XIX, y su relativo y ya cuestionable éxito en la Unión Soviética en la parte del siglo XX que Benjamin alcanzó a tomar en cuenta, hacía inevitable que la reproductibilidad técnica tuviera como sede un mundo esencialmente capitalista. La capacidad creciente de reproducir imágenes, el predominio de

¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

lo exhibitivo y la fuerza cultural que, sin desaparecer, se mantenía subsumida en el arte moderno, no podían no atraer la atención de los dos ámbitos sociales que cada vez se hacían más dominantes: el mercado y la política.

Con ello, el arte y su capacidad exhibitiva comenzaron a cumplir de manera más evidente funciones extrartísticas. Poco a poco el arte se hace economía y se hace política al tiempo que empieza a dejar de ser arte en su acepción moderna, mucho menos *arte por el arte*. Se desdibujan sus fronteras en la misma medida en que la producción de imágenes deja de ser su coto privado y él mismo se hace cada vez más dependiente del mundo extrartístico.

A través del culto primigenio el arte cumplía una función práctica. Por medio del mercado y la política ahora cumple otra. Entre una y otra se extiende el arte moderno, basado también en un ritual hacia sí mismo que tiene su expresión maximizada en el *arte por el arte*. No obstante, esto no era óbice para que la función exhibitiva pujara por desplazar a la función cultural y terminara por imponerse. Sí, el arte moderno era ya, de por sí, exhibitivo, pero en cierto modo todavía prepolítico y premercantil. En la nueva época, por el contrario, las obras se liberan de lo que quedaba en ellas de ritual y se conciben para ser reproducidas de manera múltiple. Con ello, el predominio del valor cultural se va definitivamente a pique. “Por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”.¹⁵

Si el culto, inicialmente asociado a lo mágico o lo religioso, había encontrado en la autenticidad una nueva manera de su realización, ahora la autenticidad misma quedaba también en entredicho.

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.¹⁶

¹⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶ *Idem*.

Del ritual a la política transita la fundamentación del arte. Parecería mortal el salto que da Benjamin, sobre todo si tomamos en cuenta que no se menciona aquí a la economía como mediación. Pero en realidad, esta no deja de tomarse en cuenta. La política es, en buena medida —y Benjamin es plenamente consciente de ello—, la extensión de la economía; es la principal forma superestructural que esta adquiere. Con el paso del arte cultural al arte exhibitivo, la economía —política mediante— se conecta directamente con el arte. En el texto del pensador marxista, se realza el papel de las mediaciones políticas institucionales por varias razones. En primer lugar, porque en época de fascismo —y fue en esa época en la que escribe Benjamin—, la política termina prevaleciendo sobre la economía. En segundo lugar, porque es precisamente la política y la guerra, como su expresión extrema, la que favorece la conservación de un sistema de propiedad aun en contra de los intereses mayoritarios de las masas. Solo el arte convertido en política puede propiciar algo semejante. En tal sentido resultan lapidarias las palabras de Benjamin:

Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra y solo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas.¹⁷

Tesis IV. La predominante función exhibitiva, sumada a la capacidad reproductiva, conduce inexorablemente a las masas. De la mano de la reproductibilidad, las masas adquieren protagonismo social: en la producción, en la política (las guerras incluidas) y en el consumo (abarcando también el cultural).

Las masas son un elemento indispensable del arte exhibitivo. Sin las masas no tendría sentido ni habría existido nunca la reproductibilidad técnica del arte. En ese sentido, la pérdida del aura, es decir, de la unicidad y de la autenticidad de la imagen, tiene claras consecuencias que van más allá del arte. Se sustituye la aparición única por la aparición masiva que ya no espera por un receptor, sino que va en busca de este, masificado y en la situación particular de su propia cotidianidad.

Pero esta masificación del espectador de imágenes traería como

¹⁷ *Ibidem*, pp. 96-97.

lógica consecuencia la mercantilización y politización del arte, porque ambos, el mercado y la política, necesitan de las masas. La reproducción masificada tiende a homogeneizar imaginarios. Con ello se produce “un incremento en la importancia de la estadística”.¹⁸ Y la estadística es esencial para el mercado y para la política.

Tesis V. A pesar de su protagonismo, las masas no son todavía sujeto, sino más bien objeto manipulable a favor de intereses que no son los suyos. El fascismo es expresión de ello, las guerras imperialistas también.

En el tratamiento que da Benjamin al tema de las masas se pone de manifiesto esa ambivalencia que muchas veces parece caracterizarlo, pero, al menos en este caso, no como resultado de inconsecuencias lógicas de su análisis, sino como exigencia metodológica en el abordaje de un fenómeno de por sí ambivalente. Y es que el papel de las masas en los acontecimientos sociales, como justamente aprecia Benjamin, depende del contexto social, de las condiciones sociales de producción, de la naturaleza del sistema instituido de valores y de los agentes que este utiliza para movilizarlas.

Cuando los intereses empoderados en el sistema instituido de valores no son los de las masas mismas, sino otros muchas veces contrarios a estas, se puede provocar, incluso, un trastorno de su propia tradición que es, de hecho, “la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad”.¹⁹ Lo paradójico es que esa alteración de la tradición no puede no estar asociada directamente al movimiento de masas. Para la época de Benjamin el agente principal que moviliza a las masas contra sí mismas es el cine. Aun cuando no descarta su lado positivo y su potencial valor, Benjamin ve en el cine un instrumento preponderantemente manipulador. “Incluso en su figura más positiva y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural”.²⁰

Pero, ¿cómo puede la reproductibilidad técnica de imágenes alterar de esa manera la aprehensión de lo valioso? Si el aura es ese “apareamiento único de una lejanía”, el desmoronamiento del aura

¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁰ *Idem*.

significa un “acercarse las cosas” (espacial y humanamente).²¹ Y esto entraña dos posibilidades: la de un adentramiento mayor al objeto real reproducido en la imagen (cuando la imagen reproducida es creación libre de las propias masas en función de sus verdaderos intereses) o un alejamiento manipulado de ese objeto real. “Hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar la expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene”.²² De la función social depende el valor de ese algo. Si esa función social cae fuera del campo visual de las masas, estas quedan exentas de la posibilidad de captar su verdadero valor. Aquí se albergan ya las infinitas posibilidades manipuladoras de la reproductibilidad técnica.

De esta forma es que el paso de lo cultural a lo exhibitivo abre las puertas a la política y, en función de ella, a la manipulación de la percepción de la realidad, guiada por los fines de quienes presentan la imagen y ajena a la libertad interpretativa del espectador.

Conciencia corrompida en lugar de conciencia de clase. Eso es lo que logra en las masas la reproductibilidad técnica de las imágenes en la sociedad clasista, cuyo extremo axiológicamente negativo Benjamin observa en el fascismo. Precisamente, el cine “fomenta [...] aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”.²³ En ese sentido es el concepto de *masas* y no de *clases* el que le conviene a un sistema de dominación que busca hacer pasar por masivos los intereses propios de la clase dominante. Masas, mientras más amorfas y desintegradas en cuanto a su conciencia de sí, mejor para el sistema. Con la reproductibilidad técnica las masas pueden acercarse o alejarse, según el caso y el tipo de sociedad, a su conciencia de clase. Por supuesto que el sistema prevaleciente no está interesado en un acercamiento, aunque tampoco lo puede evitar del todo, como se verá más adelante.

Hay otro elemento importante asociado a la reproductibilidad técnica que favorece su capacidad manipuladora. Para Benjamin el paso de lo cultural a lo exhibitivo entraña también, mediante el paso, a su vez, de una primera técnica a una segunda, la producción de objetos artísticos en los que cada vez más el predominio de la apariencia cede su lugar al

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

predominio del juego. “La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica”.²⁴

La apariencia es una categoría con más contenido epistemológico, que de alguna manera toma como importante la relación entre la imagen y el objeto reflejado en ella. Lo asume intrínsecamente. De ahí el mimetismo que le corresponde. En el juego, lo más importante es el *como si*, es decir, que la imagen se sitúe *en lugar de*. De ahí su capacidad potencial intrínseca de desfigurar la relación real entre imagen y objeto. Solo con la ayuda de la técnica reproductiva y el predominio en ella del juego puede mantenerse formalmente una democracia política que dé como resultado decisiones colectivas contrarias a los intereses reales de las masas.

Tesis VI. La capacidad reproductora de imágenes se utiliza, en función de su potencialidad manipuladora, para masificar el apoyo a procesos antihumanos. En este sentido actúa como antivalar.

Que las masas se expresen (en el consumo, en las votaciones, en la guerra) es una necesidad del sistema de dominación, que este intenta volcar contra su derecho a masificar también (léase socializar) la propiedad sobre los medios con los que ellas producen y reproducen la vida social. La estetización de la vida política es el modo recurrente que el capitalismo utiliza para que las masas se perciban a sí mismas como realizadas en sus derechos, aunque no lo estén en realidad. En palabras de Benjamin: “Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una *expresión* que consista en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia la estetización de la vida política”.²⁵

De aquí nace, en el plano estético-político, lo que 30 años después Guy Debord calificaría como “sociedad del espectáculo”. Su raíz está en ese proceso de estetización que con el tiempo trasciende a la vida política y llega a abarcar a todo el conjunto de relaciones sociales.

La reproductibilidad de imágenes institucionaliza valores, los convierte en dominantes según la conveniencia del sujeto institucionali-

²⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁵ *Ibidem*, p. 96.

zador que es, en la sociedad capitalista en general, el mismo sujeto mercantilizador y politizador. Lo hace creando para ellos estándares que piden a gritos su imitación, estrellas que personalizan el ideal humano que se quiere imponer. El propósito aquí es, por supuesto, contrarrevolucionario: que cada integrante de la masa aspire a dejar de ser masa. Es este el mejor modo de anular su potencial revolucionario. Las estrellas de cine (y hoy de la TV) buscan ese objetivo.

Lo que aglomera a las masas espectadoras de las proyecciones es precisamente la aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa. La industria cinematográfica juega con este interés completamente privado para corromper el justificado interés original de las masas en el cine.²⁶

La estrella a imitar no lo es porque sea un ejemplo de moralidad; “allí donde la capacidad de ser ejemplar era una exigencia moral, el presente exige la capacidad de ser reproducido”, sin importar su catadura moral. Por eso, la reproducción masiva de obras de arte se interconecta “con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos”.²⁷ El arte deja de ser arte, en el sentido tradicional, para ser cualquier otra cosa: comercial, mensaje político, incitación a la guerra, fomento de actitudes fundamentalistas, etcétera.

Tal llega a ser el impacto antivalioso y antihumano que puede alcanzar la capacidad reproductora de imágenes, que Benjamin, al valorarlo, da la impresión, en ocasiones, de preferir nostálgicamente un pasado aurático de la obra de arte antes que un presente y un futuro posaurático que no sea todavía poscapitalista.

Tesis VII. Pero esa misma capacidad reproductora podría actuar como valor en el seno del propio mundo del capital preparando a las masas para convertirse en verdaderos sujetos.

La crítica radical que dirige Benjamin contra el uso manipulador de la reproductibilidad y, en especial, del cine, no significa que deje de reconocer sus potencialidades revolucionarias.

²⁶ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 78.

²⁷ *Ibidem*, p. 115.

No negamos que [...] en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte. No negamos que, más allá de eso, en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales o incluso del sistema de propiedad.²⁸

Esas potencialidades revolucionarias del cine, como máxima expresión para su época de la reproductibilidad técnica del arte, son ampliamente reconocidas también en otros pasajes de su texto, como por ejemplo, cuando señala que con su ayuda el hombre:

se hace una representación del mundo circundante. Al hacer ampliaciones del inventario de este último, al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado.²⁹

Otro comentario que echa abajo la idea de que Benjamin es, sin más, un enemigo del cine es aquel en el que lo vincula al desarrollo de la ciencia. “Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas”.³⁰

Pero, más allá de esas valoraciones positivas de ocasión que Benjamin dedica al cine, hay otro aspecto para él aún más importante en términos de potencialidad revolucionaria. Se trata de la pluralización de los sujetos que la reproductibilidad trae consigo. No solo tiende a masificarse el consumidor, también el actor o el hacedor de imágenes. Con ello el arte pierde su enclaustramiento profesional, sale a las calles, está en todas partes. Casi cualquier cosa puede convertirse en arte o en simulador artístico. Los *ready-mades* de Duchamp o los *indiscernibles* de Warhol no son otra cosa que la expresión artística consumada de este hecho. Se estetiza el mundo, pero ya no solo a la manera que quiere el sistema de dominación.

²⁸ *Ibidem*, p. 74.

²⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

Esta masificación de productores de imágenes (literarias o plásticas) tiene obviamente una cara negativa (Benjamin se refiere a ella al llamar la atención sobre la producción de baja o ninguna calidad), pero también su cara positiva (al abrir posibilidades cada vez mayores de multiplicar los (verdaderos) sujetos potenciales no solo de lo artístico, sino también de lo económico y lo político. “Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también —aunque fuera solo ocasionalmente— entre quienes escribían”.³¹ Con el internet y los actuales medios de producción y reproducción de imágenes, al alcance prácticamente de cualquiera, esta posibilidad ha crecido casi hasta lo absoluto. “Con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental”.³² Es esta una profecía más que cumplida hoy.

Tesis VII. Paradójicamente, entonces, la reproductibilidad técnica sirve a un doble propósito: afianzar el capitalismo en sus aspectos más inhumanos y promover el cambio y consolidación de una sociedad emancipada postcapitalista.

Si bien es cierto que la masa, la cantidad, se vuelve muy importante para el capitalismo, mercado y política mediante, lo paradójico del sistema es que se ha vuelto también esencial para el socialismo, es decir, para la muerte del capitalismo. Las masas se han hecho decisivas en la determinación del curso histórico. Capitalismo y socialismo pugnan por su conquista, a sabiendas de que esa conquista es definitiva del futuro.

Ante todo es evidente ya que las transformaciones profundas en ambos campos —en el estético y en el político— están conectadas con aquel gran movimiento de masas en cuyo transcurso estas —con un énfasis y una conciencia directa-indirecta antes desconocidos— han tomado el plano frontal del escenario histórico.³³

Benjamin es consciente de que la única manera en que las masas pueden seguir siendo sustento del capitalismo y no del socialismo, es mediante la manipulación de su conciencia que la reproductibilidad técnica del arte facilita. Pero también, la única manera en que puede superar su enajenación mediática es apelando a esa misma reproducti-

³¹ *Ibidem*, p. 76.

³² *Ibidem*, p. 73.

³³ *Ibidem*, p. 126.

bilidad, hoy más que ostensible en las redes sociales y otros mecanismos que han dado prueba de su explosividad social.

Tesis IX. En cierto sentido, la capacidad reproductora llega antes de que estén creadas las condiciones sociales idóneas que han de cobijarla. De ahí su ambivalencia axiológica, porque tampoco sin ella parece posible el tránsito.

Dice Benjamin que las destrucciones de la guerra “aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo”.³⁴ La técnica ha llegado antes de haberse creado las condiciones sociales más adecuadas para su empleo a favor del ser humano. La técnica es, así, un valor instrumental cuyo signo axiológico definitivo dependerá de la sociedad que habite. En otras palabras, la nueva técnica exige una nueva sociedad. De lo contrario, se vuelve contra el ser humano.

En este sentido, Benjamin no pierde el horizonte de una sociedad emancipada y de un lugar diferente para la capacidad de reproducción técnica del arte en esa nueva sociedad. Espera por la revolución para que el antivalor de la reproductibilidad técnica se haga valor. Por eso, cuando Gerschom Scholem lo interpelaba sobre el nexo no visible para él entre la decadencia del aura y el nuevo arte que el marxismo anunciaba, Benjamin le respondía: “El nexo filosófico que no encuentras entre las dos partes de mi trabajo lo entregará, de manera más efectiva que yo, la revolución”.³⁵ A la preparación de esa revolución habría de contribuir el propio sistema de aparatos que, bajo una mirada unilateral, solo serviría para enajenar al ser humano.

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 98.

³⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

³⁶ *Ibidem*, pp. 56-57.

Por lo tanto, la nueva técnica aplicada al arte no es en sí misma pernicioso. Pero sí requiere de una *nueva humanidad*, de una nueva constitución de lo humano, de otro sistema social más adecuado a las de por sí revolucionarias fuerzas productivas. De lo contrario, estas fuerzas pasarían de ser productivas a ser destructivas de lo humano mismo. El fascismo lo puso en evidencia. Benjamin lo captó y lo proyectó a futuro. La historia posfascista, pero aún no poscapitalista, lo ha puesto más que de manifiesto.

Tesis X. Benjamin ve como realizables en el futuro más inmediato las dos posibilidades alternativas. No hay en él visión teleológica de la historia. Las alternativas las plantea en los siguientes términos: o estetización de la política o politización del arte.

Si bien es cierto que las masas, manipuladas por la tecnología reproductiva en una sociedad capitalista, pueden convertirse, ellas mismas, en fascistas, su papel en el escenario histórico está lejos de reducirse a ese. Benjamin hace depender el sentido axiológico de la actuación de las masas del tipo de sociedad en que se encuentren y de la capacidad transformadora de su contexto social. También de las masas dependería la revolución y la futura sociedad emancipada.

Los dos posibles escenarios futuros, el mediado por la revolución y el no mediado por ella, fueron, en este sentido, igualmente atisbados por Benjamin. Por supuesto, el centro de atención de Benjamin en este ensayo estuvo en la segunda alternativa, asociada a la posibilidad de que la revolución no triunfase. El pensador judío-alemán se mantuvo focalizado en aquella variante posible, signada por una monstruosa maquinaria definidora de gustos y manipuladora de imaginarios a favor de los intereses del capital. Pero nunca dejó de mantener la esperanza y la convicción, a pesar del avance impetuoso del fascismo del que fue testigo, de que la primera posibilidad fuera, cuando menos, tan real como la segunda.

El predominio real del segundo escenario en la historia occidental posbélica y la frustración del primero en la Europa oriental hizo nacer el nihilismo posmoderno bajo la forma de filosofía de la desesperanza. Ese no es el caso de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que, sin embargo, algunos adeptos al posmodernismo nihilista quieren hacer suya.

Es cierto que Benjamin centra su análisis en las consecuencias probables de la reproductibilidad técnica para una sociedad sin cambios revolucionarios. Así lo dice en el prólogo de su trabajo:

Estas exigencias [de prognosis] responden menos a unas posibles tesis acerca del arte del proletariado después de la toma del poder, o del arte de la sociedad sin clases, que a otras tesis, igualmente posibles, acerca de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción.³⁷

Puede verse que Benjamin tenía claras las dos posibilidades de desarrollo del arte en la sociedad que le sobreviviría. Las califica como “igualmente posibles”. El hecho de que se concentre en las consecuencias de la no-revolución no implica que esa opción la vea como más probable y, mucho menos, que la prefiera. El análisis crítico de ella busca, por el contrario, favorecer el paso a la opción alternativa. De aclararlo se encarga él mismo a renglón seguido:

Sería errado, por lo tanto, menospreciar el valor que tales tesis puedan tener en la lucha actual. [...] Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.³⁸

Tesis XI. En cualquier de los dos casos —estetización de la política o politización del arte— hay un acercamiento, casi fusión, entre arte y política. Pero en el primero se trata de embellecer una vida política francamente antihumana. En el segundo, por el contrario, el asunto radica en llevar los reales intereses políticos de las masas al arte y convertir a este en arma en la lucha por la emancipación. Por supuesto que Benjamin vota con las dos manos a favor de la politización del arte.

³⁷ *Ibidem*, p. 37.

³⁸ *Ibidem*, p. 38. Es significativo el hecho de que este Prólogo o Prefacio, tan esencial para comprender las verdaderas intenciones que el propio Benjamin declara tener con el trabajo, haya sido suprimido en la versión francesa del mismo de 1936, única que se publicó en vida de pensador judío-alemán.

Bibliografía citada

- Aguirre, J., Prólogo, Walter Benjamin, “Estética y revolución”, en W. Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1993.
- Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, 1994.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Cabrera, D. H., Walter Benjamin, “La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente”, en *Revista Anthropolos*, vol. 225, Barcelona, 2009.
- Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Delbueno, H. D., Walter Benjamin, “Redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria”, en *Fundamentos en Humanidades*, no. XI, vol. II, 2010.
- Perucci, C., “Decadencia, revolución y esperanza en Walter Benjamin”, en *Revista SudHistoria*, núm.1, 2010.
- Radetich Filinich, N., “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin”, en *Argumentos*, núm. 25, vol. 68, 2012.
- Tobeña, V., “La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno”, en *Fundamentos en Humanidades*, núm. II, vol. 22, 2010.
- Torrent Bestit, J., “Acerca de Walter Benajmin (1892-1940). In memoriam”, en *Rebelión*, en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=103064>, (último acceso: 25 de septiembre de 2010).
- Wurgaft, B. A., “The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination”, en *History and Theory*, núm. 49, 2010.

EL ARTE DE WARHOL
EN LA INTERPRETACIÓN DE DANTO.
DE CÓMO LA FILOSOFÍA SE HACE IDEOLOGÍA

José Ramón Fabelo Corzo¹

Arthur Coleman Danto (1924-2013) es, sin lugar a dudas, un referente insoslayable para pensar el arte contemporáneo, no solo por los valores que en sí mismo posee su obra —que no son pocos—, sino también por su lugar en el mundo de los saberes instituidos. Él ha sido una especie de *teórico oficial del arte* en los Estados Unidos. Y también lo ha sido, en muchos sentidos, más allá de este país. Siendo como son, los Estados Unidos, la principal potencia hegemónica en lo económico, lo político y lo militar, no podría dejar de serlo (o por lo menos intentar serlo) también en lo cultural. Obviamente, el lugar privilegiado que, como teórico y crítico de arte, Danto ocupó en su contexto nacional norteamericano garantizaría también su enorme resonancia internacional. De tal manera que a Danto es preciso tomarlo muy en cuenta, no únicamente para decir más o menos lo mismo que él —cuando sea el caso—, sino también para decir algo distinto. Ajustar cuentas con Danto parece ser imprescindible para todo aquel que desee teorizar sobre el arte contemporáneo.

Nuestro trabajo tiene que ver precisamente con el lugar ocupado por este destacado pensador en el ámbito de los poderes epistémicos, o lo que es lo mismo, en el de los saberes convertidos en instrumentos de apuntalamiento de un determinado sistema socioeconómico y político-cultural. Para decirlo de otra manera, queremos hacer énfasis en cómo el *Danto filósofo del arte* se convierte en el *Danto ideólogo*.

Obvia decir que no se puede ser teórico oficial del arte en los Estados Unidos sin ser ideólogo. Eso de *teórico oficial* —es preciso aclarar-

¹ Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

lo— no es un título honorífico que alguna institución otorgue, pero sí algo que se construye en la práctica, por los reconocimientos, los niveles de difusión y las traducciones.

Ese lugar especial como *teórico oficial del arte*, antes de Danto, fue ocupado por Clement Greenberg (1909-1994), encargado de poner en teoría la supuesta superioridad artística del expresionismo abstracto, no solo por ser en su opinión (la de Greenberg) una forma superior de arte, sino también y sobre todo, por ser —también en su opinión— esencialmente norteamericano. Con el expresionismo abstracto, argumentaba él, “las premisas fundamentales del arte occidental por fin han emigrado a los Estados Unidos, a la vez que el centro de gravedad de la producción industrial y del poder político”.²

Greenberg, además de ser teórico oficial del expresionismo abstracto y del arte norteamericano de la época, había desempeñado sus labores como crítico de plantilla en *The Nation* y más adelante (cuando ya no era ni lo uno ni lo otro) se supo que también había estado vinculado a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y a su así llamado *Congreso por la Libertad Cultural*, instrumento de lo que ha sido calificado como *guerra fría cultural*.³

Factor esencial en el trabajo del Congreso sería la propulsión de la cultura y el arte norteamericanos a los que había a toda costa que sustentar teóricamente como superiores. El expresionismo abstracto se prestaba muy bien a este propósito al ser presentado como producto propio de los Estados Unidos, manifestación suprema de la pureza formal estética y antítesis del realismo socialista. Jackson Pollock era convertido en el nuevo artista-emblema del arte puro y Clement Greenberg se erigía como el máximo promotor, tanto del expresionismo abstracto, en general, como del propio Pollock, en particular.

Pero para la década de 1960, el expresionismo abstracto daba evidentes señales de agotamiento y en el escenario norteamericano irrumpía con fuerza un nuevo movimiento artístico, el *pop art*, antitético en muchos sentidos a lo que habían sido principios básicos del expresionismo abstracto. El arte pop regresaba a un arte figurativo pero, además, lo hacía con bastante despreocupación por las formas y convirtiendo en arte los más

² Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, en *Partisan Review*, p. 369.

³ Un exhaustivo estudio al respecto puede encontrarse en el libro de Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*.

cotidianos objetos de la cultura de masas norteamericana. Consecuente con la postura teórica asumida en los años previos, en los que había defendido la separación tajante entre el gran arte de vanguardia, por un lado, y aquella otra producción cultural de corte comercial que descalificaba como *kitsch*,⁴ Greenberg no podía menos que desaprobar al arte pop y se sentía obligado a concebirlo en todo caso como un arte menor.⁵

Esta actitud de Greenberg ante las nuevas expresiones artísticas que comenzaron a copar el escenario cultural de los Estados Unidos en la década de 1960, resultó determinante para la pérdida de su lugar privilegiado en el mundo del arte norteamericano. Seguramente tampoco le cayó muy en gracia al *establishment* norteamericano el arte pop, debido, sobre todo, a la identificación que desde la izquierda europea rápidamente se hizo de él como un movimiento crítico de la sociedad de consumo y su cultura de masas.⁶ Pero la estrategia de Greenberg, si bien coherente con sus propios antecedentes teóricos, era ideológicamente desacertada. Para entonces el llamado *arte innovador* y, en particular, el *pop art* era ya imparable. No se podía enfrentar su potencial crítico simplemente desconociéndolo como arte.

Greenberg comienza a entrar en crisis. Sigue siendo leal al sistema, pero ya poco funcional para enfrentar el nuevo panorama cultural abierto en la década de 1960, entre otros, por el arte pop. En ese contexto, Danto cae como anillo al dedo. Su texto de 1964, *El mundo del arte*, tiene la gran *virtud ideológica* (para el sistema) de que traslada el significado del arte pop del ámbito de sus potencialidades como crítica social al ámbito de su importancia teórico-artística.

⁴ Greenberg había desarrollado estas ideas particularmente en un ensayo de 1939 que, bajo el título de *Vanguardia y kitsch*, tuvo gran resonancia en el ambiente intelectual de la época. Allí decía: "donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc." Cfr. C. Greenberg, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, p. 21.

⁵ Todavía en 1971, Greenberg escribía: "el arte pop apelaba a un nivel de gusto literario más bajo y más obvio [...] Eso no es gran arte, [...] es arte bajo, bonito y respetable, pero no es lo bastante bueno para mantener al gran arte". Cfr. C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, p. 171.

⁶ Aunque "geográficamente, el escenario del éxito (del arte pop) se situó en Estados Unidos", el concepto mismo fue aportado por el crítico inglés Lawrence Alloway en referencia a manifestaciones tempranas (inicios de la década de 1950) en Inglaterra de lo que sería este movimiento. "Fueron precisamente los críticos europeos quienes atribuyeron al arte pop británico una actitud crítica hacia la iconografía industrializada de los medios de comunicación de masas". Cfr. K. Honnert, *Pop Art*, pp. 6-18.

Lejos de desconocer la valía del arte pop, Danto la resalta, pero en un sentido distinto a como lo haría la izquierda europea e introduciendo también un giro radical en la lógica interpretativa del arte que Greenberg había convertido en dominante en el contexto cultural norteamericano. En la interpretación de Danto, Andy Warhol (1928-1987) —reconocido por él desde entonces como el principal representante de este movimiento artístico— había planteado con su emblemática obra *Caja de Brillo*⁷ una pregunta típicamente filosófica: ¿qué es el arte? Pregunta a la vez derivada de esta otra: ¿cómo puede ser arte un objeto común no discernible en relación con otros muchos objetos comunes iguales a él que no lo son? Si con esta obra Warhol presentaba como arte cajas prácticamente idénticas a otras muchas que se utilizaban en almacenes y mercados, ¿cómo era posible que las suyas fueran arte y las otras no. “¿Es este hombre —escribe Danto— un tipo de Midas, que convierte cualquier cosa que toca en el oro del arte puro?”. Y, como si dialogara con Greenberg, agrega Danto: “no importa el hecho de que *Caja de Brillo* pueda no ser buen arte, mucho menos gran arte. Lo impresionante es que sea arte en modo alguno. Pero si lo es, ¿por qué no lo son las indiscernibles cajas de Brillo que están en los almacenes? ¿O es que se ha roto toda distinción entre el arte y la realidad?”. Por supuesto que “un almacén no es una galería de arte, y no podemos separar fácilmente las cajas de Brillo de la galería en la que están”, pero “lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte consistente en una Caja de Brillo es cierta teoría del arte. Es la teoría la que la asume en el mundo del arte, y evita que colapse en el objeto real que es”. “Esto no habría sido arte hace cincuenta años”.⁸ Sacar a la luz la existencia de un nuevo mundo del arte, poner sobre el tapete la relación entre el arte y la teoría del arte, es, en opinión de Danto, el gran mérito *filosófico* de una obra como *Caja de Brillo*.

Es así como, de un presunto crítico de la sociedad norteamericana —cual hubiera sido su posible interpretación siguiendo las pautas de la izquierda europea—, Warhol es convertido tempranamente por Danto,

⁷ La primera exposición de *Caja de Brillo* tuvo lugar en la Galería Eleanor Ward's Stable en la calle 74 Este de Manhattan en abril de 1964, pocos meses antes de que Danto publicara su *Artworld*. Como relata el propio Danto en una publicación posterior, las cajas, presentadas como esculturas a partir de entonces en innumerables exposiciones, eran prácticamente idénticas a las originales de uso práctico y “se dispusieron en pilas ordenadas, tal como se las habría podido encontrar en el depósito de un supermercado”. Cfr. Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, p. 13.

⁸ A. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, pp. 580-581.

en una especie de filósofo del arte.⁹ Ahí comienza, a nuestro modo de ver y parafraseando el título de una obra del propio Danto, la transfiguración del Warhol común en el Warhol de Danto, que terminaría siendo, en muchos sentidos, el Warhol instituido oficialmente en los Estados Unidos.

Poniendo a un lado las diferencias, Warhol fue para Danto lo que Pollock había sido para Greenberg: fuente inspiradora de su teoría del arte, personificación de las así interpretadas nuevas y más elevadas formas de creación artística y, como derivación de lo anterior, encarnación de las supuestas virtudes y superioridad del arte y del modo de vida norteamericanos; factores que favorecieron en cada caso los respectivos roles que estos intelectuales desempeñaron como ideólogos y teóricos oficiales del arte en los Estados Unidos.

Debemos aclarar que no estamos afirmando que aquel texto de Danto de 1964 se haya escrito con una finalidad expresamente ideológica o por mandato de alguien. No todo lo que cumple funciones ideológicas buscaba de antemano ese fin. Tampoco desconocemos la real importancia interpretativa del significado filosófico y artístico que Danto le atribuía al arte pop y a Warhol.¹⁰ Las ideologías más efectivas son aquellas que no parecen tales y que contienen a su interior altas dosis de verdad y de razón.

Lo cierto es que, poco a poco, el lugar que había ocupado Greenberg en el mundo del arte norteamericano lo comienza a ocupar Danto. Se convierte en el intérprete más difundido del arte pop, en el mayor propulsor desde la teoría de la obra de Warhol y en el crítico de arte más reconocido desde los poderes culturales instituidos. Al igual que Greenberg en su momento, llega a tener su columna permanente como crítico en *The Nation* y su compromiso con el *establishment* gubernamen-

⁹ Esta idea sobre un arte que es al mismo tiempo filosofía del arte es desarrollada en escritos posteriores de Danto, particularmente en su texto *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Allí escribe: "Cuando el arte interioriza su propia historia, cuando llega a ser consciente de su propia historia como sucede en nuestro tiempo, de tal manera que la conciencia de su historia forma parte de su naturaleza, entonces parece inevitable que se transforme finalmente en filosofía". Cfr. A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 16. Y eso ocurre precisamente, en opinión de Danto, a partir de *Brillo Box* de Warhol. En un texto escrito muchos años después y dedicado íntegramente a Warhol, Danto volvía sobre el tema. Allí escribía: "Andy tenía, por naturaleza, una mentalidad filosófica. Muchas de sus obras más importantes son como respuestas a preguntas filosóficas, o soluciones a enigmas filosóficos. [...] Andy hacía filosofía al hacer el arte que le dio fama". Cfr. A. Danto, *Andy Warhol*, p. 155.

¹⁰ Claro que, sobre esto, también tenemos importantes desacuerdos con Danto, de lo cual hemos dejado constancia en otros textos, particularmente en nuestro ensayo "Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto". Cfr. Fabelo Corzo, en J. R. Fabelo y B. Galicia, coord., *La estética y el arte más allá de la academia*, 2012.

tal y el modo de vida norteamericanos se hace cada vez más evidente. No nos consta que haya tenido vínculos con la CIA, pero tampoco nos atrevemos a negarlo. Por lo general este tipo de nexos, de existir, se conoce mucho después.

Sobre ese creciente compromiso de Danto con el orden instituido en los Estados Unidos y el uso a tal propósito de su interpretación de Warhol, es muestra elocuente la dedicatoria de uno de sus últimos libros, titulado precisamente *Andy Warhol* y publicado inicialmente, y no por casualidad, dentro de la serie *Iconos de América*. Escribe allí Danto: “Para Barack y Michelle Obama, y el futuro del arte americano”.¹¹ Consecuente con su posición como filósofo oficial del arte en los Estados Unidos, esta dedicatoria se realiza en 2009, a inicios del ciclo Obama en la Casa Blanca. Le interesa a Danto continuar apoyando, mediante su interpretación filosófica del arte, los valores políticos asociados al *sueño americano*. Si podemos dudar de una intencionalidad ideológica consciente en la redacción de *El mundo del arte* de 1964, ahora en este texto de 2009 esa intencionalidad es explícita desde la dedicatoria misma.

En realidad, el contenido ideológico del discurso de Danto, estando siempre presente, ha ido poniéndose cada vez más en evidencia. Su notoriedad ha ido en incremento. Claro que él nunca ha pretendido ser percibido como un ideólogo abierto, ni siquiera en ese libro dedicado al presidente de los Estados Unidos y a su esposa. Como ya hemos dicho, la ideología es más efectiva si no se percibe como tal, si se asume como conocimiento, de preferencia como conocimiento científico, y no como juicio de valor.

Eso no basta para afirmar que los compromisos ideológicos de Danto fueron siempre decisivos en su interpretación de Warhol. Sin embargo, también es apreciable una evolución en tal sentido. Aun cuando el prisma ideológico siempre está presente en su manera de verlo, el Warhol resultante no siempre es el mismo a lo largo de la trayectoria interpretativa que de él sigue Danto. Podríamos conceptualizar esa (ideo) lógica evolutiva en los siguientes términos: *del Warhol filósofo al Warhol reafirmador de los valores del american way of life*.

Aclaremos una vez más que estamos hablando no de la trayectoria del propio Warhol, sino del camino ideológico que sigue su interpre-

¹¹ A. Danto, *ob. cit.*, p. 7.

tación en Danto. Ya hemos señalado cómo el Warhol de Danto arranca siendo una especie de filósofo del arte. Es ese un Warhol cuya obra supuestamente tiene muy poco que ver con la sociedad de consumo que en ella se retrata. Danto apenas si la menciona. En su lugar habla de la transfiguración en artísticos de *objetos cotidianos*, de *lugares comunes* que se hacen arte. Lo que a Danto parece interesarle con este primer Warhol suyo es sacar al artista de toda posible contaminación con el ámbito social y recluirlo como eslabón último de una abstracta megalógica de la historia del arte y de la historia de la filosofía del arte que alcanzarían ambas, con el afamado artista norteamericano, su propio fin. Que ello cumple una función ideológica es obvio. Como ya se ha señalado, de esa manera se tiende a ignorar y, por ende, a desactivar toda posibilidad de crítica social en la obra de Warhol. Aun así, esta carga ideológica que se le impregna a esta imagen del artista es todavía más bien indirecta, aparentemente ingenua, tal vez no del todo consciente.

Pero Danto tiene otro Warhol que, sin negar al primero, aflora con fuerza a partir de *Más allá de la Caja de Brillo* (1992). Es un Warhol que es regresado al mundo de la vida real de la sociedad en que vive, pero no como crítico de ella, sino con el expreso propósito de presentarlo como su más elevado defensor y cultivador. Según la imagen que de él nos presenta Danto en estos textos, el principal representante del arte pop, no solo hace filosofía con su arte, sino que también busca todo el tiempo, tanto mediante su producción artística como en otras manifestaciones públicas suyas, elogiar a los Estados Unidos y reafirmar los valores del *american way of life*, por lo que jamás cabría considerarlo como una conciencia crítica del consumismo y la banalidad cultural de esa, *su América*.

Por el contrario, según nos dice Danto, por ejemplo, las *sopas* de Warhol son una especie de “celebración sacramental de su realidad terrenal”, muestra de un espíritu que “le condujo como artista a hacer el centro de su obra de lo que en realidad nunca antes se había celebrado —lo que había sido estéticamente despreciado y rechazado, impugnado por publicitario, condenado como un limbo exterior al dominio redentor del arte—”.¹² Todavía es más diáfano Danto en este otro pasaje suyo:

¹² Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, p. 136.

el arte a través del cual Warhol adquirió relevancia histórica estaba internamente relacionado con su candidatura a icono norteamericano. Logró alcanzar un estatus icónico por el contenido de su arte, que ensalzaba la forma de vida estadounidense y se inspiraba directamente en ella, incluyendo aspectos como la comida americana y las personas consideradas como iconos de pleno derecho en Estados Unidos, principalmente los personajes de la cultura de masas, como el cine y la música popular.¹³

Parece paradójal el camino recorrido por la imagen de Warhol en manos de Danto. Primero, ante los intelectuales europeos de izquierda que, como el propio Danto después reconoce, interpretaban el arte de Warhol “como una crítica de la cultura de masas norteamericana y de los productos del capitalismo estadounidense”,¹⁴ el ideólogo norteamericano tímidamente reacciona evitando hablar en general de la función social del arte pop y recluyendo a Warhol, en particular, en una especie de filosofía del arte que el propio Danto le atribuye y que en verdad es un producto más de Danto que de Warhol. Más tarde, sin embargo, Danto saca a Warhol de su reclusorio filosófico, lo mete sin tapujos en el *ring* ideológico y lo contrapone directamente a aquellos intelectuales europeos al afirmar que el artista, lejos de criticar, “ensalza la vida estadounidense” y realiza con su arte una “celebración sacramental” de los típicos productos norteamericanos.

¿A qué se debe ese cambio en el tratamiento ideológico que Danto hace de Warhol? ¿Por qué Danto desde el inicio no coloca a Warhol en el ruedo del combate ideológico directo, presentándolo como ensalzador del modo de vida norteamericano? ¿Por qué primero *lo recoge* y después *lo suelta*? ¿Qué ha sucedido entre 1986, año en que Danto mantiene todavía su primer tratamiento de Warhol en su *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, y marzo de 1991, momento en que el filósofo pronuncia las tres conferencias que serían el núcleo de su libro *Más allá de la Caja de Brillo*, contenido ya de ese *nuevo Warhol*, abiertamente defensor de los valores norteamericanos?

Dos sucesos fundamentales han ocurrido en ese lapso y ambos, combinados, deben haber tenido gran peso en el cambio operado en

¹³ Andy Warhol, p. 12.

¹⁴ *Idem.*

Danto: el derrumbe del llamado *socialismo real* acaecido durante 1989 y, antes que él, la muerte de Warhol en 1987.

Simbólicamente se asume al 9 de noviembre de 1989 —y a la caída del muro de Berlín ocurrida ese día— como el momento que marca el fin del socialismo en Europa del Este. Tal acontecimiento trajo aparejada, para la izquierda internacional, una crisis paradigmática, en la que el socialismo prácticamente desaparecía del horizonte imaginario y se resquebrajaba notablemente la credibilidad del marxismo. En tal situación era mucho más fácil cantar loas al capitalismo y a los Estados Unidos como su principal representante, virtuales vencedores de la Guerra Fría que habían logrado su triunfo por la vía más insospechada: una especie de *forfait* decretado por ausencia de su contrario histórico. Un Warhol gritando elogios a América era en ese momento mucho más creíble y aceptable.

Claro que ya para ese momento Warhol mismo no podía gritar, ni en un sentido ni en otro, porque había fallecido dos años antes de la caída del muro de Berlín. Es Danto el que quiere verlo a partir de entonces, a toda costa, como icono de América y su leal defensor. Ello es bastante seguro hacerlo en ese momento, tal vez no tanto porque el muro ha caído, sino principalmente porque el propio Warhol ya no está. No es del todo aventurado afirmar, por eso, que lo más importante para explicar el cambio de imagen que Danto proyecta sobre Warhol es la propia muerte de este último.

Hay varios indicios que hacen pensar que el Warhol real le resultaba un tanto incómodo a Danto quien, paradójicamente, declaraba haber construido toda su teoría filosófica del arte inspirado en el artista/filósofo, en su filosofía hecha arte o —lo que es lo mismo para Danto— en su arte como filosofía.¹⁵ ¿Por qué, entonces, siendo así, Danto jamás procuró una plática, una entrevista, un contacto directo con Warhol que le permitiera confrontar sus ideas sobre el artista con el artista mismo? En más de una ocasión Danto refiere que tal encuentro nunca se produjo, a pesar de haber coincidido ambos en algunos eventos y haber estado relativamente cerca uno del otro.¹⁶ Danto no explica por qué no se acercó a Warhol, pero no parece sensato imaginar que haya

¹⁵ “Sin Warhol —declara Danto— yo nunca habría escrito *La transfiguración del lugar común*”. Cfr. A. Danto, *Andy Warhol*, p. 17.

¹⁶ “No llegué a conocer a Andy Warhol, aunque estuve cerca de él. [...] De vez en cuando lo veía en alguna fiesta o exposición”. Cfr. *Idem*.

sido por exceso de timidez del primero. Es muy probable que Danto siempre temiera una especie de mentís radical y deslinde público de Warhol respecto a la interpretación que el filósofo hacía de él.

Otro indicio, no menos llamativo, de la presunta lejanía que el propio Danto percibe (aunque no reconozca) entre *su Warhol filósofo y el Warhol real* es la escasa atención que presta aquel a la que podría ser considerada como principal prueba de confrontación de su teoría del arte: la filosofía explícita y confesa del propio Andy Warhol, expuesta por este en el libro que a este propósito escribe. Si, como dice Danto, Warhol es un artista *sui generis*, poseedor de una mentalidad filosófica, capaz de hacer filosofía con su arte y de resolver en su obra el complejo problema filosófico sobre la naturaleza de lo artístico; si el filósofo que Danto ve dentro de Warhol es una especie de *apuntador* y casi *coautor indirecto* de la propia obra filosófica del teórico norteamericano, ¿por qué, entonces, Danto no busca en el texto de Warhol *Mi filosofía de A a B y de B a A*¹⁷ la confirmación de su propia filosofía? Lejos de ello, le niega importancia conceptual a cualquier texto que Andy hubiera escrito para dársela en solitario a las piezas que a Danto se le antojan como filosóficas, especialmente su *Brillo Box*. “La contribución de Andy Warhol a la definición del arte —escribe Danto— no fue gracias a un texto, sino a través de un cuerpo notable de esculturas [...] La *Brillo Box* se convirtió en una especie de piedra Rosetta filosófal”.¹⁸ Evidentemente no va Danto al libro de Warhol porque allí no habría de encontrar ninguna confirmación de sus ideas. En efecto, Danto hace pocas referencias a este texto de Warhol y casi siempre sobre aspectos no trascendentes desde el punto de vista teórico. Nunca explica Danto por qué su filosofía reproduce supuestamente la filosofía que Warhol plasma en su arte, pero nada tiene que ver con la filosofía que el propio Warhol declara como suya.

En verdad, lo que hace Danto, más que todo, es construir un Warhol *a su imagen y semejanza*, tanto en lo filosófico como en lo abiertamente ideológico. El filósofo norteamericano no oculta su relación idílica con la sociedad en que vive, y traslada artificiosamente hacia Warhol ese idilio suyo, dejándonos una mutilada imagen del genial artista. Hasta

¹⁷ Andy Warhol publica su libro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* en 1975. En 1981 se traduce al castellano bajo el título *Mi filosofía de A a B y de B a A*.

¹⁸ *¿Qué es el arte?*, p. 44.

tal punto llega el compromiso ideológico de Danto con su sistema que ni siquiera concibe la más mínima posibilidad de la disidencia artística. Al respecto llega a decir: “nuestro arte y nuestra realidad política están hechos el uno para el otro”.¹⁹ Nada, que para Danto un arte disidente o crítico en los Estados Unidos o no sería arte o no sería norteamericano. Y para no terminar negando el arte o la nacionalidad de Warhol, había que forzarlo a ser, por vía ideológica, lo que Danto de él quería.

Bibliografía citada

- Danto, A. C., *Andy Warhol*, Marta Pino Moreno (trad.), Madrid, Paidós, 2011.
- , *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- , *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- , “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19, oct. 15, 1964.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1986.
- Fabelo, Corzo, José R., “Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto”, en J. R. Fabelo y B. Galicia, coord., *La estética y el arte más allá de la academia*, Puebla, BUAP, 2012.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Justo G. Beramendi (trad.), Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica Barcelona S.A., 2002.
- , *Homemade Esthetics*, USA, Oxford University Press, 1999.
- Honnet, K., *Pop Art*, Marion Gratacos (trad.), Germany, Taschen, 2006.
- , “The Decline of Cubism”, en *Partisan Review*, vol. 15, núm. 3, marzo, 1948.
- Saunders, F. S., *La CIA y la guerra fría cultural*, Rafael Fontes (trad.), Madrid, Editorial Debate, 2001.
- Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Marcelo Covián (trad.), Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 1998.

¹⁹ A. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*.



3

ESPECTACULARIDAD
Y SEDUCCIÓN.
MIRADAS ESTÉTICAS
A LA SOCIALIDAD
CONTEMPORÁNEA

LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO DE GUY DEBORD: 50 AÑOS DESPUÉS¹

José Ramón Fabelo Corzo²

Vivimos en un mundo en el que el papel de la imagen se acrecienta día a día. Ya va siendo lejana aquella época en que la construcción de imágenes y su incorporación al medio social tenían al arte como ámbito privilegiado. Los avances tecnológicos han generado una capacidad virtualmente infinita para el uso y la manipulación de productos imaginarios que mediatizan cada vez más nuestra relación con el mundo. Más que con la realidad misma, nos relacionamos, sobre todo, con imágenes de ella construidas artificialmente, casi *artísticamente*, podría decirse. Esa es una de las razones por las que hoy se habla de un proceso de estetización de la vida. El término *estetización* alude, precisamente, a la salida de las relaciones estéticas del marco en que habitualmente se les ubicaba: la esfera del arte y de lo bello. Hoy lo estético se vincula más a lo cotidiano y no solo, o no tanto, al arte o a la belleza. El gran papel que la imagen desempeña en la vida, la constante mediación de construcciones simbólicas en nuestro vínculo con el mundo, han llevado a asumir como cotidianas y generalizadas las relaciones que antes se identificaban solo con una esfera de nuestra existencia. Sin dejar de tener su importancia para el arte, la cuestión de la imagen y de lo estético adquiere hoy una significación transartística y cala en lo más hondo de la cotidianidad contemporánea.

Pero estos cambios se producen, al mismo tiempo, en los marcos de un mundo en el que predomina la lógica del capital, no interesada, precisamente, en proyectar una imagen fidedigna de la realidad. Debido

¹ El presente ensayo representa una versión revisada, ampliada y actualizada de un trabajo anterior publicado en el año 2005. Cfr. José Ramón Fabelo, "El concepto *sociedad de espectáculo* de Guy Debord", en Mayra Sánchez, coord., *Estética. Enfoques actuales*).

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

a su propia naturaleza mercantil y manipuladora, lo más importante desde la perspectiva lógica del capital no es la verdad, ni siquiera la vida misma, sino la maximización constante de las ganancias al costo que sea. Bajo estas condiciones, la estetización del mundo, de la vida, se ha convertido en un medio facilitador de las relaciones de dominación, al permitir una permanente invasión del mundo simbólico de la gente con el supremo propósito de hacerla más proclive al sistema que se defiende. Se le vende, entonces, una imagen idealizada de su propia realidad o se le acostumbra a ver los más profundos dramas humanos como un simple juego estético, manipulado, cual si fuera espectáculo artístico.

Ya en el año 1936, el destacado pensador de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, culminaba su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* con una lapidaria frase: “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”.³

Algo más de tres décadas después, en 1967, el francés Guy Debord escribía un resonante texto, por muchos considerado inspirador y premonitor de la revuelta de mayo de 1968 en París. Tanto el título del texto —*La sociedad del espectáculo*—, como su propio contenido, parecían haber sido inspirados por aquellas palabras de Benjamin, a pesar de no aparecer en el mismo ni una sola referencia a la obra del destacado pensador judío-alemán.

Puede calificarse a Debord como un intermediario y un puente teórico —no siempre reconocido— entre la idea de Benjamin sobre la posibilidad de que el drama real humano se convierta, a través de medios técnicos, en objeto espectacular del disfrute estético, y la idea hoy recurrente sobre la estetización de toda la experiencia como resultado —entre otros factores— de la colonización del mundo de la vida por parte de los *mass media*.

Debord nos ofrece una penetrante y aguda reflexión sobre la sociedad de consumo —cuya experiencia directa vive en la Francia de la posguerra—, donde florece la economía de la abundancia, la industria del ocio, la generalización de los medios de comunicación audiovisual y la propagación del llamado *american way of life*.

³ “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, p. 57.

Guy Debord (1931-1994), artista, filósofo, sociólogo, venía liderando desde la década de 1950 un grupo que se autocalificaba como *situacionista* y que había hecho surgir en 1957 su propia Internacional. El término *situacionismo*, con el que se identifica el movimiento, a pesar de cierta vaguedad en su contenido, apunta hacia una intención práctica.⁴ Esta proyección hacia la praxis se hace cada vez más nítida. En 1979, en el prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*, Debord declara, sin ambages, el carácter subversivo de su libro cuando afirma: “a decir verdad, creo que no hay nadie en el mundo que sea capaz de interesarse por mi libro, salvo aquellos que son enemigos del orden existente y que actúan efectivamente a partir de esta situación”.⁵ Es evidente que la crítica que hace Debord a la sociedad espectacular contemporánea no pretende quedarse en la mera desconstrucción —y es esta una diferencia entre Debord y ciertos continuadores suyos posmodernos—, sino propiciar un cambio de situación desde el cual pueda construirse una alternativa a la sociedad del espectáculo. El cambio práctico de la situación real es el propósito de este movimiento que no se restringe, por tanto, al ámbito meramente cultural, sino que busca transformaciones abarcadoras de todas las esferas de la vida social.

La Internacional Situacionista se asumía a sí misma como heredera de las vanguardias artísticas, calaba en sus fundamentos filosóficos y reproducía no pocas de sus actitudes. También tenía la intención de superar el arte mediante su realización en la vida, asumía como proyecto el choque y la ruptura con las normas establecidas en la realidad social y, en consecuencia, promovía una consecuente y clara predisposición crítica hacia esa realidad. Así lo reafirmaba Debord todavía en 1992, dos años antes de su muerte, en el prólogo a la tercera edición francesa de su más importante obra, cuando señalaba el deliberado y mantenido propósito del libro (que en ese momento cumplía 25 años de existencia) de ir contra la sociedad del espectáculo,⁶ calificativo con el que identificaba a él la sociedad de consumo contemporánea.

⁴ En 1958, en el número 1 de la revista *Internationale Situationniste*, se definía *situacionismo* como un “vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior”. Sin embargo, dos renglones antes, en el propio texto, se define *situacionista* del siguiente modo: “todo lo relacionado con la teoría o la *actividad práctica* de la *construcción* de situaciones. El que se dedica a *construir situaciones* [...]”. (“Definiciones. Internacional Situacionista”, las cursivas son nuestras).

⁵ Prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*.

⁶ Cfr. *La sociedad del espectáculo*, p. 36.

Es este uno de los sentidos en que Debord y los situacionistas se mantienen alejados del nihilismo posmoderno al tiempo que conservan su fidelidad al espíritu de las vanguardias artísticas. Como es conocido, las vanguardias pretendían la disolución del arte en la vida mediante su realización en ella. Se trataba de llevar el arte a la vida. La vida era aquí una especie de *núcleo duro* hacia donde aquel habría de moverse. El arte debía hacerse tan *duro* como la vida misma. Nada de contemplación pasiva a lo Kant, ajena a todo interés y conocimiento, todo lo contrario, compromiso interesado con la vida basado en su interpretación práctico-crítica. La definición posmoderna del proceso de estetización de la vida que, entre otros, ha propugnado Vattimo en un texto como *El fin de la modernidad*, es exactamente lo contrario: en este caso es la vida la que se mueve hacia el arte, hacia el paradigma estético, entendido este último precisamente en su debilidad contemplativa. Es la vida la que se hace superflua, banal, *light*, mero *show*, puro espectáculo. Las verdades de la vida se hacen débiles, dejan de serlo, se convierten en juego estético.⁷ Hasta aquí podría coincidir Debord con Vattimo, pero no a partir de este momento. Mientras que para Vattimo esta situación es irremediable e incluso deseable, Debord se levanta críticamente contra ella en busca de un cambio radical. Por eso el pensador francés se mantiene cercano al espíritu de las vanguardias, al tiempo que Vattimo auspicia una posición, en este sentido, antivanguardista.⁸

Aunque tampoco parece hoy del todo justa una posición que solo vea negatividad en la espectacularidad y que niegue el necesario protagonismo que han de tener los procesos de estetización en la búsqueda de alternativas justas al actual mundo depredador del capital, lo cierto es que Debord nunca dejó de ver como lo más importante la trans-

⁷ Cfr. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Directamente vinculada al tema de la verdad está la sección segunda de este libro titulada "La verdad del arte" (pp. 47-98).

⁸ Siendo justos, hay que reconocer que la posición de Vattimo, en la medida en que se ha hecho más políticamente activa en favor de las causas del sur, también se ha flexibilizado y matizado en lo teórico-filosófico. Así, la idea sobre la necesidad de un pensamiento débil se hace relativa cuando afirma que no quiere predicar esa idea a los pueblos del tercer mundo (Cfr. G. Vattimo, "No quiero predicar el pensamiento débil a los pueblos del tercer mundo") o que solo un ideal fuerte como el del comunismo podrá salvarnos (Cfr. G. Vattimo, "Solo un ideal fuerte, como el comunismo, podrá salvarnos", en *El País digital*). De igual manera, su optimismo en relación con los medios queda un tanto atenuado cuando afirma que estos requieren un control que mida su "potabilidad." Cfr. G. Vattimo, "La televisión es como el agua potable: debe ser controlada para determinar si está en condiciones de potabilidad", en *UNEAC digital*.

formación misma de las condiciones sociales que generan un tipo de espectáculo en sí mismo falsificador y alienador. Por eso su interés, más allá del diagnóstico certero de la realidad, estaba en el cambio de ella. Este atributo de su propuesta es muy bien captado por José Luis Pardo, prologuista y traductor de la edición en español de Pre-textos de *La sociedad del espectáculo*, cuando escribió:

Hay también una distinción entre aquellos escritos teóricos que se ofrecen ya de entrada como especulación o interpretación (las filosofías que se piensan a sí mismas como “interpretación del mundo”, en el léxico de la undécima tesis sobre Feuerbach), y aquellos otros que se producen para ser *puestos en práctica*, es decir, que se proponen la “realización de la filosofía en la historia” o la “transformación del mundo”. A esta segunda categoría pertenece, sin duda, la obra del mismo Debord.⁹

La sociedad del espectáculo fue no solo la principal obra de Debord, sino también la plataforma programática de todo el grupo situacionista, a pesar de las vicisitudes existenciales de este último. De hecho, en 1972, Debord diluye el grupo como resultado de una contradicción o tensión en la que él siempre se debatió: por un lado la propensión a realizar una crítica radical de la sociedad del espectáculo y, por otro, la posibilidad de que su propia obra y actividad se convirtieran en un elemento de circulación informática y que, de tal manera, fueran asimilados por el mismo sistema que pretendían criticar.

Debord no quería sentir en carne propia la frustración que habían vivido las vanguardias al ver sus obras asimiladas por los museos, las galerías, las colecciones, es decir, por las mismas instituciones que buscaban combatir. Se percataba de que aquella legítima aspiración de realizar el arte en la vida requeriría definitivamente otro marco social distinto al capitalista. El fracaso práctico de la rebelión de 1968 y la resonancia alcanzada al respecto por el grupo habían hecho surgir, en opinión de Debord, el peligro de la espectacularización del propio situacionismo.

Esa contradicción que viven Debord y el grupo, entre la necesidad de dar a conocer sus ideas y, al mismo tiempo, tratar de evitar que estas ideas circulen en el entramado cultural por ellos criticado, es la que

⁹ “Prólogo”, en G. Debord, *Ob. cit.*, p. 16.

explica, en alguna medida, el a veces excesivo afán por la clandestinidad que observamos en Debord y el hecho mismo de que sea un autor que, a pesar de su resonancia en eventos políticos concretos como el de mayo de 1968 en Francia, durante bastante tiempo no haya sido suficientemente conocido y tenido en cuenta en ámbitos académicos e intelectuales.

Anclado fuertemente en las ideas de Marx sobre la alienación y el fetichismo mercantil, Debord analiza la sociedad en que vive como un perenne espectáculo, entendido este, en lo fundamental, como falseamiento de la naturaleza esencial de un sistema. El espectáculo es consustancial al capitalismo, y ya Marx había avanzado un buen trecho en su revelación crítica. La esencia de la explotación capitalista queda velada bajo la apariencia de una relación libre y voluntaria entre iguales. La plusvalía se mantiene oculta a la conciencia común. La igualación de todos los seres humanos ante la ley encubre falazmente su desigualdad en relación con la propiedad sobre los medios de producción, fundamento de todo el resto de las desigualdades sociales. La asimetría hecha pasar por simetría, la desigualdad presentada como igualdad, la injusticia oculta bajo la apariencia de un orden justo, esa es la esencia cultural de un sistema que se ha apropiado del espectáculo para, más allá de las tablas o los estudios de filmación, convertirse en un reproductor cultural ampliado de la enajenación económica.

Marx nos ayuda a comprender que la raíz más profunda del espectáculo como falseamiento está en la economía. Las mercancías se presentan espectacularmente como si solo tuviesen valores de uso, cuando lo que en realidad tienen y lo único que les importa es su valor de cambio. Aquí está la raíz de espectáculo como condición necesaria de la realización de la mercancía. Esta, obligatoriamente, debe disfrazarse, debe simular su verdadera naturaleza, debe fingir que es un bien y no un simple objeto de cambio, abstracto y meramente cuantitativo. Esta falacia primaria está en la base de toda la falsedad del mundo construido espectacularmente por el capitalismo. A partir de ahí, el espectáculo construye un mundo virtual y lo asume como si fuera real. Se emborracha de su propia ficción.

Sin embargo, Marx no llegó a asistir en vida a la expansión del fetiche de la mercancía a todo el mundo de la cultura, a la total metamorfosis mercantil de la vida social y, en consecuencia, a la plena fetichización y espectacularización de la sociedad. Ahora la alienación no se

centra exclusivamente en el tiempo de trabajo, sino que es abarcadora de toda la existencia humana, incluido su tiempo de ocio. El tiempo libre está predestinado al consumo de imágenes espectaculares. De la colonización del ocio, de la banalización del espíritu y de la extensión a todas partes de una y la misma seudocultura, se extrae ahora buena parte de la plusvalía global, al tiempo que el obrero, el trabajador, el subalterno, se han convertido en espectadores pasivos de su propia enajenación. La misma vida se espectaculariza y comienza a vivirse a través de objetos imágenes que en lugar de acercar al espectador a la realidad, lo alienan cada vez más de ella. En el imaginario del espectador el espectáculo ya no es asumido como juego estético, fácilmente distinguible de la realidad, sino convertido en la realidad misma. La realidad queda así oculta, sustituida por un fetiche.

De la misma forma que las relaciones mercantiles, siendo un engendro de la sociedad, escapan luego a su control y se le vuelven en contra, apareciendo ante sus ojos como dotadas de una fuerza propia, inalcanzable, mística, no dominable en su totalidad ni siquiera por el más absoluto y totalitario poder humano, así, el espectáculo representa una construcción social que expresa la recreación que del mundo hacen los medios de comunicación, con un contenido cada vez menos parecido al mundo real, siendo en buena medida la antítesis de la realidad, que representa el mundo que se quiere que sea y no el mundo que es. De tal forma, el ser humano se identifica más con esa imagen desfigurada del mundo que con el mundo real. Nuevamente se enfrenta a un producto social que se cosifica, escapa de su control, lo enajena de la realidad y se hace pasar por ella. Como resultado, el ser humano dirige su potencia práctica contra sí mismo, creyendo que es a su favor.

El espectáculo responde al sistema instituido de valores, es el modo en que oficialmente la sociedad debe ser vista; se subordina, por tanto, al poder, es el discurso autoelogioso de este último. Por eso es una especie de juego estético, una ficción, una representación de la realidad que no es la realidad misma. Pero, a diferencia del arte, donde el espectador es consciente de que lo es, aquí se procura que el espectáculo no sea percibido como tal, que se confunda con la propia realidad, bajo el deliberado propósito de engañar. Es así que el sistema se presenta espectacularmente como favorable a la vida, cuando en realidad es todo lo contrario; se defiende a sí mismo como el mejor de

los mundos posibles, como el bien común no cuestionable, velando su verdadera esencia manipuladora. “La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias”.¹⁰

La tendencia a espectacularizarlo todo se convierte en una especie de sentido común, en un patrón de conducta cada vez más generalizado a todos los miembros de la sociedad. Ya el capitalismo había promovido antes una transformación de la *ética del ser* en la *ética del tener*.¹¹ La degradación continúa ahora con lo que podría describirse como el paso a una *ética del parecer*. Del *ser al tener* y del *tener al parecer*, esa es la metamorfosis de los valores subjetivos dominantes del mundo contemporáneo. Más que *ser* y más que *tener*, lo que importa ahora es *parecer que se es y*, sobre todo, *que se tiene*, aunque ni lo uno ni lo otro sea real. El sistema ha logrado convertir a la mayor parte de sus espectadores en sujetos hacedores de su propio espectáculo.

Es importante, a nuestro juicio, hacer énfasis en el lugar de enunciación de estas ideas. *La sociedad del espectáculo* es un texto que se escribe desde un país desarrollado y desde un indiscutible centro cultural como es París. No es un escrito que se haga desde la perspectiva del pobre o del explotado del siglo XIX, sino desde el observatorio social del obrero o el estudiante bien alimentado de una sociedad que comienza a vivir su opulencia y que, según el paradigma emancipatorio prevaleciente en el siglo de Marx, no tendría grandes razones para buscar un cambio.

Por eso el movimiento de 1968 francés tomó a todos por sorpresa. A todos, menos a los *situacionistas*. Era algo inesperado no solo para la institucionalidad burguesa, sino también para el Partido Comunista Francés y su marxismo oficial. Se suponía que las rebeliones populares tenían que ver con la pobreza, con la miseria, con las carencias materiales. Pero los que salían ahora a las calles de París no eran pobres, ni miserables, ni hambrientos. Las pintadas que aparecían en las calles nos hablaban de una poética particular: “no queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compense con la garantía de morir de aburrimiento”, “la imaginación al poder”. Se dice que fue este el primer levantamiento en la historia con un contenido estético-cultural, dirigido precisamente

¹⁰ G. Debord, *Ob. cit.*, p. 41.

¹¹ Cfr. Erich Fromm, *¿Tener o ser?* y Erich Fromm, *Del tener al ser*.

contra la cultura consumista y de la apariencia estéril.

Para nada ello significaba que el asunto de la pobreza hubiese sido resuelto en el mundo, ni que dejara de actuar como palanca principal inspiradora de otros movimientos emancipadores. El resto del mundo, sobre todo el tercer mundo, incluso en el mismo año de 1968, continuó prohiendo movimientos con contenido diferente, en busca, entre otras cosas, de la más elemental justicia distributiva que garantizase mínimamente la satisfacción de las necesidades materiales. No hay dudas de que 1968 fue un parteaguas en la historia, que no solo dividió la época previa con la posterior, sino que también separó mucho más diáfana-mente el curso de los futuros acontecimientos en diferentes regiones del planeta, haciéndose más ostensible la división entre Occidente y no-Occidente, norte y sur, centro y periferia, incluso en lo relacionado con las perspectivas emancipatorias.

En lo atenido a la historia de Occidente, el fracaso francés de 1968 dio origen, en no pocos intelectuales, a un pensamiento nostálgico de la desesperanza, nihilista, cancelador de las utopías y de los grandes metarrelatos de la emancipación. No fue el caso —es justo decirlo— de Debord, quien siguió siendo consecuente hasta su muerte con sus ideas iniciales de transformación práctica de la realidad. Pero, para muchos de sus contemporáneos, el dominio abrumador del espectáculo falsificador sobre la vida hacía imposible todo escape, toda rebelión, cualquier variante de pensamiento y acción alternativos. No quedaba más que adaptarse a las exigencias mismas del espectáculo falaz, decirle “adiós a la verdad”¹² y, en todo caso, tratar de ver *positivamente* todo lo referido al espectáculo mismo, evadiendo la actitud crítica hacia él y contribuyendo así a su propia legitimación.

Se partía (y todavía se parte), en estos casos, de una percepción extrema de la capacidad avasalladora de la imagen. Por más manipulador que sea el sistema, por mayor dominio que tenga del espectáculo, nunca podrá este copar toda la *visibilidad humana*. Hay otra fuente de visión no abarcable plenamente por la espectacularización. Se trata de la vida cotidiana, cuyo influjo es tanto más fuerte allí donde mayores son las dificultades de la imagen oficial para imponer su señorío, es decir, en el mundo pobre, en la periferia del capitalismo. Y esto es así por

¹² Cfr. G. Vattimo, *Adiós a la Verdad*.

dos razones: primero, porque en ese mundo es menor el acceso a los medios que fabrican y transmiten el espectáculo, y segundo, porque en él hay mayor contraste entre la imagen del espectáculo idealizado, por un lado, y la imagen formada directamente bajo la carga abrumadora de la pesada cotidianidad, por el otro.

Por eso, las más exitosas rebeliones contra el dominio mediático se han producido fuera de Occidente, en el tercer mundo y, particularmente, en América Latina. A pesar de que también aquí hemos sido testigos de importantes derrotas ante contraofensivas espectaculares del sistema hegemónico, ello es una muestra más bien de las deficiencias propias de las rebeliones en cuestión —incluidas sus carencias mediáticas—, y no de la imposibilidad misma de enfrentarse con éxito al espectáculo engañoso de la cultura del capital. Y una de las lecciones que de ello ha de extraerse es que la estrategia a oponer al espectáculo y a la estetización farsantes, no es el no-espectáculo o la no-estetización, sino aquel otro espectáculo que, siendo leal a las verdades reveladas por la propia cotidianidad popular, cumpla simultáneamente con elevados estándares estéticos. A lo falso, espectacularmente embellecido, ha de oponerse, no lo verdadero a secas, sino la verdad bellamente presentada. Las *epistemologías del Sur*¹³ necesitan de su propia estética para hacer valer sus verdades.

Mas estas lecciones de la historia reciente de un contexto del capitalismo periférico como es América Latina, no las podía tener en cuenta en su espacio y en su tiempo Guy Debord, para quien cualquier forma de espectáculo era epistemológicamente desestimable en tanto siempre estaría al servicio de la falsificación. Estos límites hoy perceptibles en la visión de Debord no le quitan un ápice de importancia a la denuncia crítica que realizara de la espectacularización de la sociedad en que vivió. Cinco décadas después de que viera la luz por primera vez *La sociedad del espectáculo*, cabe preguntarse: ¿en qué medida siguen siendo hoy vigentes sus principales tesis en este nuevo mundo signado por la llamada globalización?

¹³ Nos apropiamos aquí del concepto *epistemologías del Sur*, de Boaventura de Sousa Santos, que presupone no solo el reconocimiento explícito de las verdades alternativas de ese otro sujeto múltiple identificado con el “Sur antimperial”, en tanto “metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo”, sino que asume implícitamente una especie de privilegio epistémico para esas *verdades del sur*. Lejos de despedirse de la verdad, las *epistemologías del Sur* invitan a defender las propias. Cfr. Boaventura de Sousa Santos, “Introducción: las epistemologías del Sur”, en *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, p. 16.

El situacionismo —como apunta José Luis Pardo—:

había diagnosticado una *nueva pobreza* en el corazón de la abundancia, una pobreza que la proliferación de mercancías conserva, envuelve y disimula pero no resuelve, a saber, *la miseria de la vida cotidiana de los trabajadores*, de quienes han descubierto que su riqueza no lo es más que aparentemente y reclaman el derecho a vivir y no solo a pasar el rato.¹⁴

No hay dudas de que ese diagnóstico es totalmente aplicable también al mundo de hoy. Es cierto que la abundancia para nada es patrimonio compartido en todo el planeta y que el gran problema de los más de 800 millones de hambrientos del mundo no consiste en qué hacer con su tiempo libre. Pero lo que sí parece ser universal, aunque se deba a causas distintas, es la gran pobreza de espíritu que Debord describe como característica inherente al mundo contemporáneo y su vínculo con la espectacularización de la realidad por los *mass media*, hoy capaces de llegar a lugares antes insospechados.

El espectáculo se mundializa. El dominio del llamado *tercer mundo* por el *primero* no es solo económico, también es cultural. Ya Debord lo diagnosticaba:

la sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como *sociedad del espectáculo*. Incluso allí donde falta aún su sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes [...].¹⁵

Aunque la globalización no iguala las condiciones de existencia de todos los seres humanos, sí intenta sembrar en todos el mismo imaginario, las mismas aspiraciones, la misma seudoespiritualidad. La *mcdonalización* de la cultura es capaz de avanzar más rápido y llegar más lejos que el propio mercado de McDonalds. Se puede vivir su espectáculo aunque no se pueda consumir sus hamburguesas. La cultura chatarra queda más al alcance de las grandes masas que la *fast food*.

¹⁴ *Ob. cit.*, p. 13.

¹⁵ *La sociedad del espectáculo*, p. 63.

La propia proclamación de un mundo global único sería el primer producto del nuevo espectáculo globalizado. El mundo es ahora uno solo, sí, pero como espectáculo, es decir, como falsificación de la realidad. De hecho, sigue siendo un mundo profundamente escindido por grandes contradicciones, desigualdades y asimetrías, no obstante estar necesitado —como nos indica Debord— “de participar como un solo bloque en la misma organización consensual del mercado mundial, espectacularmente falsificado y garantizado”.¹⁶ El recurso al espectáculo de la globalización responde a una necesidad de la neoliberalización del mercado mundial. Borrar las fronteras nacionales, evitar todo proteccionismo, desinflar los Estados y pasar todo el poder real a las transnacionales requiere de la ilusión de un mundo global de iguales. De la misma forma que la relación obrero-propietario espectacularmente se presenta como vínculo entre agentes libres e iguales, ahora el mercado mundial requiere que impere la falacia de la libertad y la igualdad global, como condición para que el capital haga por sí solo la labor que en otros tiempos realizaban las invasiones, conquistas, colonialismos y neocolonialismos, pero ahora ya preferiblemente sin ejércitos, sin riesgos, y como resultado de un automatismo mercantil que *legítima* moral y jurídicamente la expoliación de unos hombres por otros y la presenta como relación natural, cosificada, fetichizada. Si algunos se resisten a ser agentes *libres e iguales*, siempre quedará el recurso de acusarlos de terroristas, enchufarles espectacularmente algún “delito mayor” que justifique una intervención militar o promueva al interior golpes de estado con apariencia constitucional. Allí donde se cierran las puertas al espectáculo, estas son forzadas a abrirse —o por lo menos eso intenta hacer el poder hegemónico mundial—, para lo cual necesita procrear nuevos espectáculos sobre los *ejes del mal*, la *violación de los derechos humanos*, la *supresión de libertades* o la *ausencia de democracia*.

Las falaces libertades de prensa y de pensamiento capitalistas no solo preparan el terreno y forman parte ellas mismas de cualquier arremetida *anti-contra-espectacular*, sino que auspician lo que Debord llamaba ya la *crítica espectacular del espectáculo*. Los medios de prensa pueden aparentar un enfrentamiento al sistema, pero en realidad esto no

¹⁶ G. Debord, “Prólogo a la Tercera Edición Francesa (1992) de *La sociedad del espectáculo*”, en *La sociedad del espectáculo*, p. 35.

pasa de ser la otra cara de su propia apología. Arman un gran revuelo, digamos, cuando se revelan ciertas pifias del sistema espectacular hegemónico que ponen de manifiesto su esencia falsificadora, pero callan al respecto unas semanas después a pesar de que las consecuencias de la falsificación se mantienen ilegítimamente de manera pública. En el año 2003, Estados Unidos comenzó una guerra arrasadora contra Irak bajo el pretexto de que el gobierno de este país tenía vínculos con Al Qaeda y almacenaba armas de exterminio masivo. Poco tiempo después salió a la luz la falsedad de ambos argumentos, pero el gobierno norteamericano continuó la guerra y la prensa sencillamente dejó de hablar de ello. El *presentismo* y la inmediatez de las conciencias fabricadas por el propio espectáculo son aprovechados por este para promover el *pensamiento del no-pensamiento*, el *olvido inducido*. Si lo que ayer fue escándalo, ya hoy no se menciona, se irá extinguiendo poco a poco en la desmemoriada conciencia enajenada en la medida en que otros escándalos espectaculares lo sustituyan. Como bien apuntaba Debord, “en la medida en que se trata de pensamientos sumisos, no hay diferencias entre la falsa desesperación de la crítica no dialéctica del espectáculo y el falso optimismo de la pura publicidad del sistema”.¹⁷

Algo similar ocurre con una buena parte del pensamiento social aparentemente crítico. No pocos sociólogos, economistas, ecólogos o feministas dirigen su dedo crítico hacia aspectos particulares de la realidad espectacular desvinculándolos del resto del sistema y desconociendo, por tanto, sus raíces más profundas, asociadas a la propia esencia del régimen. “Tal forma de crítica, al desconocer lo negativo que está en el corazón de su mundo, [...] solo llega a atacar las consecuencias externas del sistema”.¹⁸ En consecuencia, la fuente del problema en cuestión se coloca en la ausencia de una conciencia moral, como si esa ausencia no fuera ella misma expresión de una realidad que la engendra, o de lo contrario, de manera especulativa y ahistórica, se le atribuye a una especie de mal congénito del ser humano, por el cual este es obligadamente egoísta o machista, instintos que hay que tratar de corregir un tanto mediante su moralización. Bajo tales condiciones, las denuncias de la pobreza que hace el sociólogo, del despilfarro que

¹⁷ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 161.

¹⁸ *Idem*.

hace el economista, del maltrato al medioambiente que hace el ecólogo o del abuso a las mujeres que hace el feminista, quedan formando parte del propio espectáculo y no pasan de promover llamados a “la moral, la sensatez y [...] la medida”.¹⁹ Lo que sí queda fuera de toda crítica y asumido como realidad incuestionable es el propio orden socioeconómico que engendra aquellos males. Por eso tal crítica solo puede ser superficial, no busca en verdad el cambio, sino su propio lugar dentro del espectáculo. De hecho, lo que se critica es elemento consustancial de un sistema que en el fondo no se critica ni se pretende cambiar.

En esa gran carpa, que es la sociedad espectacular, la política queda reducida también al puro *show* mediático. Salvo honrosas excepciones, la contienda entre partidos no expresa, en realidad, diversidad de opciones, sino espectaculares carreras en busca de subir el propio *rating*. Los políticos se parecen cada vez más a las estrellas de la farándula. No es nada casual que ciertas estrellas hayan hecho uso de una espectacularidad ya conquistada en alguna esfera de la cultura —estrellato muchas veces cuestionable en sí mismo por su baja calidad artística—, para probar exitosamente su suerte en la política, sin importar cuán vacía de pensamiento propio sea su propuesta o programa. La llamada democracia occidental parece haber aprendido muy bien los principios de funcionamiento de la Academia de Hollywood y premia con *un Oscar* a las mejores puestas en escena de los políticos. Para tener éxito en ella no solo es necesario tener mucho dinero, sino ser, además, un buen actor. Cada intervención pública es una especie de prueba actoral que exige, no pocas veces, muchas horas de ensayo. Más que un buen conocimiento de su realidad o propuestas claras para resolver sus problemas en los marcos de un sistema político en sí mismo falaz, lo más importante es tener un probado equipo de asesores de actuación. A eso se reduce, en buena medida, la cacareada democracia de Occidente.

En muchos sentidos, *La sociedad del espectáculo* parece más haber sido escrita por estos días que hace 50 años. Desde la denuncia de la conversión de la política en un *show business*, pasando por la espectacularización vacía del arte y de la cultura en general, la prensa del escándalo y el sensacionalismo como gancho para subir el *rating*, hasta los *reality shows* que, desprovistos ya de todo pudor, asumen descarnadamente

¹⁹ *Idem.*

su función de hacer espectáculo por espectáculo, sin importar qué se meta adentro, todo ello, parece haber sido retratado ya en el libro de Debord como una consecuencia inevitable de esta nueva etapa de la enajenación humana, abarcadora de toda la espiritualidad y en la que terminan por perderse las fronteras entre *show* y vida.

Aun cuando no se haga alusión directa a ella, *La sociedad del espectáculo* de Debord es fuente inspiradora de muchísimas ideas actuales que no la reconocen precisamente como fuente. A pesar de ello, este texto está prácticamente en la memoria de todo lo que hoy se escribe con otros rótulos, como *sociedad de la información*, *globalización cultural*, *estetización de la experiencia*, *cultura del simulacro*, manteniendo muchas veces, tanta o mayor capacidad explicativa y aun mejores potencialidades prácticas que algunas de las últimas concepciones de moda que se dan el lujo de ignorarlo.

En contra de lo que hubiera deseado Debord, es justo reconocer hoy la impronta de esta obra y su necesaria inclusión en cualquier proyecto crítico que no se contente con la mera deconstrucción de un discurso espectacular falsificador, sino que mantenga como su horizonte de sentido aquel cambio de *situación* que permita restituir la realidad en el imaginario humano, incluso cuando para ello sea preciso acudir también a otro tipo de espectáculo, ya no falseador de la realidad, sino crítico y esencialmente verdadero como es el caso mismo de *La sociedad del espectáculo* 50 años después de su publicación original.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- , “Prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*”, *La sociedad del espectáculo*, en <http://www.sindominio.net/ash/espprol2.htm> (último acceso: 23 de abril de 2016).
- “Definiciones. Internacional Situacionista”, en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> (último acceso: 23 de abril de 2016).
- Fabelo Corzo, José Ramón, “El concepto *sociedad de espectáculo* de Guy Debord”, en Mayra Sánchez, coord., *Estética. Enfoques actuales*, La Habana, Edit. Félix Varela, 2005.
- Fromm, Erich, *Del tener al ser*, México, Paidós, 2002.

- , *¿Tener o ser?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pardo, José Luis, “Prólogo”, en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Santos, Boaventura de Sousa, “Introducción: las epistemologías del Sur”, en CIDOB (org.), *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona, CIDOB Ediciones, pp. 9-22.
- Vattimo, Gianni, *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010.
- , *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- , “La televisión es como el agua potable: debe ser controlada para determinar si está en condiciones de potabilidad”, *UNEAC*, en <http://uneac.org/cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=681> (último acceso: 2 de noviembre de 2009).
- , “No quiero predicar el pensamiento débil a los pueblos del tercer mundo”, en <http://www.fsoc.uba.ar/modules/aaj/article.php?storyid=2> (último acceso: 23 de enero de 2014).
- , “Solo un ideal fuerte, como el comunismo, podrá salvarnos”, *El País*, en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354735501_778104.html (último acceso: 05 de junio de 2013).

LA RECONFIGURACIÓN DE LO SENSIBLE. ¿UNA CUESTIÓN ESTÉTICA O POLÍTICA?

Mayra Sánchez Medina¹

La comprensión del nexo de las ideas y las teorías con las instituciones y los discursos, especialmente en lo relativo a la construcción de los sujetos y las potencialidades autopoieticas de los procesos de subjetivación, ha cambiado la concepción respecto del lugar de los componentes subjetivos en la vida social. Además, ha conducido a una especie de giro epistemológico del pensamiento actual hacia el proceso del saber y el conocer, que va más allá de los espacios académicos.

Michel Foucault fundamentó la existencia de una especie de *a priori* a nivel de pensamiento que, para él, no es otra cosa que lo que esa propia época recorta, como

un campo posible del saber dentro de la experiencia, define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorga poder teórico a la mirada cotidiana y define las condiciones en las que puede sustentarse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas [...].²

El *a priori* del pensamiento político moderno, como espacio autónomo de reflexión estuvo sustentado en el poder, las estructuras institucionales y las formas de gobierno, en las luchas entre partidos políticos y clases sociales, etc. Sus conceptos operativos se constituyen, tal cual, la cosmovisión de la época, como contenedores de pensamiento en su misión de describir y transformar el mundo desde enclaves sectoriales. Construidos de forma institucional y disciplinaria, interesados

¹ Doctora en Ciencias Filosóficas. Investigadora Titular del Instituto de Filosofía y jefa del Proyecto de Estudios Estético-filosóficos. Profesora Titular de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

² *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 121.

en el control de la experiencia y la subjetivación individual, resultan favorecedores por una homogeneidad justificada cognitiva y axiológicamente, con zonas de silencio y exclusión incluidas.

Sin embargo, la llegada del siglo XX abrió nuevas posibilidades a la reflexión social y política, marcada por confrontaciones intrainperialistas, y, especialmente por el empeño del primer Estado socialista, luego multiplicado en un sistema mundial, que alcanzaría a permanecer hasta el final de la centuria. Conceptos como Estado, hegemonía, poder, entre otros, marcan el paso de la reflexión hacia derroteros antes desconocidos por el pensamiento teórico, si bien la política real sí los había recorrido con profusión. Como afirma Georges Balandier,³ el poder siempre había movilizado determinados recursos simbólicos para afianzar su lugar en la sociedad, buscando las fuentes de legitimidad, la reserva de imágenes, así como los modelos de acción en la apropiación de símbolos —la historia, la nación, la etnia, la religión y el poder simbólico de los héroes— presentes en el discurso textual y visual de los gobernantes, como un modo eficaz de garantizar la estabilidad política.⁴

La modernidad, aunque transforma los componentes nutriciales de legitimación, —ahora llamados progreso, ciencia, técnica, comercio e industria; organización y técnica—⁵ ahonda en el arte de la manipulación y se hace acompañar de formidables teorías justificativas del quehacer político desde todas las vertientes, cada vez más afianzadas por artilugios masivos de origen técnico (desde la prensa hasta el cinematógrafo).⁶

³ Cfr. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación.*

⁴ G. Balandier, *ob. cit.*, pp. 14-144. Las grandes epopeyas homéricas y los fabulosos dramas trágicos encierran, tras el imaginario poético, el ideario político del que la *areté*, la idea de la Moira, el discurso laudatorio hacia las hazañas de guerra constituye una especie de puesta en escena del sistema de poder. Así también, en todas estas sociedades, la liturgia religiosa otorga sacralidad al mandato político. El mundo moderno traspasó algunos de estos recursos, pero generó nuevos mitos fundados en el poder de la mayoría sobre la minoría. Así, proliferan los mitos modernos de la raza, el pueblo, la nación, el enemigo común y se especializan algunos recursos como el arte de la persuasión, de identificación, de manipulación, ya sea, desde los modelos más totalitarios como el fascismo o en los supuestos modelos democráticos.

⁵ *Idem.*

⁶ Al respecto, diría Walter Benjamin en fecha tan temprana como 1936: “También en la política es perceptible la modificación que constatamos trae consigo la técnica reproductiva en modo de exposición. ¡La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis de las condiciones determinantes de cómo deben presentarse los gobernantes [...]! ¡el parlamento es su público! [este es visto en su discurso por un sinnúmero de espectadores y se convierte en primordial la presentación del hombre político ante estos aparatos] los parlamentos quedan desiertos, así como los teatros, la radio y el cine no solo modifican la función del actor profesional, (sino que cambian también los mecanismos de goberna-

Esto ha permitido que el pensamiento contemporáneo se plantee la necesidad de reconsiderar los términos en que fue pensado lo político; entendiendo la política como algo que está más allá del mero ejercicio del poder o de la lucha por mantenerlo o alcanzarlo. Así, se ha penetrado en el poder como fenómeno discursivo,⁷ ya no solo como un asunto de dominación política y económica. Del mismo modo en la relación poder-saber⁸ y en la complejidad del andamiaje cultural con que se produce el discurso político.⁹

En nuestros días, uno de los discípulos de Louis Althusser, el franco argelino Jacques Rancière, explica que lo político no está definido de entrada por las leyes e instituciones.

La primera cuestión política consiste en saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para debatirlos [...].¹⁰

Al trasladar la reflexión sobre instituciones y relaciones en torno a marcos, sujetos e ideas específicas, al extenso campo de la subjetividad y su marco sensible, este tipo de enfoque ha generado un disloque conceptual y el desborde de los estancos disciplinares tradicionales.

La visión de la política, como la actividad que reconfigura los marcos sensibles, en el seno de los cuales se definen objetos comunes, ha trascendido por su agudeza en la comprensión y visibilización de los resortes internos de lo político: “Rompe con la evidencia sensible del orden ‘natural’ que destina a los individuos o a los grupos al mando o a la obediencia, a la vida pública o a la vida privada, asignándolos de entrada a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir [...]”.¹¹

ción) [...] la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante [...]”. Cfr. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, pp. 38-39.

⁷ Cfr. Michel Foucault, *Microfísica del poder*.

⁸ Consultar a Michel Foucault, Aníbal Quijano, Edgardo Lander, entre otros.

⁹ “No se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder, esto sería una quimera, ya que la verdad es ella misma poder —sino de separar el poder de la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento [...]”. Cfr. M. Foucault, *ob. cit.*, p. 189.

¹⁰ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 63.

¹¹ *Idem*.

Al ubicarla más allá de los marcos institucionales y sus relaciones en el plano de lo sensible, y consiguientemente, rebasar lo público como único espacio natural de la política, —extendiéndola también a lo privado, en su connotación material y espiritual que incluye lo íntimo como espacio de subjetivación individual—, se expande el campo de atención de la política; su objeto se *esparce* por toda la socialidad y reclama el concurso de otros enclaves conceptuales y otros saberes, que entran por derecho propio al escenario de la discusión.

Salta a la vista que la reflexión tradicional, al entender las relaciones políticas de manera universal y abstracta —desde emplazamientos que incluso no lograron advertir más que un flanco de las fuerzas en discordia (el de los poderosos)—, ha dejado fuera de atención importantes componentes de la política real, sus manifestaciones en la subjetividad y en los modos de vida, confundiendo de forma metonímica, sus componentes con su continente. Hasta ahora, la parte visible de la política se corresponde con la maquinaria desplegada por el poder desde el Estado, más que con la totalidad de lo político. Incluye también otras instituciones, a las que Foucault llamará *disciplinarias*, entre las que se encuentran aquellas que instituyen y construyen el sentido común de la sociedad, como la escuela¹² en general y las universidades, mismas que para Rancière ocupan un lugar determinante dentro de lo político, pero no lo agotan.

“Esta lógica de los cuerpos asignados a su lugar correspondiente dentro de una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término ‘policía’ [...]”.¹³ Esta manera de entender la política desnuda sus intersticios más profundos y señala, como la punta del *iceberg*, las fuerzas policiales que garantizan el poder, pero no agotan lo político, impregnado en todas las estructuras y relaciones.

La distinción abierta del accionar político por todo lo social muestra una zona de expropiación y silencio que también, junto a otros tantos elementos y segmentos de lo social, fueron invisibilizados por los saberes modernos. Entender la política como: “la práctica que rompe con ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la

¹² Refiriéndose a los trabajos de Bourdieu y Passeron, sobre cómo las llamadas escuelas democráticas producen desigualdad haciendo creer en la igualdad, Rancière afirma: “la escuela es el ámbito de una violencia simbólica fundamental, que no es otra cosa que la ilusión misma de la igualdad [...]”. Cfr. J. Rancière, *En los bordes de lo político*, p. 42.

¹³ *Idem*.

evidencia misma de los datos sensibles [...]”,¹⁴ puede ser comprendido como una oportunidad para el desacuerdo y, al mismo tiempo, como una ampliación hasta hace poco impensada de los múltiples vericuetos de la escena política, sus escurrimientos hacia la intimidad, el gusto y la solapada frivolidad del deseo.

Al pensar la política desde la *partición de lo sensible*,¹⁵ Rancière introduce una dimensión estética en la que poco se había pensado, y que, lamentablemente, aún se piensa en estas lides:

La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia [...].¹⁶

Ahora, en medio de tantas reconfiguraciones de los saberes modernos desde hace más de un siglo, ¿a qué noción de lo estético se refiere el autor? No se debe olvidar que la mirada de las ciencias sociales modernas, signada por su carácter marcadamente eurocéntrico, no solo dividió al hombre en sus posibles roles como sujeto económico, político y psicológico, al que hizo corresponder saberes específicos; sino que también, desde el poder epistémico que le otorgó su supremacía colonial, valiéndose de las ciencias humanas, construyó un mundo a su imagen y semejanza compuesto de regiones parceladas e inconexas.

Dentro de este cuadro disciplinar, las reflexiones estéticas conformaron un universo ubicado por sobre la vida real, connotado por fuerzas espirituales estilizadas gracias a los recursos formales del arte. Los asuntos estéticos se refractaron, así, en un supuesto mundo de las ideas y las formas, materializados en la institución artística moderna,

¹⁴ J. Rancière, *El espectador emancipado*, p. 63.

¹⁵ “Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división [...]”. Cfr. J. Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, p. 3.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1.

dejando fuera todo un firmamento de relaciones, objetos y acciones despojadas eurocéntricamente de esteticidad.¹⁷

Aunque Rancière declara su intencionalidad de reelaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término *estética*, separándola de la teoría del arte en general y de la teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, se sigue manteniendo dentro del régimen específico de identificación de las artes, buscando en ellas una cierta idea de efectividad del pensamiento. Este régimen es, para él, un tercer estadio de lo artístico, al que nombra como modelo de la eficacia estética que “significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto inmediato sobre un público determinado [...]”.¹⁸

Al parecer, Rancière se debate entre los atractivos y ataduras de uno de los más profundos obstáculos epistemológicos que descolocan el pensamiento estético moderno: el encerramiento de la estética en el arte. La comprensión de la reducción epistemológica de la estética en el arte, sobre todo, en una noción de arte distinguida por su naturaleza eurocéntrica,¹⁹ explica por qué determinadas actividades humanas y relaciones quedaron fuera de su atención, demasiado comprometida con una época y un hacer establecidos.

El concepto moderno de arte, delimitado hacia el siglo XIX tras varios siglos de escaqueo por el logro de la autonomía de la propia institución, salta a la vista por su tendenciosidad excluyente y normativa; no solo por presentarse desde una validez supuestamente universal, que dista mucho de poseer, sino por consumir el encerramiento y restricción del campo del pensamiento estético al ideal artístico de una época, que convierte la exclusión en su recurso constitutivo. La reducción de lo estético en lo artístico prorroga una mirada elitista

¹⁷ Actividades y esferas sociales como la artesanía, el folclore, los ritos cotidianos y la propia política quedaban fuera de atención del pensamiento estético moderno.

¹⁸ J. Rancière, *ob. cit.*, p. 62.

¹⁹ La noción de arte que se impone desde Europa de plano desconoce otras formas históricas y contemporáneas de arte; sigue las pautas de un modelo referido a un circuito social cristalizado en las primeras décadas del siglo XVIII, especializado con la creación de objetos bellos para el placer y la contemplación sensorial. Estos objetos se conciben distanciados de lo útil. Serían los románticos alemanes del siglo XIX quienes separarían teóricamente los artefactos artísticos, creados por el artista genio, del resto de las creaciones humanas. Con ello, dan vida a la plataforma teórica básica para el elitismo conceptual de la estética, de la que aún quedan vestigios, que ha condenado este saber a su minimización, en tanto refiere asuntos de *menos valía*, como el gusto, el entretenimiento y el ocio que, por cierto, hoy se encuentran en el centro de los debates teóricos, en las preocupaciones éticas y las políticas.

y ahistórica, que expropió uno de los componentes antropológicos decisivos del hombre: su capacidad sensible.

Si bien, Rancière da un paso adelante cuando refiere lo estético a las maneras de ser, de ver, de decir y parece que traslada la mirada más allá del arte hacia el actuar humano sensible, constantemente regresa al terreno del arte, con alusiones directas al artista, la ficcionalidad, la imagen técnica o la literalidad.²⁰ No obstante, su visión de la estética “como el sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar [...]”,²¹ lo traslada definitivamente a ese otro terreno, el de la sociedad, al que por momentos parece entrar y salir:

Es una delimitación de tiempos y espacios [nos dice], de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia [...] [Para agregar finalmente:] La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo [...].²²

Sin duda, al situar la política en el espacio sensible, este autor evidencia la complejidad y emergencia del estudio de las subjetividades políticas contemporáneas, viable desde emplazamientos epistemológicos transdisciplinarios que integren diversas tradiciones del pensamiento.

La permeabilidad de las fronteras entre arte y sociedad ha favorecido, desde las vanguardias hasta nuestros días, que la conjugación entre arte y política resulte un emplazamiento frecuente entre los artistas contemporáneos. Recientemente se produjo en Cuba el primer Fórum Rebirth,²³ del artista Michelangelo Pistoletto, bajo el rótulo *Geografías de las transformaciones*. La plataforma conceptual del proyecto propone la búsqueda del *tercer paraíso*, como metáfora proactiva en favor de la superación de las polarizaciones extremas y del reencuentro del hombre actual con la naturaleza, la creatividad social, la participación y la política, con todo aquello que la artificialidad moderna y su mentalidad tecnocientífica ha considerado desplazado por la civilización.

²⁰ Cfr. J. Rancière, *ob. cit.* 9-31.

²¹ *Ibidem*, p. 4.

²² *Idem*.

²³ La Habana, del 24 al 26 de noviembre de 2015. Sus promotores fueron la Fundación Pistoletto, Cittadellarte y la Embajada de Rebirth en La Habana.

La imagen del tercer paraíso, —entendido en su etimología por los persas como *jardín protegido* dentro del desierto— se apoya en el principio enunciado con el Teorema de la Trinámica, de Michelangelo Pistoletto, quien utiliza la tríada, el triple círculo, para estructurar metodologías y acciones creativas en favor del equilibrio de las fuerzas contrapuestas:

La Trinámica es la dinámica del número tres. Es la combinación de dos unidades que da vida a una tercera unidad distinta e inédita. El triple círculo es símbolo de nacimiento y renacimiento, que ocurre por composición fortuita o voluntad de dos sujetos, objetos o conceptos, como el polo positivo y el negativo que producen la electricidad, como lo masculino y lo femenino que engendran una nueva persona, como oxígeno e hidrógeno que producen el agua y como el totalitarismo y la anarquía entre los que se desarrolla la democracia [...].²⁴

Tras 20 años de experiencia, el artista italiano y sus seguidores continúan apostando por la conjugación del arte como facultad creadora con la política como arte del gobierno, en la búsqueda de un renacimiento social que alcance e implique a todos los sectores de la vida social. El proyecto intenta desatar, desde el arte, una máquina autopoietica, en el sentido de Guattari,²⁵ que logre romper los estancos disciplinares, institucionales y sociales para hacer coincidir los esfuerzos en favor del bien común.

Jesús Martín Barbero ha señalado que estamos ante la necesidad de:

desbordar las disciplinas hacia un tipo de conocimiento capaz de hacerse cargo tanto de la multidimensionalidad de los problemas de la sociedad, como también de empezar a pensar desde el mundo, necesitamos saberes de carácter no utópicos sino atópicos, cuyo lugar es el “sin lugar” ya que no tenemos en este momento forma de ubicarlos en ninguna de las disciplinas [...].²⁶

²⁴ Michelangelo Pistoletto, *Forum Rebirth. Geografías de las transformaciones*, p. 3.

²⁵ “Resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación, sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de esos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica [...]”. Cfr. Félix Guattari, “El nuevo paradigma estético”, en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, p. 193.

²⁶ “Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos

Justamente, la nueva postura epistémica que demandan los estudios de la política requiere de la puesta en acción de un tipo de conceptos que, al estar dislocados de sus saberes de origen (la estética, la lingüística, la sociología, etc.), resultan portadores de una nueva manera de relacionarse con el mundo, derivada de la intersección entre varios dominios del saber. Ellos han de funcionar como puntos de mira que se actualizan desde lugares contextuales, marcados por la simultaneidad de espacio-tiempos diversos y por horizontes borrosos, en dinámicas que fluyen desde instancias subjetivas de control —seducción, espectacularidad, performatividad—, hasta lo que hacen y lo que se hace con estas dinámicas.

Una interesante visión de la política es la que aporta Bauman en unos de sus textos. Siguiendo a Thomas Mathiesen,²⁷ señala que:

a partir de que la modernidad superó su fase de *Sturm und Drang* para entrar en su última etapa, el Panóptico —el mayor instrumento destinado a mantener a la gente junta en lo que se ha denominado “sociedad”—, ha sido reemplazado gradualmente por el Sinóptico: en vez de unos pocos que observan a muchos, ahora son muchos los que observan a unos pocos [...].²⁸

¿Cuáles son los aspectos que, según estos autores miran las mayorías? Justamente, miran el esplendor y la estela de sucesos que hacen apetecible la vida de los famosos, sus experiencias glamorosas y excitantes, los vericuetos de sus biografías maquilladas por los medios, ante los que posan en sus ambientes cotidianos y hasta se desnudan en cuerpo y alma. Seguimos sus aciertos y por qué no, sus escandalosas caídas:

La mayoría [sigue diciendo Bauman] no tiene más alternativa que mirar: al carecer de fuentes de instrucción en cuanto a las virtudes públicas, buscan motivación para los esfuerzos vitales tan solo en los ejemplos disponibles de hazañas privadas y sus recompensas. Y por eso miran

culturales”, en *Culturas, identidades y saberes fronterizos*, p. 6.

²⁷ “The viewer society: Michel Foucault’s ‘Panopticon’ revisited”, en *Theoretical Criminology*, pp. 215-234.

²⁸ Como sabemos, lo panóptico como concepto impactó la teoría social de fin del siglo XX, en tanto describe los mecanismos de control del poder desde la conjunción: observar sin ser visto, mediante la cual, la minoría controla a la mayoría. La noción fue desarrollada por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar*.

voluntariamente, con entusiasmo, y exigen en voz alta y claramente que haya más cosas similares para ver [...].²⁹

A continuación, Bauman introduce un aspecto que aporta en la diatriba que propone este texto, en el sentido no solo conceptual, sino más bien metodológico: la movilidad que se ha operado en la distinción clásica de los espacios modernos,³⁰ entre lo público y lo privado. Es indudable que esta dinámica, la intromisión y promiscuidad mutua, resultan un reducto a considerar en el análisis propuesto. De hecho, la política corresponde, desde la Grecia Antigua, al espacio público, aún impreciso, que se constituye en la modernidad, complementándose con la aparición de lo social, de la opinión pública y sus valladares. Lo privado, se forma a contrapelo, integrado, según Hannah Arendt, por elementos tangibles e intangibles: por lo doméstico (la casa, los objetivos de uso diario, las sonoridades y olores que marcan la autobiografía personal de cada hombre y mujer), y por lo íntimo, el espacio de los deseos, las pasiones, los reductos insospechados de la subjetividad.

Si para los primeros teóricos de esta correlación fue una preocupación la fagocitación de lo privado en lo público,³¹ siguiendo a Bauman, lo que ocurre ahora asume una dirección totalmente opuesta:

Ocultar la vida privada a la mirada pública ya no es “de interés público”. Los grandes y famosos (grandes por famosos) ya no aspiran al poder pastoral y, por lo tanto, ya no ofrecen instrucción sobre las virtudes públicas; el último servicio que pueden prestar a sus antiguos fieles es exhibir sus propias vidas como objeto de admiración, pero también como objeto de aspiración y de imitación [...].³²

Finalmente, plantea una idea cardinal por sus connotaciones epistémicas, pero también estratégicas, en tanto vislumbra una especie de inversión en las relaciones entre ambas esferas:

²⁹ Zygmunt Bauman, *En busca de la política*, p. 79.

³⁰ Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana*.

³¹ Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, p. 242.

³² *Ob. cit.*, p. 80.

Si el panóptico entabló una guerra contra lo privado, en el intento de disolver lo privado en lo público, o al menos barrer bajo la alfombra todas las partículas de lo privado que se resistían a cobrar una forma pública aceptable, el sinóptico refleja el acto de desaparición de lo público, la invasión de la esfera pública por la privada; su conquista, su ocupación y su gradual, pero incesante colonización. Las presiones ejercidas sobre la frontera que divide-conecta lo público y lo privado se han invertido.³³

Tal ocupación de lo público por lo privado ha sido posible por la *massmediatización* tecnológica en ascenso, la ampliación y explosión de sus recursos estéticos, esos que permiten la aparición pública de los deseos y desatan los mecanismos de la seducción, devenida, así, en instancia de consistencia también política. La comprensión de la naturaleza del sujeto político en nuestros días, también como sujeto estético (este también es de convivencia dialéctica y no de simple adición), reconfigura la noción y los instrumentos de análisis: moldeado por el mercado, extrovertido por la tecnología, saturado de símbolos y mensajes que erosionan los modos de construcción de sus agenciamientos y pertenencias, este habitante del mundo actual solo puede ser aprehendido desde una comunión de saberes sociales; ellos mismos reconstruidos desde coordenadas epistemológicas transversales.

Pensar la política desde lo sensible convoca a una revisitación de la sensibilidad para liberarla de la simplificación de que fuera objeto por el determinismo ingenuo que la redujo, junto a la subjetividad, a su condición de reflejo o reacción, a algo que está fuera del sujeto.

Habría que releer las *Tesis sobre Feuerbach*, donde Marx considera como defecto fundamental del materialismo anterior a él, el hecho de ver “la realidad del mundo sensible, en forma de objeto de observación y no como actividad sensorial humana, no como actividad práctica, no subjetivamente [...]”.³⁴ Marx pudo vislumbrar la incongruencia del dualismo cartesiano y de todas las particiones que se derivaron de la separación hombre-mundo. A pesar de la dogmatización, de que después fuera objeto por la ortodoxia marxista, hoy nos queda claro que

³³ *Ibidem*, p. 79.

³⁴ P. 24.

esta frase encierra un reconocimiento temprano de la imbricación de la subjetividad en todo acto humano; de la mediación de la conciencia en todo contacto humano con el mundo, aspecto que, si bien apreció el idealismo, al no reconocer “la actividad real concreta como tal [...]”,³⁵ no logró trascender sus especulaciones.

Varios autores contemporáneos han regresado a la sensibilidad como ese espacio complejo, autopoietico, que nos hace ser en el mundo, y que nos cualifica culturalmente de modo integral; matiza nuestras identidades e intercambios cotidianos sin que pueda diseccionarse mecánicamente en aspectos neurológicos o eléctricos; materiales o ideales; conscientes y subconscientes.

Por ejemplo, para Katya Mandoki existe una estrecha conexión entre sensibilidad y *estesis* en relación con las estrategias de constitución e intercambio de las identidades individuales y colectivas, que son posibles de explorar teóricamente desde el análisis de los ejes signícos y simbólicos en que se apoya la enunciación-interpretación de los procesos de intercambio estético.³⁶

Esta acogida del saber a los espacios de lo sensible no es casual. Tiene que ver, con el acrecentamiento de su papel en la escena social contemporánea. Como nunca antes, nuestra vida está rodeada de imágenes, formas y deseos que la configuran y predeterminan. Esta circunstancia ha llevado al reconocimiento de la existencia y protagonismo de determinadas relaciones estéticas en la vida social contemporánea.³⁷

Hans Robert Jauss, al perfilar los rasgos del llamado *paradigma posmoderno*, apunta hacia varios elementos que ilustran esta preeminencia de lo estético en la sociedad actual, a partir de que el ejercicio de la sensibilidad, el placer, la comicidad, la espectacularidad se despliegan con mayor fuerza que en ninguna otra época del pasado. Así lo describe Jauss:

el cambio desde el experimento esotérico de un modernismo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el gozo comprensible, el exceso satírico y la comicidad subversiva; el cambio desde la

³⁵ *Idem.*

³⁶ Cfr. Katya Mandoki, “Prácticas estéticas e identidades Sociales”, *Prosaica II*, pp. 23-28.

³⁷ A pesar de algunas posibles definiciones, desde el punto de vista epistemológico, la autora de este trabajo considera que el reconocimiento de la existencia y protagonismo de determinadas relaciones estéticas en la vida social contemporánea es el rasgo fundamental del concepto de estetización. Cfr. Mayra Sánchez en “La estetización difusa o la difusa estetización del Mundo actual”, en *Estética. Enfoques actuales*.

proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y una poética autorreferencial a favor de una apertura de las artes en un mundo altamente industrializado y sus nuevos medios; la extensión del interés estético a la recepción y el efecto; y, no en último término, una mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas que aprovecha la ficción, lo imaginario y lo fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado [...].³⁸

Esta expansión también fue vista por José Luis Brea como una derivación del propio despliegue del capitalismo de su fase industrial a la posindustrial, que no solo ha transformado el sistema de los objetos, sino todo el sistema de relaciones y necesidades, sometidos a una segunda metamorfosis, ya no solo mercantil, sino estética.³⁹

Zygmunt Bauman, desde su noción de *modernidad líquida*, incorpora el deseo en esta instancia de transformación, cuando lo considera “una entidad mucho más volátil y efímera, evasiva y caprichosa, y esencialmente mucho más vaga que las ‘necesidades’ [...]”.⁴⁰ A ellas atribuye un papel protagonista para la autogeneración del sistema que, desde el deseo, se autoimpulsa sin que necesite de justificación o de causa. Para agregar: “Los consumidores deben ser guiados por intereses estéticos, no por normas éticas [...] Porque es la estética, no la ética, el elemento integrador en la nueva comunidad de consumidores, el que mantiene su curso y, de cuando en cuando, la rescata de su crisis [...]”.⁴¹

El placer, la fruición y el deseo dejan de ser simples instancias de la subjetividad individual cuando las consideramos parte de la maquinaria social enmascarada tras los *inocentes* centelleos del neón y las lentejuelas. Es, precisamente, esta expansión capitalista —transnacional, electrónica, publicitaria— la que ha determinado la presencia de lo estético en los modos de actuar, usos cotidianos y hábitos de vida, etc. Asociado al ejercicio del gusto, se manifiesta en inclinaciones, afinidades, repudios o negaciones instaladas desde la sensibilidad, con respecto a intensidades, dimensiones y formas de las cosas. Desde esta dimensión, se instalan los

³⁸ Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo Moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 17.

³⁹ José Luis Brea, *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo*, p. 128.

⁴⁰ Z. Bauman, *Modernidad Líquida*, p. 80.

⁴¹ Z. Bauman, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, p. 55.

hábitos, costumbres y formas de vida, como el marco cultural específico en que tienen sentido tales elecciones y preferencias.

Abarca las relaciones entre sujetos y, por supuesto, las maneras en que nos vemos o queremos vernos a nosotros mismos. Lo que hace que hoy este asunto adquiera mayor importancia que nunca antes, es la evidencia de que las personas comunes en la sociedad contemporánea están tomando, desde allí, decisiones importantes en sus vidas, en relación con su cuerpo, su profesión, el sistema de necesidades y relaciones personales o familiares; en torno a sus rutinas cotidianas, e incluso, y esto nos regresa al marco de reflexión, hacia las formas de participación social y política.

La apreciación sobredimensionada de la apariencia ha puesto sobre el tapete el tema de la belleza, luego de un largo y tortuoso camino que ha debido recorrer como valor para llegar hasta nosotros. Como concepto relacional —atributivo—, ha alcanzado un protagonismo inusitado en nuestros días. Algo aparentemente tan sencillo como decir, sentir o *pinchar* en la web *me gusta*, puede encerrar aspectos más complejos de lo que nos parece a simple vista.

La subjetividad humana es el resultado de procesos individuales y sociales de construcción, con soportes y predisposiciones naturales y sociales. La complejidad de la cultura contemporánea atravesada por dos ejes ineludibles, el mercado y la tecnología, tiende a la preeminencia de una estandarización de atributos físicos en el imaginario social, enfática en los músculos definidos y en la centralidad de estereotipos físicos. “La belleza impera”, nos dice Bauman. “Ser feo implica estar condenado al vertedero [...]”.⁴² Una preeminencia de lo físico por sobre lo espiritual, enmarcado en una especie de furor por la imagen, aupado por el mercado, ocupa no solo un mayor espacio mental, sino también una buena parte de las prácticas cotidianas de millones de personas en el mundo. Para un número considerable de individuos, el asunto reza: me ejercito, luego existo.

Lo estético está asumiendo, por demás, un cierto papel normativo o regulador. Para Bauman:

El valor estético “objetivo”, impercedero o universal del producto, es lo último por lo que preocuparse [...] De no ser por la maravillosa capacidad que tiene el mercado para imponer un patrón regular, aunque efímero,

⁴² *Vidas desperdiciadas*, pp. 153-154.

en las elecciones de los clientes, aparentemente individuales y, por ende, potencialmente azarosas y difusas, los clientes se sentirían totalmente desorientados y perdidos [...]. [Agrega:] Los clientes, confundidos por el torbellino de la moda, por la increíble variedad de ofertas y por el ritmo vertiginoso de sus cambios, ya no pueden confiar en ser capaces de aprender y memorizar y, por consiguiente, deben aceptar (y así lo hacen, agradecidos) las promesas tranquilizadoras de que el producto que hoy se ofrece es “justo lo que buscan”, “la bomba”, “lo imprescindible” y aquello “en lo que o con lo que tienen que ser vistos”.⁴³

Ese *éter estético* se difumina, desvaloriza unas cosas (el arte, por ejemplo) y corona otras, antes de caer en la obsolescencia definitiva e irreversible:

“Bellos” son esos jerseys con la marca del diseñador actualmente famoso; los cuerpos remodelados en gimnasios y mediante cirugía plástica y maquillaje a la última moda; los productos empaquetados en los estantes del supermercado. Todo tiene, o al menos puede tener y debería intentar tener, sus quince minutos, quizás incluso quince días, de belleza en el camino al vertedero [...].⁴⁴

Sin embargo, lejos de lo que se suponía en los primeros debates sobre la globalización, la estandarización ha estado acompañada de una apertura hacia lo heterogéneo, que no debemos desestimar. Justamente, podría afirmarse que es en el plano estético —atrapado inexorablemente por los tentáculos de la moda y el mercado— donde mayor consistencia ha mostrado tal dualidad estandarización-heterogeneidad. Basta recorrer las páginas de cualquier revista de maniqués de moda, para apreciar esta dinámica, anclada en la necesidad de atrapar todos los públicos posibles.

La gama de tendencias, desfiles, modistos y marcas se presenta a sí misma como una ruptura de la uniformidad y el acceso a la libre elección, frente a las exigencias rígidas de momentos anteriores. Entonces, desde los tonos pasteles hasta la agresividad del *dark* rockero; la proclamación del unisex o la vuelta a la femineidad más clásica; el

⁴³ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 153-154.

uso de accesorios étnicos o la moda retro; en propuestas afeminadas o andróginas del *look*, se combinan y mixturán tejidos y tendencias, en una celebración de la diferencia y la individualidad, coherente, por demás, con los temas latentes en las corrientes de pensamiento de las últimas décadas: alteridad, diferencia, multiculturalidad, lateralidad.

Si nos atenemos a la noción de lo político desde la partición de lo sensible, apreciamos cómo la forma de experiencia política está siendo delimitada desde estas circunstancias estetizadas, que no solo marcan con su sello a las instituciones, dispositivos y relaciones que se declaran como tales (vedetización de los gobiernos; telepresencia de los líderes; manipulación mediática de los consensos), sino que producen y reproducen el *statu quo*, desde sus posibilidades como máquina de producción de sentidos y significados que dominan lo visible, los tiempos, los espacios; impregnan con sus sellos identitarios las sonoridades y presencias; los discursos y los silencios, la participación y la exclusión. Entender desde ahí los modos de ser de lo político en la configuración de la subjetividad individual y colectiva contemporánea, constituye una necesidad-oportunidad que debemos reconocer y articular también desde el pensamiento emancipador. Como Lander nos ha advertido:

En los debates políticos y en diversos campos de las ciencias sociales, han sido notorias las dificultades para formular alternativas teóricas y políticas a la primacía total del mercado, cuya defensa más coherente ha sido formulada por el neoliberalismo. Estas dificultades se deben, en una importante medida, [sigue diciendo el autor] al hecho de que el neoliberalismo es debatido y confrontado como una teoría económica, cuando en realidad debe ser comprendido como el discurso hegemónico de un modelo civilizatorio [...].⁴⁵

Esta noción sistémica del capitalismo neoliberal como discurso permite poner atención en otros elementos que, por lo general, pasan inadvertidos y que resultan la garantía de su prevalencia: el modo en que este modelo ha penetrado al interior de la individualidad, en el campo de los gustos y preferencias, accionando desde el sentido co-

⁴⁵ Edgardo Lander, "Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, p. 8.

mún. Como se ha afirmado, el discurso neoliberal funciona “como una extraordinaria síntesis de los supuestos y valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la *buena vida* [...]”.⁴⁶

La polémica filosófica en torno a la crisis de la metafísica y al descalabro de la razón instrumental, aún se manifiesta entre nosotros cuando seguimos intentando pensar el mundo y al hombre desde un modelo simplista que invisibiliza componentes insoslayables de su existencia. Cuando la intención es de ingeniería inversa y se quiere deconstruir para crear algo nuevo que supere el modelo anterior, el método resulta imprescindible.

Si algo nos ha dejado claro la historia reciente es la necesidad de un enfoque sistémico de la sociedad. Las miradas parciales solo han traído imágenes recortadas del mundo que los conceptos no logran recomponer. En ellas, la esteticidad sigue siendo vista como excedente formal, valioso en nuestros días, pero excedente al fin. Por eso, cuando hablamos de la reconfiguración de lo sensible, no es suficiente apelar a su pertinencia para una u otra disciplina en cuestión, de la política o de la estética. De hecho, esta filiación deja de ser importante cuando hablamos de la vida real, en la que cada vez se deterioran más los significados prácticos de unos, sin que, por ello, la ubicuidad, omnipresencia y recurrencia de los otros, los haga más respetables y contundentes: todo lo contrario.

Entonces, nos toca seguir la saga de revisitaciones y plantearnos la emancipación como discurso total que abarque todos los espacios de lo humano, donde lo sensible funcione en toda su plenitud, no como estatuto prerracional o subconsciente, en el sentido de *incompletitud* que le otorga el racionalismo que nos constituye, sino como el espacio de la experiencia vital, el lugar de la dimensión poética y pragmática (performativa), ahora empobrecida por el culto al consumo.

Ya hubo quien encontró positividad en el triunfo de la técnica y la masividad trituradora del aura, considerados como una nueva barbarie a inicios del siglo XX:

¿Barbarie? —dijo entonces, Walter Benjamin— Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿A

⁴⁶ *Idem.*

dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar ni a diestra ni a siniestra [...]”.⁴⁷

Para agregar después:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso [...].⁴⁸

Asumir la transdisciplinariedad es un reto de nuestro tiempo. Indagar desde mecanismos expandidos, deslocalizados y abiertos que aprovechen el saber y la experiencia acumulada en todas las esferas, será seguramente una fuente inagotable de provecho mutuo. El laberíntico y entrecruzado mapa de lo social nos marca el camino. Es posible que cuando esto se logre, cuando sepamos pensar transversalmente, no hagan falta dos palabras ni sendas disciplinas repletas de especialistas. Hasta entonces, vale la pena ir liberando el discurso de polarizaciones excesivas.

Bibliografía citada

- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Paidós Ibérica, 2011.
- Arfuch, Leonor, “Cronotopías de la intimidad”, en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, España, Editorial Gedisa, 1999.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

⁴⁷ “Experiencia y pobreza”, en *Archivo Chile digital*, p. 2.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 3.

- _, *En busca de la política*, Mirta Rosenberg (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- _, *Vidas desperdiciadas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.
- Benjamin, Walter, “Experiencia y pobreza”, *Archivo Chile digital*, en: <http://www.archivochile.com>
- _, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Edic. Trams, 1973.
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, España, Murcia, CENDEAC, 2003.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina, Siglo XX Editores, 2008.
- _, *Microfísica del poder*, España, Ediciones de La Piqueta, 1980.
- _, *Vigilar y castigar*, España, Ediciones de La Piqueta, 1980.
- Guattari, Félix, “El nuevo paradigma estético”, en Dora Fried Schmitman, ed., *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Jaramillo, Jaime Eduardo, comp., *Culturas, identidades y saberes fronterizos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Colecciones CES, 2005.
- Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1995.
- Mandoki, Katya, *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Marx, Karl, *Tesis sobre Feuerbach*, Tomo único, Editorial Progreso, s. f.
- Mathiesen, Thomas, “The viewer society: Michel Foucault’s ‘Panopticon’ revisited”, en *Theoretical Criminology*, 1997.
- Lander, Edgardo, “Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, 2005.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, España, Eilago Ediciones, 2010.
- _, *En los bordes de lo político*, disponible en www.philosophia.cl
- _, *La división de lo sensible. Estética y política*, Antonio Fernández Lera, trad., Centro Cultural Criterios, 2000.
- Sánchez Medina, Mayra, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, en *Estética. Enfoques actuales*, Ciudad de La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.

LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA DEL VIVIR. MUNDIALIDAD VS. MUNDANEIDAD

*Gerardo de la Fuente Lora*¹

I

Vivir en nuestro tiempo significa, para los individuos, el advenimiento de un constante asombro cuasicartesiano. Espectro en la megaurbe, Henry Miller exploró mejor que nadie la cualidad de la experiencia contemporánea del sí mismo.

En el metro, frente a los agotados viajeros nocturnos de la gran ciudad, me sumí en una profunda introspección, como la que sobreviene a los protagonistas de las novelas modernas. Como ellos, me hice preguntas inútiles, me planteé problemas que no existían, hice planes para el futuro que nunca llegaron a realizarse, dudé de todo, incluida mi propia existencia.²

Pero, a diferencia de lo que ocurría cuando la duda metódica acontecía junto a la estufa en un paisaje rural, los habitantes de las ciudades-mundo de hoy no encuentran al final del camino dubitativo el esplendor de la verdad y del auténtico *yo*:

¿Cuál es el *yo* auténtico? [se pregunta el mismo Miller] Si insistes en enfocar tus impulsos, acabas convirtiéndote en un coágulo de flemas. Finalmente, sueltas un gargajo que te deja completamente seco y hasta años después no comprendes que no era un gargajo, sino tu *yo* interior. Si pierdes eso, correrás siempre por las calles oscuras como un loco perseguido por fantasmas.³

¹ Profesor de tiempo completo en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

² Henry Miller, *Sexus. La crucifixión rosada*, p. 89.

³ *Ibidem*, p. 228.

¿Qué marco de la vida ha de acontecer para que alguien, como personaje de la narrativa moderna, dude de todo con la esperanza de hallar un asidero, aunque tal no fuera sino la duda misma? ¿Y qué contexto, qué corriente del sucederse las cosas, puede empujar a uno a superar la marca del *yo* dubitativo como última defensa, para decaer, o desvanecerse o diluirse más allá de toda forma, idea o certeza de sí? ¿Después del *yo* solo quedará un coágulo de flemas?

Nuestra experiencia actual es todavía cercana en muchos sentidos al retrato de la subjetividad que nos propuso Descartes. Como en su tiempo, la nota definitoria del habitar la tierra es la incertidumbre, el riesgo, la evanescencia de las cosas. El autor de las *Meditaciones metafísicas* lo resumió en una fórmula luminosa: lo que ayer aparecía como verdadero, hoy resulta ser falso. Y en tanto las cosas son susceptibles de mutar así su cualidad de la verdad a la falsedad, el mundo deja de tener solidez, se convierte en simulacro en el que ya no hay orientación alguna, ni rigen las leyes de la causalidad, pues a un acontecer puede seguir cualquier otro, y los sentidos están sujetos a sucumbir a las impostaciones de las máscaras y las apariencias. De hecho, es ella, la sensibilidad, el primer asidero del sentido común, la que a cada momento muestra su falibilidad y nos deja huérfanos en medio del torbellino de las cosas que pasan.

Hay que captar bien la especificidad del asombro cartesiano. No se trata solamente del registro de la aceleración generalizada de la vida, aunque también sea eso. Lo que singulariza al sacudimiento de René Descartes, es que se realiza como una reacción cognitiva, epistemológica. Es un estado febril ocasionado por el exceso de saberes, por la sobrea-bundancia de verdades. No es una angustia causada por la inanición teórica, por la percepción de un desierto espiritual, sino que es un temblor debido a lo apabullante del conocimiento, a la sobremultiplicación de la sapiencia, al amontonamiento de teorías y explicaciones. Como Jean François Lyotard, Descartes podría haber resumido su postura diciendo que el estatuto del conocimiento en su tiempo había cambiado; podría haber titulado a uno de sus libros, tal vez, *La condición posmoderna*, y haber proclamado que habían dejado de tener vigencia las metanarrativas de legitimación que rigieron hacía muy poco: el hombre como criatura divina, la santidad y la heroicidad del destino humano.

Pero si en verdad el gesto cartesiano se parece al nuestro, hemos de examinarlo más cuidadosamente y aprender de él. Porque lo que se

nos cuenta en el *Discurso del método* no es solamente un procedimiento filosófico para tratar de encontrar el fundamento de la verdad, sino que se nos informa, antes que ello, de la decisión del autor en el sentido de que, frente al exceso de la información, habría que poner de pronto todo entre paréntesis e inventarse una moral provisional, un código, unas normas, así, por sí y porque sí, en tanto se llega a la superación profunda de la incertidumbre. En otras palabras, ante la situación crítica provocada por la proliferación cognoscitiva, lo urgente y necesario es fincar un parámetro para gobernarse, tirar algunas líneas e hilos de Ariadna para orientarse y guiar la conducta. Porque de cara al maremágnum informativo lo absolutamente indispensable aquí y ahora es no dejarse a la deriva, sino proponerse un camino y luego ya se verá.

La evanescencia, la fluidez en que lo sólido es proclive a desvanecerse en el aire, en que lo verdadero podría devenir falso, la experiencia cartesiana podría describirse acaso como una repentina renaturalización del mundo, como una vuelta paradójica al dominio de fuerzas antiguas, primigenias, ante las que urgiría realizar un gesto de control, una decisión de autoguiarse. La interrogante que apareció en la agenda del pensamiento moderno fue, a partir de ahí, cómo volver a pensar la posibilidad del conducir, del tomar el timón de la vida. Eso es lo que elabora la filosofía política clásica: cómo imaginar la salida del estado de naturaleza e instituir la posibilidad del gobierno humano. Subrayemos, además, que esta filosofía de los siglos XVII y XVIII, la de Descartes, Locke, Rousseau, Hume, Kant, cuando reflexiona sobre la gobernabilidad, lo hace atendiendo a las dos dimensiones de este vocablo, la que se refiere a la dirección de los asuntos sociales y que cristaliza en la institución de una administración pública; y la que atañe a la construcción del carácter propio y la propia vida, a la construcción, modelación y estilización del sí mismo, al gobierno de las pasiones y del alma.

Ante las respuestas de la filosofía política clásica, la crítica de Marx fue devastadora. El contrato social, la legitimidad —por consenso— como posibilidad del construirse una vía y una finalidad humanas, no eran más que *robinsonadas* funcionales a la naturalización capitalista que hacía que todo lo real aconteciera como fatalidad, como designio natural. Solo cuando adviniese la revolución, se abandonarían las fuerzas impersonales, hipostasiadas, inapelables de la naturalidad, y nacería el mundo histórico, artificial, humano. Pero la crítica marxis-

ta al pensamiento moderno no abandonó algunos principios básicos de esa problemática filosófica. Marx hizo suyo el sueño del individuo pleno capaz de gobernarse a sí mismo en el sentido creador de elegirse cotidiana y diversamente como cazador, pescador, intelectual, artista de sí mismo; y también compartió con la filosofía de su época el convencimiento de que la gobernabilidad, la capacidad humana para decidir el propio destino, solo podría realizarse en el marco de una creación inédita, de una salida del estado de naturaleza, de un ámbito de artificialidad, de algo nuevo no incluido en la dotación original del ser, en el contexto de una suerte de emanación ontológica humana, un nuevo piso de realidad que el hombre, demiurgo, debería ser capaz de parir.

La experiencia evanescente y proliferante de la globalización capitalista nos enfrenta, hoy, a la vivencia de la naturalización, de la fatalización por sobreabundancia del saber, por un exceso de información. Inmersos en la marea informativa, ¿no ocurre que ya no somos capaces de distinguir lo verdadero de lo falso y que nuestros sentidos, lejos de brindarnos asideros, son los primeros en sucumbir ante los espejismos? Como en el primer *Discurso del método*, al parecer también nosotros estamos obligados a otorgarnos una moral provisional, unos códigos, unas guías para la vida, y esta tarea se presenta como más urgente que la indagación por el fundamento de la nueva verdad.

Pero ¿qué reglas, qué normas otorgarnos? ¿O aun, con qué procedimiento, bajo qué principios alcanzarlas, postularlas? Descartes optó por asirse solo a lo que en su espacio interior se le apareciera como claro y distinto, y resolvió también tomar siempre la opinión de los más sensatos de los hombres para normar su criterio. Sus puntos de apoyo, sin embargo, no pueden ser hoy los nuestros. El cuestionamiento a la subjetividad prístina y centrada ha emborronado, desde Freud y aun antes, los perfiles de la claridad y distinción mentales. Lo que se presenta como evidente de suyo podría ser fantasmal o imaginario, espectro tras el cual habría que correr por los callejones.

Tampoco el principio de tomar como guía la opinión de los más prudentes, esa llamada cartesiana a afianzarnos, más allá de toda especulación, a la sensatez de la vida cotidiana, podría servirnos como fulcro o punto de partida. Y ello porque si algo se ve resquebrajado por la experiencia de la globalización es, precisamente, la cotidianidad, el entorno del ser-ahí que somos. Pues si en vena heideggeriana

eligiéramos, más allá del sujeto, al ser-en-el-mundo como categoría fundamental, hoy descubriríamos que la inserción del individuo en ese horizonte se ha vuelto inconsistente, indecidible.

II

La experiencia de la globalidad contemporánea, al hacer comparecer en nuestras vidas causalidades remotas, ajenas, lejanas, exóticas, enigmáticas, —pero tremendamente eficientes, cercanas, violentas—, lleva a la contraposición, a la *contradicción irresoluble entre la mundaneidad y la mundialidad del mundo*. Sobre las dimensiones de lo primero, sobre aquello que esencialmente hace que el lugar del ser-ahí sea precisamente un mundo, Heidegger ha aportado iluminaciones ineludibles. Pero la expansión capitalista, la mercantilización general, las nuevas tecnologías que conectan cada esquina del planeta, como suele decirse ahora, en *tiempo real*, han traído a nuestro ámbito, la esfera experiencial de cada uno, distancias y velocidades impensables (esto porque han dejado de ser distancias y velocidades); han hecho que uno se sepa a sí mismo localmente global e inserto en complejidades sistémicas extremas; han traído a colación tal diversidad de datos, tal maremágnum informativo que, justamente, la conciencia de vivir en una sociedad hoy sí verdaderamente mundial, ha hecho que la existencia haya dejado de ser mundana.

La mundialidad ocasiona que, paradójicamente, el mundo de la vida ya no sea ni intersubjetivamente compartido, ni individualmente coherente. No se le puede contar como un solo y mismo relato para nosotros, ni como una única narración para cada uno. La experiencia cotidiana indica que aconteceres provenientes de imposibles lejanías —imposibles porque, a la vez, son todas ellas cercanas, inmediatas— pueden modificar en un instante la vida personal, el sentido mismo del acontecer. Sucesos originados en fábricas de un mítico Bangkok pueden generar la pérdida de mi empleo y el vaciamiento de mi vida. O bien, mi habilidad, mi productividad, mi maestría en el dominio de un oficio, no han de confrontarse, para valer, con los productos de mi entorno, sino con las realizaciones de seres extranjeros, invisibles, ausentes, pero muy presentes.

Sobre todo eso, la mundialidad acaba con la mundaneidad del mundo, porque provoca que lo que deberían ser ausencias emerjan como relámpagos, desestructurando los horizontes, quebrando las

seguridades, instaurando la incertidumbre. Antes lo perturbador, lo disruptor, pero a la vez lo que permitía la evolución y mejoramiento del mundo, era la aparición del *Otro*, que parecía provenir de más allá del horizonte, trayendo con él su misterio y permitiéndome renovarme en mi universo. Gracias al *Otro*, el mundo se abría y nos permitía superar el encerramiento del presente y del sí mismo, de la totalidad. Hoy ya no hay *Otro* porque la otredad venía de la noche, de lo oscuro, del más allá. Pero en tiempo real ya solo hay luz: siempre es de día en la red del capital-información. El planeta se ha vuelto plano y se expone en todo momento frente al sol. La Tierra, redonda como era, ha sido expulsada del globo. Y nosotros con ella. La globalización es nuestro destierro.

III

En uno de sus textos más importantes,⁴ Martin Heidegger consideró a la ciencia fisicomatemática como una de las manifestaciones definitorias de la modernidad. A diferencia de la sabiduría griega, que no elucubraba la posibilidad de conocer con plena exactitud este ámbito mundano, terreno, sensible, mutable, la ciencia moderna se otorga como programa y marca de rigor, la precisión, la justeza infinitesimal de las mediciones y localizaciones. ¿De dónde proviene esta capacidad, o aun antes, esta decisión, este anhelo, esta voluntad de precisión a toda costa de la cientificidad moderna? De la postulación previa, dice Heidegger, del dominio de lo existente como un plano; lo real como superficie, como lámina, ámbito en el que todo suceder ha de poder ser localizado como la confluencia de coordenadas. Ahí ningún movimiento ni lugar se distinguen esencialmente de otros; ningún desplazamiento tiene preferencia sobre los demás, las fuerzas y posiciones se expresan en las mismas unidades. Sobre todo, lo visible, para serlo, para aparecer, ha de darse en esa plancha en que mostración y medición se vuelven sinónimos.

La configuración de lo real como plano, dice el autor de *Ser y tiempo*, es el efecto de la decisión metafísica fundamental que erigió al sujeto como fundamento, como sostén, y al *Ser* (o al olvido del ser) como su proyección, como su emanación, como la realización holográfica de los haces de él surgidos. El dispositivo cinematográfico, la pantalla, el proyector, la cinta y el espacio de exhibición como teatro de la subjetividad,

⁴ Martin Heidegger, "La época de la imagen del mundo", en *Sendas Perdidas*.

estaban contenidos en esa esencia metafísico-conceptual de la modernidad, mucho antes de que viera la luz el invento de los hermanos Lumière.

Como sea, aun cuando el sujeto, e incluso la subjetividad misma de cada uno, el *self*, fuesen considerados como especies de cámaras oscuras de proyección, la noción y, sobre todo, la experiencia del mundo como plano, como una superficie laminar, no parecía constituir, al iniciar los tiempos modernos, la vivencia efectiva, cotidiana de los hombres, tan solo fuera porque en el mundo de la vida no era cierto que ningún momento o localización fuesen iguales a cualesquiera otros, ni que todos los ritmos pudiesen expresarse en las mismas unidades. Los tiempos de los cuerpos, del eros y las culturas, de las conversaciones, los *ires* y *venires* de cada día eran mucho más cercanos a los irrepetibles ríos de Heráclito que a los espacios newtonianos, y solo mediante un esfuerzo de abstracción especial, o a través de situaciones anormales, construidas, restringidas (o a través de la lectura de la *Crítica de la razón pura*), podía accederse a la experimentación de un ámbito cartesiano, de espacio y tiempo homogéneos y absolutos.

La globalización de nuestros días, sin embargo, apunta a la realización efectiva, en la práctica, en la materialidad cotidiana, para cada uno de nosotros, de la heideggeriana *Época de la Imagen del Mundo*. No que el *plano de la naturaleza* permanezca como una figura literaria, presuposición trascendental, artefacto imaginario-teórico, condición formal de posibilidad de la ciencia física, sino que ha llegado a ser el escenario real, el hábitat, el marco del acontecer de lo existente, de lo visible, de lo vivible. El índice de esta hipóstasis posible, de esta encarnación de lo real como plancha, es la noción extraña, paradójica y apabullante, de *tiempo real*.

¿Qué es *el tiempo real*? Es lo que está sucediendo en el otro extremo del mundo precisamente ahora que me lo muestra la pantalla, el *new media*. Es *el mismo tiempo*, es la mismidad temporal, el acontecer equiparable, el horario absoluto, el plano en el que ningún momento ni lugar es distinguible de otro. Por una paradoja metafísica, la modernidad, nacida proclamando la curvatura terrena y describiendo su orografía en viajes epopéyicos y de conquista, llega a su culminación con el aplanamiento planetario, con la eliminación de la geografía y las expediciones de descubrimiento. Si antes París pasaba frente al sol siete horas antes que Puebla, ello se debía a que la Tierra era una pelota que

no podía exponerse a los rayos solares, por completo, más que girando, en sucesión. Algo quedaba en la oscuridad. En nuestro *tiempo real*, sin embargo, siempre es de día, todo está iluminado a la vez, de un solo golpe, y la geografía, lo mismo que las distancias, como observa muy bien Paul Virilio,⁵ han sido eliminadas por la omnipresencia de la luz.

Cuestión de metafísica, pero también y, sobre todo, de poder y de violencia. El relato heideggeriano carecería por completo de verosimilitud sin los descubrimientos de Marx. Porque si el mundo ha llegado a ser un plano, ello obedece a que el capitalismo ha generalizado ya, por la vía de dispositivos disciplinarios y productivos muy concretos, el espacio del valor, el ámbito del tiempo abstracto. Un minuto de actividad de un trabajador mexicano, en viernes, en invierno, ha de ser equivalente a los mismos segundos de esfuerzo de un empleado coreano en otoño, a cualquier hora. Globalización significa aquí, homogeneización corporal, muscular, sensible; creación de un código general de tiempos y movimientos que vuelvan intercambiable, deslocalizable, la valorización. Violencia de la moneda, la noción de dinero convertida en una suerte de lengua franca de comparabilidad de todas las producciones. ¿Cómo volver similar la actividad de hombres que se desenvuelven en diferentes culturas, con distintos ritmos corporales, estilos, intensidades? Solamente reduciendo la actividad humana a sus componentes más básicos, más pequeños, más primarios: reduciendo la diferencia primigenia del movimiento o el reposo, al cero o al uno, a lo digital.

El ámbito digital de lo real, constituido por cadenas lógicas binarias, ceros y unos, no es propiamente un espacio aplanado que recibe luz, no es un piso, un *substratum*, sino la emisión sostenida del *sujeto*; el sujeto como emisión luminosa, disparo catódico que crea la virtualidad de las superficies, los volúmenes y las profundidades, las sombras simuladas por la luz.

El filósofo español Eugenio Trías⁶ afirma que, históricamente, a partir del Renacimiento, pero también ontológicamente, en su esencia misma, el modelo del arte pictórico es la ventana: el cuadro que, colgado en la pared, realiza una perforación en el muro y, gracias a la perspectiva, trae desde el infinito la luz. La pintura abre a lo que allá en el fondo

⁵ *Vitesse et Politique.*

⁶ *Lógica del Límite.*

se encuentra del otro lado del cuadro, el otro costado de la curva del mundo, un atisbo del cerco hermético. El modelo de nuestra época de la *Imagen del Mundo*, en cambio, es la pantalla de la televisión o del ordenador. Una ventana que ya no abre a una profundidad, sino que todo lo aplana. Un recuadro que es solo luminosidad, sin sombras y sin misterio. En lo real como proyección no existe lo lejano, lo que emerge de las sombras o de los sueños, lo que viene desde la sombra, acaso desde lo excluido del consciente. Todo es superficie y ya no hay leyendas de lo remoto, sino reportaje en vivo de lo convencionalmente extraño.

IV

Paradójicamente, nuestros conflictos actuales son por la oscuridad, no por la luz. Estamos descubriendo que no se puede vivir permanentemente en la luz y que, también tiene su valor permanecer dentro de la caverna. Sufrimos la necesidad imperiosa de cerrar los ojos, salir de la exposición a la luminosidad. Los restos de nuestra corporeidad, de nuestra animalidad, nos exigen irnos a dormir, dejar que exista algo que suceda sin nosotros, de lo que no tengamos noticias. Las luchas son por volver a crear las distancias, las separaciones, las lejanías. Hay que volver a darle la vuelta al mundo, hay que curvarlo una vez más. Reinventar la noche, recuperar la alegría y la belleza del amanecer. Los poderes globales están movidos, ellos también, por la compulsión a la oscuridad. Pero en la misma medida en que su esencia es tecnológica, digital, son incapaces de crear algo que no sea otra proyección catódica, otra violencia hiper-real: George Bush se proyecta, crea unos seres tan mediáticos como él, los talibanes, y les dispara, como si con balas pudiera combatir a los hologramas. Dominar, conquistar, colonizar, es iluminar.

Necesitamos experimentar otra vez el día y la noche; crear otra vez geografías, orografías y genealogías, aunque sean ficticias —recrear, por ejemplo, esa categoría magnífica de la *diáspora*—. Recrear la curvatura del mundo sería permitir ser al otro un misterio, permitirle mantener un lado oculto, creer en su palabra, por tanto, sin la compulsión por psicoanalizarlo. El descubrimiento de nuestra común esencia digital, de nuestra mutua pertenencia al tiempo real, es quizá el mejor punto de partida para que las nuevas diferencias que ahora inventemos no sean devastadoras, no sean demasiado sólidas, sino traspasables y provisionales. Necesitamos, en fin, inventar otra época con otra imagen del mundo.

Y algo hemos avanzado en ello. Lo que caracteriza a los individuos en la era de la globalización es la reflexividad.⁷ Ante el desdibujamiento de lo que anteriormente se tuvo como verdadero, las personas desarrollan una astucia peculiar, una prudencia atenta, una habilidad para distinguir signos y señales, un autocontrol y una capacidad instintivas para enfrentar modificaciones tan repentinas como los cambios climáticos. Cortados los lazos con la tradición, con el pasado —ruptura que constituye otro de los efectos de la mundialidad contra la mundaneidad del mundo—, los individuos no pueden más que atenerse a la observación presente, inteligente, roedora, zorril, de su espacio. Es esa brillantez, esa picardía para vivir, una primera manifestación del imperativo cartesiano de no dejarse llevar, de darse alguna orientación, de comenzar a gobernarse. Pero en tanto actitud básicamente reactiva, no parece suficiente para las épocas del ser que se avencinan.

El peligro real en todo esto radica en que el neoliberalismo se ofrece, hoy mismo, como alternativa de gobernabilidad a la mano. Alternativa paradójica, porque lo que propone es que gobernar sea someternos a las corrientes y tormentas del capital. Bajar las velas, levantar los remos, dejar de ofrecer resistencia. Desde luego, la historia es más compleja. Porque al tiempo que se teje esta imagen de gobernabilidad-a-la-deriva, tipo mano invisible, las agencias financieras internacionales intervienen sin ningún recato, vía violencia monetaria, sobre los flujos dinerarios, tecnológicos e informativos. Con todo, sus prendas de seducción, su afán de legitimidad, transita por su ofrecimiento del camino de menor fricción para, dicen, minimizar los daños.

Ante la incertidumbre, ante el cansancio, tal perspectiva puede resultar atractiva para muchos. ¿Pero es posible pensar en alguna otra? ¿En tiempos de globalización se podrá todavía concebir la construcción deliberada y consciente del sí mismo y del nosotros?

Mi intuición es que, si acaso fuera posible instaurar un ámbito de autogobierno, de elección real, ética, constructiva, de lo que se quiere ser, ello no podría ocurrir a escala mundial. Porque el mundo es, aun con las nuevas tecnologías que lo traen todo a presencia, y justamente por eso, demasiado grande para vivirse. El mundo es remoto por definición, es

⁷ Cfr. Maya Aguiluz, "La diferencia de la globalidad moderna", en *Perfiles Latinoamericanos*, pp. 33-48.

el horizonte de todo lo que es. No es un lugar para habitar, es excesivo, y no es un espacio donde pudiera ejercerse en la práctica la voluntad humana. Si queremos encontrar alternativas para otra gobernabilidad en el marco de la globalización, deberíamos cambiar el escenario. No ya pensar en orientar el mundo, ni los Estados, que a fin de cuentas han sido ya desvinculados, atravesados de lado a lado por lo global, sino porfiar en conducir, y recrear y reconstruir nuestras ciudades.

La izquierda, por cierto, es un producto de la ciudad, ese es su entorno, ese el espacio de su efectividad, ese el marco de su utopía. Desde la comuna de París, y a través de tantas experiencias que podrían enumerarse, los hombres progresistas, los que aún creen que no basta con dejarse llevar, han encontrado en los emplazamientos urbanos el poder, la creatividad, la imaginación. Las revueltas suceden en las calles, la creación de nuevas formas de vivir también.

El ámbito alternativo a lo global es la ciudad. En ella lo masivo, lo complejo es aún *recorrible*. Su escala es congruente con las dotaciones ético-cognoscitivas humanas, con la finitud del hombre. Es en sus calles donde, creo, habría que dar la batalla por el urgente autogobierno de la propia vida. La urbe es la concreción, es el tamaño límite de lo vivible. Es la dimensión en la que el demiurgo marxista aún podría habitar.

El reto filosófico y práctico de la globalidad contemporánea pasa por modificar las categorías centrales de la experiencia. Requerimos pensar ya no el ser-en-el-mundo, con su mundaneidad imposible, sino el ser-en-la-ciudad, con sus calles, sus edificios, sus laberintos, y sus éxtasis cartesiano-millerianos.

Bibliografía citada

- Aguiluz, Maya, "La diferencia de la globalidad moderna", en *Perfiles Latinoamericanos*, número 17, Año 9, México, FLACSO, diciembre de 2000.
- Heidegger, Martin, "La época de la imagen del mundo", en *Sendas perdidas*, 3.^a edición, Buenos Aires, Losada, 1979.
- Miller, Henry, *Sexus. La crucifixión rosada*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Trías, Eugenio, *Lógica del límite*, España, Destino, 1991.
- Virilio, Paul, *Vitesse et Politique*, París, Galilée, 1977.

ESPECTÁCULO VERSUS INFORMACIÓN: TRES MIRADAS

Alicia Pino Rodríguez †¹

El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.

Guy Debord

¿Qué tipo de desarrollo socioeconómico y político puede dar más sustentabilidad a la cultura?

Néstor García Canclini

La sociedad actual vive procesos de transformación estructural bajo signos globales de relación que modifican las bases sobre las cuales construimos e interpretamos el saber, lo que impone reinterpretar y reconstruir el conjunto de nociones con las que entendíamos el ser y el existir desde proyectos alternativos a la globalización impuesta como modo de dominación desde el capital. Se trata de reanalizar los modos de vivir y las estrategias de cambio partiendo de la actualización de los referentes contextuales: ¿cómo interpretar la información en esta nueva relación y mediación con la cultura, la estetización, el arte y con la establecida entre consumidor, producción y productor? ¿Qué papel, en esta forma de ser ciudadano, tiene en la formación de ideales y valores, en su sensibilidad e imaginarios, gustos y formas de significación y simbolización? Estas interrogantes imprescindibles significan evaluar los componentes que hoy son determinantes en el espectáculo: el placer y la seducción.

Esta reflexión versa sobre la pertinencia o no del papel de la información y sus modos y formas de impacto en la construcción social alternativa, partiendo del principio de que tales cuestionamientos componen uno de los aspectos cruciales del saber y de construir el conocer.

¹ Fue Investigadora del Instituto de Filosofía de La Habana y colaboradora permanente de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Asumimos con convicción que lo esencial es invisible a nuestros ojos y que solo se ve bien o correctamente con el corazón.

Desde esta paradoja, discutir sobre la relación entre información y espectáculo comprende, al menos, la respuesta a tres preguntas: ¿qué peso y significación tiene para los receptores, públicos o los consumidores de la información, su carácter o distinción como espectáculo? ¿Con qué medios cuentan los procesos alternativos para construir y producir tal información espectacular? Y, finalmente, de acuerdo con el interés de productores y consumidores de la información, ¿bajo qué paradigma y mirada tendrá lugar producir y transmitir la información de forma espectacular?

No se produce y consume descontextualizadamente. Los proyectos de construcción social opuestos al capital lo hacen desde principios básicos que tienen como objetivo el mejoramiento humano, la justicia social, la formación y educación, la inclusión de todos y el respeto a la diversidad.

El análisis, por tanto, está contextualizado doblemente: desde nuestro proyecto y desde la propuesta hegemónica global; propuesta que domina en sentido tácito un mundo interconectado en redes y flujos de información. Ellas determinan no solo, y en primer lugar, el sostenimiento económico del capital, sino que adicionalmente, para hacerlo, construyen a su manera la identidad de hombres y mujeres. Esto se materializa a través de su propuesta de ser ciudadano, un modo de producir significaciones, por tanto, un consumidor diseñado por la información sobre cómo ser en el mundo de hoy, donde el espectáculo no es simple puesta en escena: es propuesta de significación que adicionalmente debe ser vendible y dar dividendos, ser rentable.

Si revisamos los criterios sobre la relación del consumidor con la propuesta producida (y esta es la relación esencial de lo que nos ocupa), tanto en la teoría más abstracta como en las investigaciones empíricas, se da por hecho que invariablemente tres signos deben garantizar que esta relación fluya, exista, prospere, sea rentable, mejorada, sostenible, conveniente, apropiada, eficaz: seducción, placer y espectáculo.

A primera vista parece fácil dilucidar que cuando hablamos de placer y seducción nos referimos a lo que debemos lograr en el consumidor y el medio dependiendo del área y de la creatividad de la producción: el espectáculo. Lo cierto es que cada uno de los cuestionamientos y aspectos mencionados, sin desconocer otros, son de naturaleza compleja y actual, que este trabajo no puede agotar.

El espectáculo: ¿realidad posible?

“Detrás de la orgía de las imágenes, el mundo se oculta, se disfraza”, dice Jean Baudrillard,² y José Martí, en *Escenas norteamericanas*: “la vida es solo un mandato de goce, un juego de azar, [...] el trabajo es solo el medio de satisfacer los apetitos, el pueblo ocupado vive de lo súbiteo, es espectáculo la pujanza, incita a desearla y a temerla [...]”.³

Para realizar juicios es pertinente e imprescindible determinar cuáles son las distinciones y coordenadas, los referentes y enclaves que usamos para designar ese algo, ya sea denominación o cualidad. Por tanto, el punto de partida sería intentar responder a las siguientes preguntas: ¿qué entender por espectacularidad? ¿Es pertinente o necesaria la espectacularidad? ¿Es pertinente en un informativo alternativo, contrahegemónico?

El análisis sobre el espectáculo nos coloca ante un imperativo del saber actual: su carácter ambivalente y difuso, que corresponde con lo hipotético que debe y caracteriza al saber como construcción de sentido. El saber que permite dialogar dialécticamente con los contextos cambiantes y en la construcción que vivimos y que se expresa en las prácticas y relaciones de los sujetos sociales. La negación de tales supuestos fue característica del pensar elitista, normativo y excluyente que intentó, desde Occidente, fragmentar y establecer el mundo a su imagen y semejanza (todavía lo hace). Por tanto, desde las alternativas, sería excelente entender el pensamiento como ejercicio de liberación ante su colonización.

Por otra parte, al determinar como distinción *la ambivalencia* suponemos, en el estudio y construcción del saber, el análisis crítico de los procesos que nos pertenecen en el contexto actual, la existencia y evolución de ellos en la *negatividad* y *positividad*, en el carácter regresivo y progresivo que los estructuran en el *cambio* como procesos de identidad en la diferencia. Tanto los medios de comunicación como sus prácticas existen a un tiempo como formas liberadoras del existir de los sujetos y actores sociales, por tener en potencia las vías y modos de una conexión humana planetaria, una forma de discusión y comunicación soñada en las más poéticas y serias utopías del vivir, e incluyen también el sentido de exclusión, fragmentación, soledad e individualización negativa de que los provee la sociedad actual de la cual son hijos.

² Jean Baudrillard, “La simulación en el arte”, en *U-ABC TEORÍA*.

³ José Martí, *Obras Completas*, Tomo 11, p. 373.

El peso de tal proceso ha dado un nuevo valor a la espectacularidad, una de sus distinciones que determina que sea analizado como

un dispositivo privilegiado de los programas de entretenimiento, que se está transformando en la función dominante [...] lo espectacular es una cualidad que está impregnando todos los formatos [...] lo que significa que: para que haya espectáculo tiene que haber una mirada expectante del espectáculo, un “espectante”.⁴

Esto significa no poder realizar un análisis correcto si separamos el espectáculo de la maraña de relaciones en las cuales existe el expectante, lo espectacular y lo espectacularista, e incluso, quién, cuándo y en qué condiciones hay un expectante, distinción que no parece exagerada, porque podremos tener espectadores, pero para ser el expectante debe querer, gustar, sentir el placer y decidir por el espectáculo. Abordamos la propuesta de dos miradas primeras sobre la explicación de qué es un espectáculo.

La primera es la que se dice hoy más cercana al sentido común, quizás la que encontremos en algún diccionario o enciclopedia especializada y cuyo centro sería la consideración del espectáculo como la puesta en escena de una representación acentuada (exagerada, si se quiere) que busca atraer la mirada, llamar la atención del espectador con la presentación de una exhibición excesiva. Aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos, o más o menos nobles. Se dice también de aquello que es aparatoso, dramático, fastuoso, sensacional, grandioso, espléndido, llamativo, vistoso, lo que es una diversión, que tiene como cualidad al sensacionalismo, la sofisticación, la artificiosidad y la aparatosidad. En definitiva, tiene la cualidad de lo exhibitivo que ya advirtió José Martí en la poesía de Heredia, en la que distingue lo herédico como recurso.

La distinción de lo herédico señala una forma, en este caso, de decir en la poesía y en la literatura, que va más allá de la exaltación común hacia un tema. Sus efectos suponen una empatía expectante hacia lo que se dice logrado a partir de los recursos poéticos con intención de exaltación. Es esto lo que Martí señala como recurso. Más allá, era su propósito que

⁴ Hugo Berti, “La experiencia del espectador”, en *Revista Latina de Comunicación Social*.

tanto la poesía como los discursos políticos fueran capaces de arrastrar al expectante a través de tal exaltación. En este sentido, habría que estudiar el asunto despojados de un prejuicio excluyente hacia el espectáculo.

Una segunda mirada al espectáculo ha tenido un peso especial en las formas de analizar y valorar el espectáculo, lo espectacular, lo espectacularista en el mundo actual y ha sido punto de confrontación en el análisis de la información y los medios, trascendiendo a la política, la cotidianidad, las prácticas artísticas y, en general, al ser y existir del hombre actual, sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX.

Los críticos, estudiosos e interesados toman como referencia el libro *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, cineasta y líder del que se denominó Movimiento Situacionista, acompañante del mayo francés. Ese movimiento que propugnaba en su Manifiesto: “El desarrollo de la sociedad de clases hasta la organización espectacular de la no vida conduce, pues, al proyecto revolucionario y a ser visiblemente lo que ya es esencialmente”.⁵

El mayo francés se extendió como pólvora por el mundo. En nuestro continente la película mexicana *Rojo amanecer*, lo recuerda. Los estudiantes se erigieron en grupo radical revolucionario y en nombre de la cultura revolucionaria, en contra de todo dogmatismo y en contra del capital y su significado de dominio total, inauguraron los grafiti como armas de lucha y de información alternativa junto a las piedras y encima de las piedras.⁶

Es este el contexto convulso que acompaña al famoso libro de Debord, *La sociedad del espectáculo*. Una breve síntesis de sus ideas dice:

- El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación, que se transforma en imagen.
- No es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes.

⁵ Manifiesto del Movimiento Situacionista, publicado en el número 4 de *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título “Revolución y contra-revolución en la cultura moderna”.

⁶ Decían los grafitis del mayo francés: “La emancipación del hombre será total o no será”, “Nuestra esperanza solo puede venir de los sin esperanza”, “El derecho de vivir no se mendiga, se toma”, “Decreto el estado de felicidad permanente”, “No me liberen; yo me encargo de eso”, “Si piensan por los otros, los otros pensarán por ustedes”, “La imaginación toma el poder”, “Olvídense de todo lo que han aprendido, comiencen a soñar”, “Abajo el realismo socialista, viva el surrealismo”, “Viole su alma mater”, “La cultura es la inversión de la vida”, “La alienación termina donde comienza la de ustedes”, “Las armas de la crítica pasan por la crítica de las armas”, “Civismo rima con fascismo”, “La barricada cierra la calle pero abre el camino”, “Vuelve Heráclito. Abajo Parménides. Socialismo y libertad”.

- Información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo actual de la vida socialmente dominante.
- La sociedad surge en el espectáculo y el espectáculo es real.
- Es, a la vez, resultado y proyecto del modo de producción existente.

La esencia del pensamiento de Debord sobre el espectáculo es la mercancía: el espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no solo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. De tal forma, la sociedad del capital es por esencia espectacularista:

La conciencia del deseo y el deseo de la conciencia conforman por igual este proyecto que, bajo su forma negativa, pretende la abolición de las clases, es decir la posesión directa de los trabajadores de todos los momentos de su actividad. Su contrario es la sociedad del espectáculo, donde la mercancía se contempla a sí misma en el mundo que ha creado.⁷

Para Debord es el mundo del deseo, donde el dinero es, pero el deseo lo sobrepasa. Poseer, identificarse, se ha convertido a través del espectáculo en la identidad de hombres y mujeres, en forma de vida. Debord ha sido juzgado por la teoría posterior y actual como apocalíptico.

Existen otras miradas opuestas sobre este asunto. Parten de lo que ya adelantaba el situacionismo: la existencia de un proyecto global de ocupación indiferenciada en clases, grupos, regiones o países, lo que supone que hemos llegado a la sociedad de la información, a la modernidad líquida, a la sociedad de red, a la sociedad transparente, a la sociedad del acceso, a la sociedad de la cultura de masas y otras tantas denominaciones que hacen absurda la propuesta de una alternativa opuesta a esta ocupación total de las formas de existir, vivir e identificarse de hombres y mujeres en una sociedad global.

Tanto el liberalismo como el neoliberalismo consideran que la sociedad debe funcionar a través del mercado. Otros tipos de agenciamientos o pertenencias sociales deben existir por separado del mercado, él es el único garante de la libertad del ciudadano y, por supuesto, de su independencia. Bataille encontró el concepto de lo indecible para ca-

⁷ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 29.

racterizar a todos aquellos valores trascendidos de la modernidad y el exceso para la nueva sociedad transformada, que al fin debía entender que lo suntuoso era legítimo y que por eso la economía política debería realizar estudios sobre lo que denominó gasto improductivo, aquel que se realiza para satisfacer el deseo y la seducción.

Hijos de esta propuesta son los sociólogos franceses e ingleses que estudian sobre la soberanía y la libertad del consumidor (la libertad de salir de compras, base epistemológica de los denominados Estudios Culturales que son, a su vez, puntos de partida de la teoría y la crítica de donde parten los sociólogos y teóricos que más se citan y analizan en nuestras investigaciones continentales y nacionales, tal es el caso de Canclini y Barbero. Entre los sociólogos franceses e ingleses podríamos citar a Mary Douglas, quien declara entre sus fuentes más importantes a Spencer. Para ella, el consumismo forma parte de un estilo de vida altamente competitivo que necesita rodearse permanentemente de lujos con el propósito de exhibir recursos. Por su parte, Campbell apunta que los consumidores contemporáneos no tienen un deseo insaciable de adquirir objeto, su motivación básica es el deseo de experimentar en la realidad los dramas placenteros que ya han disfrutado en la imaginación, y Falk recuerda que el concepto de sujeto ha sido sustituido (no eliminado) por el concepto de cuerpo. La propuesta de este metarrelato de sociedad posmoderna y global es que el consumismo, el deseo y la seducción son signos de hombres y mujeres que viven una vida plena en la sociedad global; el consumo es signo de soberanía y libertad, y este es el proyecto total, quien no se asimile está fuera.⁸

Así, Baudrillard va más allá de Debord cuando cínica, pero amargamente, determina en su ensayo *El terrorismo*:

El espectáculo del terrorismo impone el terrorismo del espectáculo. Cualquier masacre les sería perdonada, si tuviera un sentido, si pudiera interpretarse como violencia histórica —este es el axioma moral de la buena conciencia—. Cualquier violencia les sería perdonada, si no fuera relanzada por los medios de comunicación (“El terrorismo no sería nada sin los media”). Pero todo esto es ilusorio. No hay buen uso de

⁸ Carlos Soldevilla Pérez, “Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociología del consumo”, en *Cuadernos de realidades sociales*.

los medios, los medios hacen parte del evento, hacen parte del terror, y juegan en uno u otro sentido.⁹ [Porque, en fin, explica:] Somos sensibles a la manifestación fantástica de una sociedad capaz de rebasar la estricta necesidad de los productos en la superfluidad de las imágenes, somos sensibles a su virtud de espectáculo (que es también, a este respecto, el más democrático de todos), de juego, de puesta en escena.¹⁰

Para Baudrillard, desaparece la realidad, la historia, todo es un simulacro, el mundo es solo el mundo de las imágenes que se consumen a través del espectáculo de la pantalla. En el ámbito internacional estas posturas han sido criticadas. Pero hay que apuntar que el texto *La sociedad del espectáculo* es heredero del pensamiento más lúcido de finales del siglo XIX y mitad del XX, y que no es solo pensamiento lo que hereda; es también acontecimiento histórico. A propósito, recordamos el cuestionamiento de la novelista Nathalie Sarraute la idea de que, ¿qué historia inventada podría rivalizar con las narraciones de los campos de concentración? Del acontecimiento nació una generación de brillantes pensadores y críticos con posturas diversas, pero unidos en el propósito de analizar qué había pasado con el desarrollo del capital, durante y después de las dos guerras mundiales y, sobre todo, cómo repercutía en la vida considerada humana. Fue la denominada Escuela Crítica.

Para Walter Benjamin, quien entendió la filosofía de forma peculiar, “una filosofía que no incluya la posibilidad de adivinar a partir de la borra del café y que no pueda explicar esto, no puede ser una verdadera filosofía”.¹¹ Según Adorno, Benjamin pretendió mostrar el mosaico más acabado y sugerente del cambio epocal de la modernidad en su existencia de transeúnte por los pasajes de París.

El pasaje es la calle sensual del comercio, hecha solo para provocar el deseo. [...] en esta calle las linfas vitales se represan, la mercancía prolifera a lo largo de las fachadas de las tiendas, conectándose en nuevas y fantásticas relaciones, como en un tejido ulcerado.¹²

⁹ En *Le Monde*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ En Gershom Scholem, *Walter Benjamin*, citado por Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, p. 30.

¹² W. Benjamin. Citado por Daniel Hiernaux-Nicolas, “Walter Benjamin y los pasajes de París: el abordaje metodológico”, en *Economía, sociedad y territorio*, s. p.

Es desde esta mirada con la que se refiere al espectáculo que, como judío, juzga de la puesta en escena que el fascismo madura y usa para seducir con su discurso: este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna —decía—; su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.¹³

Mucho antes, a finales del siglo XIX, el economista Veblen señalaba la conversión de la sociedad norteamericana en “la del consumo ostentatorio”¹⁴ y José Martí, calificaba a tal sociedad como “un pueblo de astros”.¹⁵

Es en la madurez de estos signos de transformación de la sociedad en espectáculo, donde el consumo se convierte en hecho cultural. Los productos existen primero como imágenes de seducción en campañas publicitarias que en las propias cadenas de producción de las industrias. Las industrias son de la subjetividad y crece el sector de los trabajadores de las esferas de la subjetividad, así como lo simbólico que aporta sustancialmente al crecimiento económico de los países. A esta maduración corresponde el concepto de espectáculo del que vamos conversando en esta segunda mirada cuyo centro es Debord.

Llegados aquí podríamos preguntarnos: ¿es pertinente el espectáculo en una propuesta informativa otra, alternativa a lo que hoy conocemos globalizado desde el capital? ¿Es necesario?

El reto de las alternativas

El reto supone los siguientes cuestionamientos: ¿tenemos que utilizar los mismos recursos que criticamos? ¿Cuál debe ser la relación entre producción y consumidor? ¿Debe ser formado el espectador, no unificado? ¿Qué tipo de desarrollo socioeconómico y político puede hacer sostenible a la información como espectáculo?

Importante es entender que debemos aceptar un cambio cultural, entender que vivimos en un mundo de interconexión y de flujos de información; que no ociosamente se habla de una era de lo visual; aceptar que ni el consumo ni la información son los enemigos. Hay que buscar incansablemente alternativas de inclusión, de mejoramiento, de

¹³ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*.

¹⁴ *La teoría de la clase ociosa*.

¹⁵ J. Martí citado en Alicia Pino Rodríguez, “De la modernidad al modernismo”, en *Revista Ciencias Sociales*, s.p.

diversidad y de conexión en un mundo donde 25 % de la humanidad es desconectada: ni consumidor ni ciudadano para la sociedad de la información diseñada desde el capital global.

La primera idea que parece interesante y hasta determinante procede de Néstor García Canclini. Él analiza que la producción de espectáculos y programas para medios audiovisuales masivos requiere abultadas inversiones que, sin duda, los países y regiones del mundo que no poseen las fuentes de inversión necesaria para esto tienen, en cambio, una rica y diversa capacidad para la propuesta a escala global de la riqueza de su cultura.¹⁶ Entonces, ¿cómo resolver tal paradoja? La clave es que las políticas garanticen la diversidad cultural e intercambios más equitativos entre las metrópolis con fuerte control de los mercados y los países con alta producción cultural, pero económica y tecnológicamente débiles.¹⁷

El cuestionamiento estaría en cómo conseguimos esto cuando la oferta y la demanda pertenecen a racionalidades duras que proponen a lo cultural y la información como mercancías; según estas leyes,¹⁸ no debe olvidarse lo que sentencia Derrida:

La autoridad que ejerce el centro como facultad simbólica procede de las investiduras de autoridad que lo habilitan para operar como “función-centro”, es decir, como punto red que opera “un número infinito de sustituciones de signos” que asegura la convertibilidad y traductibilidad de los signos regulando la estructura de homologación de su valor en base en un código impuesto. La autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder-de-representación según el cual, “representar” es controlar los medios discursivos que subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior.¹⁹

¹⁶ Cfr., “Todos tienen cultura ¿quiénes pueden desarrollarla?”, *Organización de Estados Iberoamericanos*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ 20 grupos multimedia: ocho de los Estados Unidos, dos de Alemania, dos de Japón, dos de Francia, dos de Reino Unido, uno de Australia, uno de Holanda, uno de Canadá y uno de Luxemburgo. La facturación global del sector audiovisual y su reparto según regiones: Estados Unidos, 55 % del total mundial, la Unión Europea el 25 %; Japón y Asia, 15 %, e Iberoamérica, apenas 5 %. El promedio de producción diaria de noticias de las agencias internacionales es el siguiente: AP: 17 millones de palabras por día; UPI: 14 millones; Reuters: 1.5 millones y AFP: un millón.

¹⁹ Jacques Derrida citado en Nelly Richard, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural”, *Teoría, crítica e historia*.

Por su parte, Barbero afirma que:

En las brechas de la televisión comercial, y en las posibilidades abiertas por los canales culturales, regionales y locales o comunitarios, la televisión aparece como un espacio estratégico para la producción y reproducción de las imágenes que de sí mismos se hacen nuestros pueblos y con las que quieren hacerse reconocer de los demás.²⁰

Problemáticas como estas no pueden ser resueltas al margen de la relación espectáculo-expectante, es obvio que no tiene sentido sin tal dualidad. Significa una relación compleja y múltiple entre la producción y el espectador. En esta tercera mirada existen múltiples cuestionamientos y criterios. Según Canclini, un requisito es:

Formar públicos y formar ciudadanos, [...] No se justifica separar el entretenimiento de la información, ni el negocio industrial de los servicios a la sociedad [...]. Todos quedamos implicados: economistas, promotores culturales y educadores; empresarios, Estados y consumidores-ciudadanos, comunicadores, especialistas en informática y políticos. De la manera en que articulemos nuestros derechos y compromisos dependerá que en la cultura las diferencias se conviertan para unos en privilegios y para otros en estigmas, que la competencia capaz de impulsar el desarrollo no excluya la solidaridad.²¹

Podemos estar de acuerdo, pero ¿permiten empresarios u otros claves de financiación esta propuesta? ¿Pueden en realidad los procesos informativos-comunicacionales, aceptando las reglas de espectacularidad, introducir mensajes que subviertan y se abran a la reflexión crítica? Y suponiendo que esto pueda hacerse: ¿dónde queda la promesa del placer?

De alguna manera ya admitimos que nuestro expectante que vive en el reino de este mundo, sujeto al aprendizaje forzoso o no, casual, o como sea de una industria del espectáculo que cuenta ya con más de un siglo de existencia requiere de seducción y placer, ¿cómo le hacemos placentera la información?

²⁰ J. L. Barbero citado en N. Richard, *ob. cit.*, s.p.

²¹ N. García Canclini citado en N. Richard, *ob. cit.*, s.p.

¿Qué sabemos sobre lo que nuestros consumidores de la información consideran placentero? ¿Cómo los informamos, si lo que ofrecemos no les seduce? Placer y gusto es una relación compleja y multifacética en el mundo actual, lo placentero está relacionado con las facultades apreciativas del espectador. ¿Sabemos cuáles son esas facultades apreciativas? Si las sabemos, ¿consideramos que son las que deben o debemos modificarlas? ¿Trabajamos para eso? Y aquí aparece otro de los cuestionamientos más importantes de los analistas actuales que miran a favor de necesarias alternativas: ¿El espectador es un agente activo o una masa manipulable por formas de comunicación e información con poder?

El consenso señala que en la constitución de la subjetividad del espectador ingresan las competencias culturales y simbólicas, los imaginarios y discursos sociales que la modelan y las condiciones sociales y materiales de vida que la limitan. Pero el espectador es un sujeto y debe tener la posibilidad de transformar también en la propuesta de la información. Aprueba o desaprueba y tiene el derecho de participar activamente en estas propuestas. La pregunta, ¿puede hacerlo?

Los especialistas señalan que las cualidades no son propiedades de los programas, sino el resultado del encuentro de una propuesta significativa y espectacular con la imaginación del espectador en el proceso de mirar, apreciar, gustar.

Algunas consideraciones de investigadores cubanos sobre el tema acusan interrogantes como esta de Yanet Martínez, quien se pregunta: ¿cómo se hará posible un diálogo entre productores y receptores, que intente superar los roles restringidos que han ocupado estos últimos en el proceso comunicativo propio de los medios de comunicación?²² El espectáculo, lo espectacular tal y como existe, como ha sido diseñado durante décadas, ¿podrá o puede dotar a la información alternativa, a un tiempo, de seducción, dar placer y credibilidad?

Como ciudadanos vivimos una época en que la globalización pesa en el existir cotidiano, en los hábitos y preferencias, en la construcción de las representaciones; signos y símbolos que pensamos eran constitutivos privativamente del arte o la política, y ahora permiten que la economía usurpe la territorialidad del ciudadano de los sujetos y sus relaciones;

²² "En busca de fisonomías de receptores para productores de televisión en Cuba", en *Perfiles de la cultura cubana. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*.

agenciamientos y pertenencias que rebasan los enclaves tradicionales, separando, por ejemplo, la identidad del territorio, extendiéndolo a las relaciones y entendiendo el territorio a las relaciones mundiales o planetarias a las cuales pertenece. Vivimos una transformación del sentido y los valores que se construyen a escala global a partir de una maquinaria de construcción que impacta a todas las regiones del planeta; y vivimos, en fin, como parte de una estrategia que no es solo económica o política, sino que se hace simbiótica con una cultura desbordada y un proceso de producción que se inserta en lo simbólico.

Es imposible no aceptar la transformación en la formación de los sujetos sociales desde los enclaves que alguna vez el capitalismo conformó con afanes de austeridad y ahorro, hacia el placer de la suntuosidad, del consumismo que ofrece, al parecer, soberanía, solo desde la elección en el consumo. Como un dios poseionado de su imperio, quita y da, según un proceso que aparece invertido y subvertido en simulacro.

La información a través de los medios es una fuerza de peso, tanto o más que la economía entendida en sentido tradicional. Hoy ella asume los medios. Entonces, deberemos reanalizar y preguntarnos, ante el proceso complejo y necesario de construir otro mundo —no solo posible sino necesario, incluso para todas las generaciones que habitan el planeta, y no solo las venideras—, cómo demostrar que ese mundo necesario es placentero, y al pensar en las estrategias de cambio cómo seducir a los sujetos sociales para que juntos lo construyan.

Tanto el espectáculo, como la seducción y el placer pueden adquirir nuevos significados teniendo como base otra propuesta. Pensemos qué seduce e impacta en los *Conciertos por la paz* o qué place en las concentraciones de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo; nos referimos a representaciones y espectáculos que asumen el estar con todos los excluidos del planeta.

Quién sabe si Agamben tenga razón cuando habla de “La comunidad que viene”, y afirma que la tarea política de nuestra generación debe ser “seleccionar, en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica solo a sí misma”.²³

²³ “La comunidad que viene”, en <http://www.scribd.com/doc/6782103/Giorgio-Agamben-La-Comunidad-Que-Viene>

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, “La comunidad que viene”, en: <http://www.scribd.com/doc/6782103/Giorgio-Agamben-La-Comunidad-Que-Viene>.
- Baudrillard, Jean, “La simulación en el arte”, en *U-ABC TEORÍA*, <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>
- , *El terrorismo*, Bruno Mazzoldi, trad., Francia, Editorial Le Monde, 2001.
- Berti, Hugo, “La experiencia del espectador”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 34, año 3, España, Universidad de La Laguna, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/w34oc/48s5hugo.htm>.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- , en Gershom Scholem, Walter Benjamin, citado por Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof, Trad., España, La Balsa de la Medusa, 1995, p. 30.
- , citado de Daniel Hiernaux-Nicolas, “Walter Benjamin y los pasajes de París: el abordaje metodológico”, en *Economía, sociedad y territorio*, núm. 6, vol. II, México, 1999, pp. 277-293, <https://est.cmq.edu.mx/index.php/est/article/view/449/913>
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Rodrigo Vicuña Navarro, trad., Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995.
- García Canclini, Néstor, “Todos tienen cultura ¿quiénes pueden desarrollarla?”, *Organización de Estados Iberoamericanos*, agosto de 2008, en <http://www.oei.es/noticias/spip.php?article3311>
- “Manifiesto del Movimiento Situacionista”, en *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, núm. 4, bajo el título “Revolución y contra-revolución en la cultura moderna”.
- Martí, José, *Obras completas*, Tomo 11, La Habana, Cuba, Editorial Ciencias Sociales, 1986.
- Martínez Toledo, Yanet, “En busca de fisonomías de receptores para productores de televisión en Cuba”, en *Perfiles de la cultura cubana. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, núm. 1, 2008, http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=9
- Pino, Alicia, “De la modernidad al modernismo”, en *Revista Ciencias Sociales*, núm. 42. Cuba, Instituto de Filosofía, s/a.

- Nelly Richard, "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural", en *Teoría, crítica e historia*, <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>
- Soldevilla Pérez, Carlos, "Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociología del consumo", en *Cuadernos de realidades sociales*, <http://www2.uah.es/vivatacademia/anteriores/n32/sociedad.htm>
- Veblen, T., *La teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1985.

¿ESTETIZACIÓN EN CUBA? UNA MIRADA DE PRISA AL ESPACIO SENSIBLE DE LOS CUBANOS

Mayra Sánchez Medina¹
Gilberto Valdés Gutiérrez²

*A Olivia Miranda, y a todos los que, como ella, siguen dando
fe de cuánta felicidad fue posible en aquellos años de batalla.*

Lo cubano ha sido estudiado desde dentro y fuera de su geografía, a partir de diversas aristas, peculiaridades y repercusiones. Basta recordar a Fernando Ortiz o a Cintio Vitier³ como antecedentes inevitables de un tipo de enfoque situado en la isla, que nos advierte de los procesos llevados a cabo para su constitución cultural, de aspectos propios de su eticidad o de su itinerario poético, entre otros.

Sin embargo, poco se ha dicho de lo que pudiera entenderse como el espacio sensible de los cubanos, comprendido a través de Rancière, como:

ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas (que) fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división [...].⁴

¹ Investigadora Titular del Instituto de Filosofía. Jefa del Proyecto de Estudios Estético-filosófico. Profesora Titular de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía. Jefe del proyecto Galfisa.

³ A los autores les seduce de Ortiz, *Lo cubano en la poesía*, además, el texto de Vitier, *Ese sol del mundo moral*, publicado en 1996, en La Habana.

⁴ *La división de lo sensible. Estética y política*, p. 3.

De la necesidad de acercarnos a este espacio, forjado en la comunión de hombres comunes y descollantes; escritores y lectores; de cubanos y cubanas protagonistas de los hechos trascendentes y de nuestra singular cotidianidad, hablan estas líneas.

Como toda cultura abierta y en construcción permanente, la conformación de este espacio debe verse como un proceso histórico en el que intervienen factores de muy diverso orden: climáticos, antropológicos, productivos, políticos, religiosos. La condición colonial de nuestra isla por varios siglos y los procesos de transculturación que nos constituyeron como nación deben ser tomados en cuenta como factores de primer orden. La metrópoli española no solo colonizó económica y políticamente el territorio en su momento, sino también impactó en nuestros lenguajes e imaginarios, y por supuesto, moldeó los significados estéticos con que evaluamos el mundo bajo su tutelaje.

Claro está, no se trató de una simple transmisión de valores, sino de una compleja apropiación, en la que aun en condición de desventaja, también intervinieron otras culturas, como las que portaban los esclavos provenientes de varias regiones de África. El enjundioso *ajiacó* se fue conformando desde entonces, con ingredientes variados, que en la etapa de la república sería aderezado también con elementos provenientes de Norteamérica. El ascendente imperio que dominó la política y la economía del país en la primera mitad del siglo XX tuvo una indudable y creciente incidencia en las reformas educativas, especialmente en la proliferación de la cada vez más floreciente cultura de masas: la televisión y los electrodomésticos; la urbanización de La Habana y su vida nocturna; Hollywood y su sistema de estrellas.

La segunda mitad del siglo XX constituye un momento de desplazamientos cruciales de índole geopolítico, cultural y epistemológico para la sociedad humana. Se estructuran nuevas cartografías en los mapas del mundo, en las jerarquías culturales, en el pensamiento social y político. Se destronan viejos ídolos que en su caída hicieron tambalear los pilares de la cultura occidental moderna.

Para Cuba, la década de 1960 significó un sisma radical en su historia como nación, al enfrentar formidables desafíos en condiciones complejas y con elevados retos en el ámbito político, económico y cultural. El triunfo de la Revolución cubana fue un evento formidable; escribe Fernando Martínez Heredia:

La revolución liberó al país del poder de la burguesía y del imperia-
lismo norteamericano, de hecho y en la dimensión de la hegemonía,
mediante el recurso a desatar y multiplicar una y otra vez las fuerzas del
pueblo y del poder revolucionario. Implantó la justicia social a fondo,
sin temor y sin fronteras, y sometió a sucesivas destrucciones la división
de la sociedad entre élites y masas.⁵

La herejía de Fidel y los revolucionarios cubanos, al descubrir las
condiciones para una posible ruptura revolucionaria del sistema bur-
gués proimperialista en Cuba, les permitió actuar más allá del inmo-
vilismo generado por el imaginario geopolítico colonizado —hecho
sentido común—, y de cierta interpretación del marxismo posleninista,
presa del etapismo calcado (además, mal comprendido) de las revolu-
ciones europeas del siglo XX; permeando todos los emprendimientos
de la intelectualidad revolucionaria cubana de la década de 1960, en
especial el pensamiento político y filosófico que se explayaba en ese
momento. Tensando al máximo su tradición anticolonial y antimperia-
lista, renovada con los teóricos tercermundistas de la descolonización
como Frantz Fanon y Aimé Césaire.

Ese pensamiento contactaba, a su vez —incluso no siempre con
conciencia de ello—, con miradas epistémicas alineadas al ámbito de
lo intencional, predominantes en el contexto filosófico y cultural de
la década;⁶ las que daban cuenta de la explosión de la subjetividad
histórica como voluntad de transformación, dejando atrás la impronta
de positivismos, funcionalismos y estructuralismos, que sobredimensio-
naban la estructura por encima de los sujetos del cambio, reducidos a
una mera correspondencia reactiva, propia no del marxismo fundacio-
nal, sino de cierta teleología evolucionista, la cual usurpó sus créditos.

La gesta liberadora colocó a Cuba de manera protagónica como la
fiel de América. El costo de la osadía fue alto: agresiones, bloqueos; su
exclusión del sistema interamericano dominado por los yanquis, al ser
expulsada de la OEA en 1962, quedando prácticamente sin relaciones

⁵ “Revolución y cultura”, en *Caminos*, p. 96.

⁶ Ya se ha dicho que la década de 1960 fueron años de emergencia de formas de rebeldía,
que inauguraron nuevos modos de ver, sentir, concebir y habitar el mundo. El movimien-
to hippie, la minifalda, los Beatles, los Rolling Stones; la canción de protesta, el cine de
reflexión y el folclor se mezclaban con el protagonismo de los jóvenes en las luchas antico-
loniales; los poetas y curas guerrilleros en Latinoamérica, las revueltas contra el racismo,
el conservadurismo burgués y las discriminaciones sexuales y de género.

diplomáticas con los países de la región. Libre de formalismos y compromisos ante quienes la atacaban y trataban de aislarla. La Revolución acompañó activamente todas las rebeldías, ya sea en Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Centroamérica y Cono Sur. Desde la participación del Che, en 1965, en la lucha del pueblo del Congo por su liberación hasta la Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, celebrada en enero de 1966 en La Habana.

Hacia lo interno, significó el sueño del mejoramiento humano y social. Así lo vería Nicolás Guillén, uno de los protagonistas de entonces:

Una de las batallas más duras, pero también de las más hermosas, será la que vamos a ganar unidos desde hoy nosotros, escritores y artistas cubanos, por la creación de una cultura socialista, humana, que entregue al hombre simple de la calle todo lo que le negó la colonia en el siglo XIX y atesoró una capa exclusiva de la clase dominante en aquella sociedad. Cultura que nos dé carácter y espíritu propios, y nos enseñe a encontrar en las raíces que se hunden en la tierra el vigor y la ternura de las altas ramas que se elevan hacia las nubes, y nos rehaga el perfil roto por el impacto de una fuerza ciega, la fuerza imperialista, basada en el odio entre los hombres. Una cultura, en fin, que nos libre y exalte, y distribuya el pan y la rosa juntos, sin vergüenza ni temor.⁷

Cuba ante el mundo nuevo, “carácter y espíritu, propios; raíces y nubes; el pan y la rosa”, serían palabras esenciales de un programa social de aliento martiano, que tendría en cuenta como máxima vital, resarcir de históricos despojos al hombre simple de la calle.

A partir de 1959, la historia de Cuba dio un giro sustancial, también en el plano estético, que fue de la mano de la Revolución. Si bien se ha ahondado en las transformaciones culturales que este suceso trajo consigo: la alfabetización, la creación del ICAIC y del Instituto del Libro, la fundación de la Casa de las Américas, entre otras, que tuvieron una incidencia radical en el cambio de sensibilidad de los habitantes de la isla, aún no hemos estudiado suficientemente el itinerario de la Revolución como una nueva división de lo sensible; sus cambios en la visibilidad de nuevos grupos sociales y modos de relación; en los

⁷ *Informe al primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 1961.*

gestos y metáforas de una nueva factura; en el alcance y color de las aspiraciones y deseos recién estrenados.

Tal cisma en nuestra genealogía sensible puede resultar un campo de indagación interesante, que además de aportar en el completamiento de nuestra historia reciente, puede brindar luz a la etapa actual. Nuevas actividades, derechos compartidos y nuevas prioridades, trajeron cuerpos cambiantes en dimensión y movimiento; nuevos rostros a la sexualidad; palabras nuevas para nombrar sueños:

Al final del viaje está el horizonte,
al final del viaje partiremos de nuevo,
al final del viaje comienza un camino,
otro buen camino, que seguir descalzos contando la arena.
Al final del viaje estamos tú y yo intactos.
Quedamos los que puedan sonreír,
en medio de la muerte, en plena luz.⁸

Así, sin proponérselo explícitamente, Cuba empezaba a transitar por sendas estéticas otras. Un perfil que también tuvo sus modas, modelos y paradigmas peculiares, propios de una generación diferente, a la que nada se le hizo extraño,⁹ que aprendió a leer profusamente de todas las literaturas posibles e hizo de la precariedad un pretexto para mirarse por dentro.¹⁰

Valdría la pena recuperar para la historia, toda esa huella minusvalorada, desde nuestra propia miopía política, expresión del carácter performativo del proceso revolucionario. Reconocer el impacto de algunas palabras, nuevas o viejas, pero con nuevos usos: compañero, por sobre señor o señora; pionero o revolucionario. Así también surgen nuevos lugares: el círculo, el campamento, la reunión; otro tipo

⁸ Silvio Rodríguez, uno de los más controvertidos y excelsos cronistas de la nueva época y, al mismo tiempo, productor de símbolos de la nueva generación. *Cfr.* en: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=967147>

⁹ “No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés / y mi televisor fue ruso. / No tengo mucho más de lo que puedo hacer / y a pesar de todo lucho. / No tuve Santa Claus, ni Árbol de Navidad / pero nada me hizo extraño / y así pude vivir teniendo que inventar / los juguetes una vez al año”. *Cfr.* Carlos Varela, *Memorias*.

¹⁰ “Compañeros de historia, tomando en cuenta / lo implacable que debe ser la verdad, quisiera preguntar, me urge tanto / ¿qué debiera decir?, ¿qué fronteras debo respetar? / Si alguien roba comida y después da la vida, / ¿qué hacer? / ¿hasta dónde debemos practicar las verdades? / ¿hasta dónde sabemos...? / Que escriban pues la historia, su historia, los hombres del Playa Girón”. *Cfr.* Silvio Rodríguez, *Playa Girón*, 1969.

de pertenencias individuales y colectivas: ahora cederistas, militantes, vanguardias; nuevos artículos: la cartilla, la maleta de madera, la libreta.

Más allá de posibles idealizaciones, fue un hecho cierto que en aquellos mismos años en que el mundo occidental se enrumbaba hacia una especie de nuevo estadio —una sociedad del espectáculo,¹¹ era de la imagen¹² y del simulacro,¹³ sociedad de consumo de masas— que entraba de lleno en lo que se ha considerado como su fase estetizada,¹⁴ Cuba marchaba literalmente en otra dirección. Aquí nos vestíamos de milicianos y bailábamos con *Los Van Van*, mientras habitábamos una sociedad que aun con sobradas imperfecciones, se acercó, probablemente como ninguna otra, a la construcción de un imaginario colectivo donde la compulsión ética a favor de la justicia social alcanzó niveles innegables.

Para Ana Esther Ceceña, luego de reconocer que la referencia del *Buen Vivir/Vivir Bien* en el discurso y la propuesta político-civilizatoria latinoamericana es muy nueva, nos dice que

en muchos sentidos [la Revolución cubana] se parece a esto que hoy llamamos vivir bien, y además lo reivindica, lo pelea en la calle, en donde sea, todos los días, a toda hora, [aunque señala que] en otros sentidos es una sociedad que se quedó un poco atrás en sus búsquedas emancipatorias.¹⁵

Altos estándares de instrucción y de lecturas. Prácticas culturales participativas en extensión y una precariedad económica naturalizada, forjó una generación que logró otra manera de vivir, en la que la sencillez, la austeridad y la solidaridad alcanzaron un sello estético genuino. Léase, estético y no ético, que es el modo común en que aparecen tratados estos temas. Si bien ambas dimensiones se entrelazan inexorablemente, el momento tuvo su expresión estética en vestimentas, decorados e imaginarios modestos; camisas compartidas y escaparates

¹¹ Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

¹² Cfr. Fredric Jameson, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Revista Casa de las Américas*.

¹³ Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*.

¹⁴ José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, p. 128.

¹⁵ “Subvertir la modernidad para vivir bien”, en *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, p. 26.

menguados, en los que la falta de objetos pudo dar espacio a sueños y proyectos de vida de una espiritualidad peculiar en el contexto mundial consumista. Tuvo sus modas, signadas por la exclusividad forzosa del *tostenemos* y las innovaciones artesanales. Así, se forjó una juventud *sui generis* dentro del *boom* de la estetización del mundo que, como dice una canción popular, “A las fiestas íbamos con botas”.¹⁶

Una dimensión por estudiar nos provee aquella etapa que, aun con sus ingenuidades y encerramientos, concibió la posibilidad de un hombre nuevo, acercándose a él, al menos colectivamente, en muchas de las hazañas cotidianas de aquellos años, especialmente en un diseño aproximado de su perfil en el imaginario social.¹⁷

Ahora, junto a esta historia aún por escribir, de cuánto fue impactada la nación cubana en su devenir por las emergencias de la revolución de 1959, es preciso apuntar hacia una actitud que las circunstancias especiales de aquella fase condicionaron. Desde entonces se hizo muy propia entre nosotros: la sensación de que, más allá de lo puramente metafórico, habitamos un mundo aparte. Una sensación que tiene antecedentes históricos.

Nuestra insularidad y condición como Llave del Golfo nos había desmarcado del resto de las colonias ibéricas, determinando un recorrido peculiar en el contexto americano para nuestros afanes liberadores. Así también, el tamaño de la hazaña que nos proponíamos desde 1959 marcaría profusamente un destino inverso y una ruta a contracorriente. Esto permitiría protagonizar consignas inéditas en el espacio regional, poner de moda la rebeldía verde olivo y dar una localización posible a los sueños de todos los escapistas del mundo.

Al mismo tiempo, esta peculiaridad ha condicionado otra actitud entre los cubanos necesaria de considerar: la sensación de sentirnos diferentes al resto del mundo, que nos ha hecho pensarnos libres de sus tendencias e incertidumbres; incólumes a los flagelos y conflictos propios de la época en que vivimos. Esto explica que, cuando nos referimos a problemas de incidencia global: la drogadicción, la marginalidad, los problemas ecológicos, etc., tendemos a asumir una distancia crítica,

¹⁶ “Cambiamos mercenarios por compotas / cuando Playa Girón / y a las fiestas íbamos con botas / cantando una canción [...]”. Cfr. C. Varela, *Ob. cit.*

¹⁷ Los esbozos de las dimensiones de este hombre nuevo en ciernes, con sus complejidades, imperativos y anhelos podemos encontrarlos en la obra poética de Silvio Rodríguez y sus coetáneos de la nueva trova.

que hoy no está totalmente justificada; como si realmente estuviéramos en una distante y segura otra orilla de la Tierra.

Estallido de la campana de cristal

Alguien a mí me preguntó si me había leído *El capital*.
 Sí, pero a mí no me gustó, pues la heroína muere al final.
 [...] Y mientras Fukuyama repite iracundo
 que estamos ante el fin de la historia del mundo
 mi amigo Benedetti abre el tomo segundo.
 Frank Delgado, *Konchalovski hace rato que no monta en Lada*

La salida del siglo XX marcó un sismo en la continuidad del proceso revolucionario en Cuba. A una Revolución duramente castigada por su osadía de enfrentar los poderes del imperio y por mantener su densidad liberadora, solidaridad y apuesta socialista, se unió la quiebra de la retaguardia en la que el socialismo cubano tenía las matrices para su reproducción. El entorno se hizo doblemente hostil. Cuba se internó en condiciones críticas excepcionales que la situaban ante el reto de descubrir y crear nuevas oportunidades históricas. La comprensión audaz de esas oportunidades en la década de 1990 tuvo que vencer el lastre de actitudes inerciales, prejuicios ideológicos, rechazos apriorísticos y temores ante los desafíos inéditos que se configuraban. Se generó la paradoja de que ciertos resultados teóricos, instrumentalizados previamente para legitimar acciones político-económicas en otras coyunturas, no podían dar cuenta intelectual de los nuevos rumbos.

El hecho de que Cuba se mantuviera como alternativa de convivencia humana devino prueba de deslegitimación, aparentemente, contrafáctica de la nueva cultura, de la desesperanza avalada por el derrumbe, la fiebre neoliberal y la mitología del fin de la historia. En ese contexto, la firmeza política de la Revolución cubana y la cultura de radicalidad y resistencia que le fue inherente, tenían que ser redimensionadas, so pena de desaparecer ante los bruscos cambios verificados en el mapa político mundial, después de 1989.

El llamado *periodo especial* fue el intento de mantener las conquistas de equidad, justicia y dignificación logradas por más de medio siglo de transformaciones socialistas en Cuba, fraguadas en medio de situaciones

adversas de sobrevivencia, que inevitablemente afectaron el sistema de valores y las conductas morales de la población. El costo social y político —no solo económico— de este momento se viene arrastrando hasta el presente. Como recuerda Fernando Martínez Heredia, “somos hijos de estos últimos veinte años”:

En la actualidad existe una gran franja cultural en el país que es ajena a la Revolución. Y dentro de la cultura cubana está instalado el rasgo constituido por una despolitización que al inicio —en los primeros noventa— contenía elementos de crítica política o de desilusión; después ha buscado sus posturas y su legitimidad en la actividad individual, las profesiones, oficios y grupos de pertenencia, y también ha pretendido encontrar referentes en una supuesta tradición nacional, tornada aseptica y expurgado su enorme y tantas veces decisivo componente cívico y político. En el período reciente, la despolitización es asumida por sectores de población con naturalidad y sin explicaciones.¹⁸

Según Martínez Heredia, ese mundo del apoliticismo ha logrado convivir en paralelo, sin mayores conflictos, con el mundo de lo político, lo que hace aún más difícil la renovación del proceso hegemónico. Eso ocurre en el seno de la familia, los grupos etarios afines e intergeneracionales, los colectivos laborales y profesionales. Además de esta actitud, es necesario distinguir “el apoliticismo respecto a otro proceso que en las últimas dos décadas ha registrado una expansión y un afianzamiento crecientes: la conservatización social”.¹⁹

Enfrentar hoy estas realidades supone superar estereotipos²⁰ y prejuicios, y a su vez, renovar sustantivamente las vías y los modos de socialización de valores, más allá de la politización vulgar y la ideologización

¹⁸ *Ob. cit.*, p. 99.

¹⁹ *Ibidem*, p. 100.

²⁰ Para Miguel Limia David: “El tema de los estereotipos no debe ser ventilado a través de la dialéctica verdad-error, porque se trata de un asunto mucho más complejo, el cual se relaciona con el carácter concreto de la verdad y con el condicionamiento práctico del modo subjetivo de aprehender las relaciones sociales. Los estereotipos psicoideológicos que tenemos en cuenta —y cuyo listado agotador no se pretende en absoluto—, expresan la experiencia histórico-concreta específica del sujeto político hegemónico en la transformación práctica de las relaciones sociales; por tanto, son pautas para organizar y evaluar la información sobre los acontecimientos, eventos, hechos sociales, determinada pantalla que condiciona la mirada, establece sus límites ontológicos y no permite ver más allá ni de forma diferente los fenómenos de la sociedad y las personas individualmente consideradas [...]”. *Cfr.* Miguel Limia David, *Cuba, la significación de los cambios*, p. 7.

impostada, generadora de doble moral y oportunismos. Para Miguel Limia, los estereotipos son:

una pauta para modelar las acciones a realizar, interviene como axiomas textuales del discurso político habitual y se asumen como el modo correcto de actuar, de opinar, de entender, de aspirar, de explicar. Por eso, no son específicamente errores, sino cauces ontologizados de la actividad ya obsoletos, no funcionales, desactualizados. Por su fuerza y vitalidad merodean en la cabeza de los hombres como duendes del pasado.²¹

Entre ese apoliticismo, que en parte ha sido reactivo a “la politización extremada que rigió durante un largo período de la vida del país”,²² Fernando Martínez Heredia constata:

un positivo aumento de la politización en sectores amplios de población, que pone parcialmente en acción el nivel tan extraordinario de conciencia política que posee el pueblo cubano. Emergen sectores no pequeños de jóvenes politizados o con deseo de estarlo, que rechazan el capitalismo. Una parte de ellos podría ir integrando una nueva intelectualidad revolucionaria.²³

Juan Valdés Paz coincide con ese enfoque y reconoce que a pesar de

los cambios ostensibles en la subjetividad social —mayor individualismo, crecimiento de la religiosidad, diversificación de intereses, frustración de expectativas, etc.— el sistema de valores predominante sigue basando su jerarquía en los valores patrios, la equidad social y la solidaridad.²⁴

Los sentidos éticos, políticos y civilizatorios del debate económico que vive Cuba adquieren trascendencia no solo para la Revolución, sino para el conjunto de experiencias alternativas que se configuran en Latinoamérica y el Caribe en el siglo XXI. Vale la metáfora que utilizó Frei Betto en el Encuentro Nacional de Educadoras y Educadores

²¹ *Idem.*

²² F. Martínez Heredia, *ob. cit.*, p. 100.

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ *El espacio y el límite. Estudios sobre el sistema político cubano*, p. 209.

Populares en La Habana 2010, que fuera recordada en la reciente entrevista de la revista *Caminos*.²⁵ En ella, Betto hace referencia al hecho biológico de que las águilas llegan a vivir hasta 70 años, sin embargo, cuando llegan a los 30 o 40 años, sus garras y su pico ya no son fuertes para destrozarse las carnes con que se alimentan, así que vuelan hacia lo alto de una montaña, se arrancan las garras y el pico, y esperan a que les vuelvan a salir. En esa ocasión, Frei Betto afirmó: “Hoy el águila es Cuba”. Al ser interrogado al respecto, agregó:

Bueno, yo creo que la Revolución cubana está viviendo un momento crítico, un momento de cambios. Primero, hay un cambio en el mundo. Estamos pasando de la modernidad a la posmodernidad. Significa que estamos pasando de un paradigma racional hacia un paradigma de mercado. Segundo, vivimos en un mundo hegemónico por el capitalismo neoliberal. Y tercero, el hecho de que Cuba sea una isla multiplicada por cuatro. Una isla geográfica, una isla por ser el único país socialista de la historia de Occidente, una isla por el bloqueo de los Estados Unidos y una isla por el desplome de la Unión Soviética. Entonces, Cuba necesita cambios, pero no para volver al capitalismo, sino para mejorar el socialismo. Es un poco esta metáfora de que Cuba tiene que saber renovar sus alas y su vuelo. Y para eso, mucho más importante que los cambios económicos son los cambios espirituales.²⁶

La apertura de la década de 1990 hacia el turismo y la circulación de la doble moneda en Cuba; el uso de internet en universidades, centros de investigación y otros espacios, así como la apertura mediática hacia productos de la cultura del entretenimiento,²⁷ tanto por la vía institucional como por medios menos formales,²⁸ se han sumado a las más recientes novedades de la reformulación del modelo económico

²⁵ Mónica Baró, “En el nombre político del amor. Entrevista con Frei Betto”, en *Caminos, Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico*, p. 88.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Los productos de entretenimiento que circulan en el país son fundamentalmente norteamericanos, pero también han aparecido circuitos de consumo de productos asiáticos (surcoreano, chinos y japoneses); además, productos de otras regiones: novelas latinas, filmes de España, Francia, Inglaterra, etcétera.

²⁸ Dentro de estas vías se destaca el llamado *paquete*, un abultado conglomerado de carpetas digitales que circula de mano en mano, el cual se articula como un espacio de consumo alternativo ante la imposibilidad masiva de acceso a internet y a los espacios transnacionales de entretenimiento.

del socialismo cubano y en la búsqueda de alternativas para dinamizar la economía, que implican una intensificación relativa del mercado interno, pero también, necesariamente conllevan el despliegue de la pequeña propiedad y la aparición de diferencias sociales visibles, fundamentalmente en el acceso al consumo.

Tras estas emergencias, ha cambiado, entre otras cosas, la fisonomía de los hogares, la composición de las necesidades y los deseos del hombre común. La paleta de significados y valores forjada tras intensos años de confrontación se suma a los múltiples elementos que hoy habría que repensar y reconstruir. Salen a la luz prejuicios, falsos valores y, al mismo tiempo, amenazas y debilidades que habrían de incorporarse sin ambages a los desafíos del socialismo cubano actual. El espacio de lo individual se reconfigura paulatinamente, haciendo uso y abuso de la libre elección estética, que de algún modo se había restringido por los prejuicios sociales.

¿Estetización en Cuba?

Mirar a la Cuba de hoy desde una perspectiva estética devela al menos dos aspectos interesantes: por una parte, el aumento del lugar que ocupa lo estético en la vida de cada uno de nosotros, tal y como está ocurriendo en buena parte del mundo; por la otra, la ausencia de referencias teóricas explícitas de este suceso que encaminen acciones intencionadas en esta dirección.

Respecto del primer aspecto, es válido aclarar que el aumento del lugar que ocupa lo estético en la vida de los cubanos, por razones obvias, no alcanza los niveles exacerbados de otras latitudes. Aun así, también entre nosotros aparecen nuevas aspiraciones y nuevos lugares asociados al gusto, la imagen o el entretenimiento; ídolos, modos de actuación, rutinas corporales, van a ser definidos por su connotación estética.

Por diferentes vías: intercambios internacionales, migraciones, ampliación del consumo de productos mediáticos, la elevación del turismo en el espacio nacional, entre otros, se han introducido modelos de vida con una fuerte presencia de lo estético. La moda, el diseño, determinados rituales, también forman parte de las expectativas y apetencias del cubano de hoy. Baste remontarse por los vericuetos de determinadas celebraciones privadas: bautizos, bodas y *quince*s para aprender del floreciente circuito de decoración y montaje de fiestas, favorecidos por las aperturas hacia la pequeña propiedad privada y las formas de

autogestión, a las cuales se han incorporado servicios que garantizan y modelan hasta los detalles más mínimos, como las peripecias del ritual, los *souvenirs* y las pantallas luminosas, las fuentes de vino o de chocolate, los *photobooks* y los añorados videos.

Las expectativas sociales también empiezan a significar en el cubano una realización en forma estética —consumir, disfrutar, gustar de—, a pesar de la precariedad económica. Experimentamos un aumento en la preocupación por la imagen, que ha acrecentado los trabajos sobre el cuerpo, su presentación, su apariencia. Pareciera que las exigencias del mundo de la imagen están brindando un apoyo considerable a nuestras masivas campañas de salud, al enfilarse contra la obesidad y el sedentarismo —no precisamente en favor de una vida más sana, sino en la búsqueda de una apariencia adecuada—, generando un progresivo furor por la práctica de ejercicio físico y la apertura de los gimnasios como templos consagrados para el cultivo de la apariencia.

Si tres décadas atrás, Lennon o el propio Silvio personificaban el prototipo desgarbado, contestatario y espiritual de moda, no cabe duda de que para las cubanas y los cubanos de hoy, los músculos definidos se llevan las palmas. ¿Qué factores condicionan la generalización de esta preferencia?; ¿hasta dónde se ha incorporado un imperativo estético como este u otros por investigar —atributos de imagen para algunas profesiones; elementos performativos de determinados agenciamientos y pertenencias; expectativas vocacionales por motivaciones estéticas, etc.—, en las rutinas cotidianas de ellos y ellas en nuestro país?

Paradójicamente, más allá de las críticas a la chabacanería o a expresiones de mala conducta social desde la máxima dirección del país y de la apertura de la prensa juvenil al tratamiento de temas con contenido estético explícito,²⁹ es poco frecuente encontrar un reconocimiento explícito de esta circunstancia en Cuba, lo que se puede catalogar como un vacío de reflexión sobre el tema de la estetización en la sociedad cubana actual. No existe una postura teórica suficientemente fundamentada, ni una discusión abierta en torno a estos temas, más allá de las consabidas contiendas generacionales en torno a hábitos y modelos de vida dentro

²⁹ Cfr. Ana María Domínguez Cruz, "En el 'pellejo' de la segunda piel", en *Juventud Rebelde*. Lianet Leandro López, "Tribus urbanas. ¿Estética de la indiferencia?", en *Revista Somos Jóvenes*. Onaisys Fonticoba Gener, "Dime espejo mágico", en: <http://www.cubacontemporanea.com/noticias/12598-dime-espejo-magico>, entre otros.

de la familia. No se encuentra referencia explícita al tema en las principales revistas y espacios académicos, ni es posible reconocer autores que investiguen este tipo de cuestión entre nosotros.

Es en la prensa escrita, comúnmente tan criticada, donde con mayor frecuencia podemos encontrar referencias al tema en nuestro país. En revistas y sitios digitales cubanos existen varias ofertas de revistas culturales: *El Caimán Barbudo*, *La Jiribilla*, *Esquife*, entre otras, cuyas secciones se dedican en lo fundamental a los espacios habituales de un “cultural” entendido como artístico: artes escénicas, música, artes plásticas, literatura, audiovisuales, crítica e investigación, esencialmente de arte. Generalmente, en otras revistas y suplementos ocurre lo mismo, el espacio cultural se dedica a los circuitos artísticos reconocidos institucionalmente.

Sin embargo, es posible encontrar, en algunos diarios y revistas, trabajos especiales que funcionan como especie de “artículos de costumbres”.³⁰ También en los espacios radiales y televisivos aparecen, eventualmente, comentarios, reportajes y crónicas sobre temas relacionados con la estetización de los gustos en nuestro país; sobre las tendencias de moda; algunos ritos individuales y colectivos, etc.; aspectos que evidencian que este es un asunto importante en el país, especialmente, entre la población joven.

Como pauta a un análisis detenido, es necesario identificar los obstáculos epistemológicos que impiden tratar abiertamente estos temas. Habría que estudiar, por ejemplo, cuánto pervive del miedo al formalismo, que de alguna manera nos legó la estética del llamado socialismo real, marcadamente contenidista, que carga a asuntos como el que nos ocupa con el sesgo de frivolidad, siendo decisivos hoy para la toma de decisiones personales y grupales entre algunos sectores de la sociedad. Desde esta lógica convivimos con criterios muy arraigados,³¹ como:

- a. El predominio de la imagen es propio del capitalismo, al que hay que criticar por su manipulación cultural.

³⁰ Género periodístico relacionado con el costumbrismo que hoy pervive en la prensa a manera de textos breves sobre temas de actualidad; tipos y costumbres en boga, crónicas de ambiente que contienen relatos de acontecimientos matizados desde juicios de valor, es decir, desde la opinión del que escribe. Aunque en ocasiones predomina el juicio valorativo, hecho que los hace demasiado didácticos y hasta panfletarios. Sin embargo, resulta innegable su valía como crónicas de nuestra cotidianidad.

³¹ Los autores toman como referencia sus intercambios académicos para proponer criterios sobre cómo abordar el tema; ellos han estado acompañados por una diversidad de público cubano durante 15 años.

- b. Esto de sociedad estetizada no va con nuestra sociedad socialista. Pues estos asuntos frívolos son desviaciones, deformaciones que no tienen cabida en nuestro país.
- c. El joven ideológicamente correcto no necesita de los atributos de identidades exteriores, asociadas a la vestimenta, los tatuajes, los gustos culturales, etcétera.

Una limitación de orden epistémico resultan también aquellos criterios que, basados en supuestos fundamentos marxista-leninistas, abogan por la naturaleza *superestructural* de estos temas, concluyendo que son de menor importancia en comparación con otros retos socioeconómicos y políticos que enfrenta la isla. En el fondo, una soberana ingenuidad teórica y política les hace suponer que la justeza de nuestra causa se abrirá paso por sí sola.

Tomando en consideración que las fallas epistemológicas, entre las que se encuentran la incomprensión de los procesos de estetización y re-estetización, generan fallas estratégicas, nos preguntamo: ¿cuáles son las consecuencias de este vacío en el pensamiento social de nuestro país?

1. *Predominio de comprensiones obsoletas que identifican lo estético, lo artístico y lo cultural.* En este sentido, prevalece la identificación entre cultura y arte; entre trabajo cultural y desarrollo artístico. Refiriéndose a los primeros años de la Revolución, la destacada intelectual cubana Graziella Pogolotti nos dice:

En aquella época predominaba una noción de la cultura asociada a las bellas artes, a la recreación y a una formación intelectual más exigente. El avance de las ciencias sociales, la experiencia acumulada y la influencia de los medios potenciados por las nuevas tecnologías conducen a definiciones que asocian la cultura con la vida en todos los órdenes: expresión de valores, arraigo de la identidad nacional, ámbito de la espiritualidad ante la arremetida del consumismo, cimiento de la resistencia frente a las múltiples formas de penetración imperialista [...].³²

La Revolución cubana propuso desde sus inicios ampliar la base social de la cultura. De ello dan cuenta las primeras grandes acciones de los barbudos en el poder: la Campaña de Alfabetización; la creación

³² "Algunas reflexiones sobre política cultural", en www.cubadebate.cu

del ICAIC y del Instituto del Libro; la creación de la Escuela Nacional de Arte, entre otras. Sin embargo, a nivel de sentido común y del contenido de algunas prácticas culturales, seguimos pensando lo cultural desde lo artístico, lo cual destina a las mayorías al reducido espacio del espectador. Si bien el proceso de la institucionalización fortaleció la formación, desarrollo, gestión y promoción de los diferentes circuitos artísticos, no ha logrado un proceso de masificación cultural desde una visión de la reestetización,³³ que posibilite una participación informada real del hombre y la mujer comunes.

Tomando en consideración que “[n]uestra razón de ser y nuestra garantía de supervivencia responden a una Revolución ‘de los humildes, por los humildes y para los humildes’”,³⁴ resulta un asunto de total relevancia. Sin igualitarismos ilusorios ni campañas normalizadoras de instituciones culturales; se trata de la construcción de una sociedad orientada hacia los intereses últimos del pueblo con plena conciencia y participación de sus integrantes, nuevamente, en condiciones muy difíciles. Al respecto, afirma Graziella Pogolotti:

Desaparecido el campo socialista europeo, se impone la necesidad de un rediseño económico con vistas a garantizar la sostenibilidad y la soberanía del país. Entonces, cumplidas las grandes nacionalizaciones, el Estado podía asumir una política de los recursos en lo material y en lo espiritual. Ahora, hay que establecer criterios de racionalidad. Entonces, los cambios introducidos por la Revolución determinaron una dinámica social acelerada, evidente en el acceso de los más desfavorecidos a las universidades, así como a altas responsabilidades en las Fuerzas Armadas, en el gobierno y en el partido. Esa dinámica se desaceleró paulatinamente y ha sufrido un retroceso palpable a partir de los 90 del pasado siglo [...].³⁵

La batalla actual requiere, entre otras cosas, tener claros los conceptos que orienten la acción. Tener en cuenta una visión amplia de

³³ Sin lugar a dudas, la reestetización a partir de enclaves locales tuvo su etapa de gloria en el movimiento de artistas aficionados y en los innegables aportes del movimiento de las casas de cultura; todavía muy deprimidos, tras la afectación producida por los más de 20 años de crisis económica en el país. La racionalización —por razones económicas— del nivel elemental de la enseñanza artística, entendido en sus inicios como vocacional, también ha limitado las bases sociales de la práctica cultural.

³⁴ G. Pogolotti, *ob. cit.*

³⁵ *Idem.*

lo cultural, como aquello que determina las formas de agenciamiento y pertenencia de los individuos comunes y corrientes, donde no tiene espacio la noción hegemónica y discriminante de *alta cultura*. Lo cultural ha sido entendido como el modo en que los hombres y las mujeres habitan lo social, y no como un atributo exclusivo de seres especiales. Desconocer su importancia o más aún, desatender su legitimidad desde criterios puristas de lo cultural, resulta también una forma de despojo al hombre común.

Es necesario resignificar nuestros modos de gustar y de ser, como sujetos propios de una sociedad alternativa, en tanto que los modelos de vida y de actuación que se siguen utilizando como válidos están marcados por la exclusión y la postura elitista del eurocentrismo. Así, aún encontramos entre nosotros funcionarios censores, que tras gestos paternalistas enmascarados por la consigna de la “elevación de la cultura de las masas”, encubren su desprecio por el gusto popular, derivado de una visión elitista de la cultura que no corresponde con lo más profundo de nuestro proyecto social. Nuestro pueblo, luego de 50 años, puede elegir y elegir bien.

Es necesario tener en cuenta los aportes que la teoría de recepción y los estudios culturales ponen ante nosotros: el receptor, el público activo. Puede elegir y muchas veces elige apagar el televisor. Mientras se pase de canal o se apague la tele, la batalla está perdida. ¿Qué hacer? Es fácil hablar, dirían los que deben tomar las decisiones.

El asunto es que la censura no resuelve el problema, lo empeora. La frivolidad y la banalidad de lo que circula por las emisoras clandestinas comerciales se combaten por ellas mismas. Cuando las perseguimos, les adicionamos valores que no tienen, como, por ejemplo, el sabor de lo prohibido.

2. *Visión retrospectiva de lo cultural. Confusión entre cultura y patrimonio, cultura y tradición.* Otra limitación de orden conceptual y, por supuesto, práctica, es la tendencia a mirar la cultura por el espejo retrovisor, como algo del pasado, negando autenticidad a los productos y las relaciones de hoy en día. Esta visión desconoce que toda cultura ha sido, y es, el resultado de mezclas e hibridaciones, ayer condicionadas por las guerras, las conquistas y las migraciones, hoy por los efectos de las redes y conexiones mediáticas, respaldadas por la tecnología. El efecto nocivo de esta mirada es que deslegitima las nuevas maneras y sensibilidades

de las jóvenes generaciones, propiciando de algún modo, su extrañamiento de lo que se considera como cultura nacional.

Hemos petrificado en el tiempo el danzón, la trova santiaguera, la rumba —en su momento, manifestaciones emergentes y periféricas—, ante modos de hacer de la cultura actual, constituidos desde los lugares hoy marginados. Reconocemos el *filin* y sus representantes, como auténticamente cubanos, pero negamos la legitimidad de los géneros de hoy en día, también resultado de mezclas, intercambios y fusiones. Conceptualmente, esto significa un desconocimiento del carácter relacional y no sustancialista de los conceptos con que operamos para hablar de lo social, en un horizonte surcado por posibilidades de conexión de diversas escalas que no se enclavan territorialmente en la misma medida que en las épocas preweb. Un ejemplo es el caso de las llamadas culturas translocales —el rock, el *heavy metal*, el rastafarismo—, cuyo tratamiento entre nosotros, aún adolece de superficialidad. La relación local-translocal-nacional-global espera aún por un crecimiento de los estudios y debates multidisciplinares que permitan abrir la idea de lo nacional a la diversidad y la diferencia como componentes dialécticos de la unidad.³⁶

3. *Mirada institucional de la cultura e invisibilización de las redes no institucionales de difusión y consumo cultural.* Como se ha afirmado, la cultura estuvo entre las prioridades de la transformación revolucionaria del país desde 1959. A partir de una centralización estatal y una red de instituciones asociadas, se desplegó una ardua labor cultural que ha dado frutos indudables en lo profesional, académico, comunitario y artístico. En este sentido, hablar del desarrollo cultural cubano implicó, por mucho tiempo, referir a las instituciones encargadas de tal tarea, organizadas en institutos nacionales y ministerios con presencia nacional y local. Al mismo tiempo, considerando por demás la condición de plaza sitiada por la hostilidad imperialista norteamericana, serían desconocidas y de algún modo deslegitimadas, otras vías no coherentes con el proyecto país en Revolución.

Esta manera de pensar lo cultural ha debido abrirse a nuevas circunstancias aparecidas en el contexto de la apertura de Cuba al mundo, acaecida en la década de 1990, a raíz de la llamada crisis del socialismo

³⁶ Cfr. Miriela Fernández Lozano, *Sobre la escena del metal en La Habana. Una valoración de su desarrollo cultural del 2007 al 2016*.

real y la caída de la URSS. La existencia de redes no institucionales de consumo de productos culturales alternativos ha tenido un ascenso en la última década en el país. La sola existencia de este canal de distribución de información y productos mediáticos pone en sorna la posibilidad de control del consumo masivo y complejiza sobremanera la proyección educacional que distinguió a la Revolución, desde su ascenso al poder.

Hoy, una política pensada desde la centralización habría que extenderla hasta la memoria flash o el disco externo, principales aditamentos por los que circulan semanalmente los productos del llamado *paquete*³⁷ audiovisual, donde se acumulan documentales, filmes, series, videoclips, música, programas de participación, entre otros. Más allá de los intentos por armar una alternativa a la alternativa, es decir, poner en circulación otro paquete bendecido por los especialistas en cultura y por los debates suscitados al respecto, aún carecemos de programas de orientación para este tipo de consumo.

Si desde la década de 1960, el programa televisivo *24 x Segundo* nos enseñó a mirar películas, creando un público para cine en el instante mismo en que se vaciaban las salas oscuras en el mundo, hoy habría que desmontar *Belleza Latina* o *Caso Cerrado*, por mencionar algunos, para mostrar sus costuras y entretelas al hombre común no entrenado, con la finalidad de brindarle las armas para que pueda elegir conscientemente a qué va a dedicar su tiempo libre. Sería esto una forma de reestetización, un punto de partida imprescindible para lograr un sujeto cultural apto para sortear las trampas de la estetización mercantil capitalista contemporánea.

¿Estetizar al socialismo?

Si borramos los falsos sentidos de lo estético, especialmente las definiciones que lo identifica con la belleza externa, frívola y superficial,

³⁷ En Cuba se denomina *paquete* a una solución artesanal, momentánea, relativamente económica y no institucional de distribución de productos mediáticos de diversa factura. Esto surge ante la ausencia de una plataforma masiva que conecte a los cubanos con la información generada diariamente en la web. Semanalmente se movilizan a lo largo y ancho del país, hombres y mujeres con el fin de *copiar* o distribuir al menos 1 TB de información compuesta por videos, música, literatura, series, etc. Una vía popular de acceso mediático para la mayoría de la población. La polémica en torno al *paquete* en los medios académicos e institucionales ha generado propuestas como *la mochila*, una selección de productos nacionales distribuidos a través de los Joven Club de todo el país. Cfr: Thais Gárciga, "De cinefilia y fobias en el consumo audiovisual cubano", en *La Jiribilla*. Gustavo Arcos Fernández Brito, "Cómo acabar de una vez y por todas con 'El Paquete'", en *El Caimán Barbudo*. Madeleine Sautié, "En torno al nuevo consumo cultural", en *Periódico Granma*.

podríamos responder afirmativamente: sí, estetizar el socialismo, lo cual no significa otra cosa que su aceptación a nivel sensible; asociarlo valorativamente al agrado y al placer desde códigos diferentes a los que reinan en la sociedad de mercado. ¿O es que acaso ya no lo vivimos?

Recientemente, en una reunión de investigadores del Instituto de Filosofía de Cuba, escuchamos a nuestra colega Olivia Miranda cuando les comentó a los jóvenes cómo las tareas y pasos al frente, vividos por la mayoría de las personas durante las primeras décadas de la Revolución, tuvieron una peculiaridad interesante: aun cuando significaron acciones casi heroicas de entrega individual a la causa social, las tareas estuvieron acompañadas de entusiasmo y de una compulsión moral, y, —estas fueron sus palabras— “de una felicidad que marcó profundamente buena parte de sus historias personales. Compromiso y goce; sacrificio y satisfacción... ¿estética y política?”.³⁸

Si coincidimos con Rancière, en que la política significa “un reparto de lo sensible”, que “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo [...]”,³⁹ en el empeño de acompañar esos cambios espirituales que nos convocan hoy, habría que recurrir también al estudio del itinerario estético de la Revolución cubana en el poder, como una profundización en la comprensión de su itinerario político.

La consideración de hasta dónde el respaldo popular determinó el impacto sensible de los barbudos y de la imponente imagen verde olivo de Fidel —cargada simbólicamente de eticidad y magisterio, serviría como muestra. Si no bastara, no sería ocioso reconsiderar, primero, el cambio de sensibilidad y, después, del rol social de las primeras mujeres en pantalones; el impacto multiplicador de las filas multicolor de niños con escuelas con condiciones de igualdad; la huella emocional de aquel día de octubre en la plaza.

¿Cuánto nos definió como generación la poética de la nueva trova y su propuesta visual contestataria, *underground*? Tomando el pulso del acontecer nacional y, al mismo tiempo, coherentes con las aperturas culturales de la época en el mundo occidental, sus canciones elabora-

³⁸ Reunión de investigadores del Instituto de Filosofía de Cuba en La Habana.

³⁹ J. Rancière, *ob. cit.*, p. 4.

ron el sustrato poético que alimentó el mundo interior de un país en cambio, tal como lo hicieron el songo y la timba, marcando el ritmo de una vida cotidiana de puertas abiertas y de espíritu de comité.

Una mirada actualizada de nuestro entorno político también implica considerar el espacio sensible que hoy habitamos, dejando atrás la maldita circunstancia de creernos diferentes al resto del mundo, suponer que nos cubre una especie de campana de cristal. Esto significa considerar la equivalencia entre sujeto estético y sujeto político dentro de las condiciones epocales contemporáneas. Un sujeto que está siendo construido también en Cuba, desde el consumo mediático de productos portadores de valores y modelos de vida, propios de la sociedad de consumo, los cuales aún no han logrado eclipsar la marca sensible de otras experiencias solidarias, que todavía nos distinguen. Un sujeto que ha sido capaz de soñar y construir en condiciones de resistencia, conservando sus valores humanos, tradiciones y esperanzas.

La estetización del mundo como entorno epocal debe ser estudiada como el espacio donde se construye la subjetividad política. Por los canales del espacio sensible que construye y habita, el cubano actual se conecta con una época en que los signos e imágenes sustentados por la tecnología crean un lenguaje necesario de conocer. Este es el entorno por donde debemos proseguir la búsqueda individual y colectiva, en favor de una espiritualidad más plena. Puede favorecer el ejercicio necesario de individualidades creativas, el desarrollo del gusto y el enriquecimiento de nuestras experiencias, solo si conservamos el equilibrio entre los valores y las aspiraciones, además de seguir haciendo énfasis en el mejoramiento real de lo humano, en franco proceso de reconstrucción constante.

En suma, se hace necesaria una nueva visión de la educación estética, como un proceso político de reestetización,⁴⁰ que permita al hombre común recuperar su potencialidad estética en condiciones de libertad, para así también formar parte del rediseño de este mundo que tanto necesita de la participación ciudadana, del individuo y de la comunidad. Ante la influencia estética permanente, es preciso que se nos prepare para escoger y desechar; se nos ayude a escapar de las seducciones que la sociedad actual impone a los no prevenidos. Se impone pensar en al-

⁴⁰ Mayra Sánchez Medina, "Estetización, desestetización y reestetización. Repensando los vínculos arte-educación estética en la sociedad actual", en *Re-estetizando*, pp. 11-37.

ternativas emancipadoras integrales, las cuales explícitamente incluyan el componente estético, ese que siempre ha estado ahí, aunque no lo tengamos en cuenta, y que, como el agua, envuelve nuestra realidad. Lejos de aislarnos nos conecta con nuestra época.

Bibliografía citada

- Baró, Mónica, “En el nombre político del amor. Entrevista con Frei Betto”, en *Caminos, Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico*, núm. 70-71, 2013-2014.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editora Kairós, 2002.
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, España, CENDEAC, 2003.
- Ceceña, Ana Esther, “Subvertir la modernidad para vivir bien”, en Raúl Ornelas, coord., *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Económicas, 2013.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Rodrigo Vicuña Navarro. Trad., Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995.
- Guillén, Nicolás, *Informe al primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, 1961.
- Jameson, Fredric, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 155-156, La Habana, s/a.
- Limia David, Miguel, *Cuba, la significación de los cambios*, La Habana, Fondo Instituto de Filosofía, 2010.
- Martínez Heredia, Fernando, “Revolución y cultura”, en *Caminos, Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico*, núm. 70-71, 2013-2014.
- Pogolotti, Graziella, “Algunas reflexiones sobre política cultural”, en www.cubadebate.cu
- Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Antonio Fernández Lera. Trad., Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- Sánchez Medina, Mayra, “Estetización, desestetización y reestetización, Repensando los vínculos arte-educación estética en la sociedad actual”, en *Re-estetizando. Algunas propuestas para alcanzar la independencia en la educación por el arte*, María Isabel Moreno, ed., Porto, Portugal, InSea Publications, 2015.

Valdés Paz, Juan, *El espacio y el límite. Estudios sobre el sistema político cubano*, La Habana, Ruth Casa Editorial, 2009.

Vitier, Cintio, *Ese sol del mundo moral*, La Habana, Editorial Félix Varela, s.a.
_, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1996.

LA TEATRALIDAD COMO CONDICIÓN
DE LA SOCIALIDAD. UNA MIRADA DESDE LAS
ESCENAS NORTEAMERICANAS DE JOSÉ MARTÍ

Alicia Pino Rodríguez ¹

Mayra Sánchez Medina²

Un escenógrafo genial (quizás El Capital mismo) ha dirigido al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos por fin víctimas fascinadas.

Adolfo Vásquez Rocca. *Baudrillard. De la metástasis de la imagen a la incautación de lo real*

Cuando en *El crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche anuncia que el mundo verdadero no es más que un añadido misterioso,³ sienta las bases de lo que hoy se conoce como el problema de la desrealización de lo real, mismo que afecta los fundamentos de varias disciplinas y terminará por instalarse en el sentido común de nuestra época, en la que ya se está hablando del carácter estético-ficcional de la realidad. ¿Existe una realidad en sí, al margen de la conciencia?, se preguntan aún hoy los filósofos. Desde posturas que parecen contradecir el sentido común se interroga, por ejemplo, Gianni Vattimo: “¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad *en-sí?*”⁴

Lo cierto es que la tal realidad ya no puede ser vista como un conjunto de hechos que se suceden al margen del hombre, sino como un entrecruce de interpretaciones humanas, sin las cuales no es posible

¹ Fue Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de La Habana; colaboradora docente de la Maestría en Estética y Arte de la FFyL, BUAP; colaboradora y autora de diversos artículos publicados en Colección La Fuente.

² Investigadora Titular del Instituto de Filosofía. Jefa del Proyecto de Estudios Estético-filosóficos y Profesora Titular de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

³ “Heráclito tendrá eternamente razón —señala en una de sus obras— al decir que el ser es una ficción vacía. El mundo aparente es el único; el mundo ‘verdadero’ no es más que un añadido misterioso [...]”. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 46.

⁴ *La sociedad transparente*, p. 81.

pensar el mundo.⁵ En esta visión, resulta imprescindible abarcar la perspectiva del sujeto, en tanto es desde sus múltiples miradas y emplazamientos cognitivos que construye su relación diversa, variable, abierta.

En este entorno, se modifican algunas nociones colindantes o dependientes de la configuración dura de lo real como correlato objetivo, mundo exterior, independiente del sujeto, expresada en duetos polarizados por la tradición: realidad-apariencia; material-ideal; realidad-ficción; real-virtual.

Esto se ha constituido en problema dentro del ámbito artístico cultural como espacio legitimado para la fabulación y construcción de escenarios ficticios, cuya artificialidad se extrapola hoy, se extiende sobre el ancho mundo social. En consecuencia, se suceden y legitiman las transferencias conceptuales y las intervenciones inusuales en la fisonomía del pensamiento contemporáneo.

Tal es el caso del uso actual de la noción de *teatralidad* en el campo de las ciencias sociales. Hasta hace poco tiempo esta noción hacía referencia, fundamentalmente, al contenido principal de la teatrología, una disciplina desarrollada en Francia e Italia a partir de la década de 1960, cuando se echó mano de la semiótica para estudiar el fenómeno escénico en sus diversas formas, antiguas y recientes, ya fuera como texto dramático o como puesta en escena.

Como categoría, la teatralidad (*Theatralität*) había surgido a principios del siglo XX en el entorno de la vanguardia artística. En este momento se encargó de deslindar las incumbencias de lo teatral respecto de la literatura, con la que había tenido proximidades y dependencias a partir de la preeminencia del texto escrito. Ya en la década de 1920, fundamenta el análisis teórico de las artes escénicas y de los estudios teatrales como espacio artístico autónomo, determinado cada vez más por la puesta en escena.

La década de 1930 tendrá con el teatro épico de *Brecht* una nueva forma de relación con el espectador a través del distanciamiento, recurso mediante el cual era posible una postura crítica sobre la realidad y no una identificación mimética con los hechos de la escena. Tal como estaba ocurriendo en las artes visuales, la representación imitativa de

⁵ “realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación ‘central’ alguna, distribuyen los media [...]”. G. Vattimo, *ob. cit.*, p. 68.

la realidad dejaba paso a nuevas obras con funciones expresivas, que instalaban mundos para la reflexión y el enjuiciamiento.

En un principio, la teatrología no hacía más que extender el análisis semiótico literario para incluir todos los elementos de una puesta en escena vistos como códigos de la estructura teatral. Investigadores notables como Patrice Pavis o teatristas en acción como Peter Brook, Grotowski o Eugenio Barba, por mencionar algunos, han puesto en discurso sus propias poéticas, enriqueciendo la teoría del teatro a partir de peculiares nociones sobre el actor, sus entrenamientos, el rol del espectador y, por sobre todo, resignificando la condición del espectáculo teatral.

Lo cierto es que mucho le deben las ciencias sociales al ejercicio teatral, a sus acercamientos a la complejidad humana desde diversas poéticas y teorizaciones técnicas —realistas, dialécticas, irracionales, postdramáticas—, que dan vida a verdaderos tratados sobre el comportamiento y las complejidades subjetivas de personajes y situaciones. Todo ello ha tornado al espacio teatral en un verdadero laboratorio para la comprensión y discusión de los problemas mundanos.

En su obra *Sociología del teatro* (1965), Jean Duvignaud había anticipado un entrecruzamiento entre teatro y sociedad desde alcances antropológicos que Patrice Pavis retoma en su *Diccionario del teatro* (1998), al presentar a la teatrología como una disciplina *socioantropológica* en la medida que extiende su mirada al contexto social concreto en que se efectúa el montaje escénico, dándole validez al estudio del teatro dentro de su entorno.

Al mismo tiempo, se ha producido un movimiento contrario que ha propiciado el acercamiento del pensamiento social a nociones propias del argot teatral: nociones como espectacularidad, puesta en escena, dramatización, roles, integran el vocabulario de diversas disciplinas. El campo de la contienda transita del arte a la sociología ya desde el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Emile Durkheim y Oswald Spengler, Gabriel Tarde, T. Veblen, Herbert Spencer, Walas, Le Bon, Max Weber, Simmel⁶ y W. Dilthey, hasta Freud, percibirán estos primeros cambios. Ellos exploraron los problemas de la conciencia y la motivación inconsciente, la sexualidad,

⁶ Cfr. Francisco Gil Villegas, "El fundamento filosófico de la teoría de la modernidad en Simmel", en *Estudios sociológicos*, en: http://www.utp.ac.pa/revistas/texto/44_45/precursor_modernidad.htm; "La teoría de la modernidad en Simmel", en Gina Zabłudovsky coord., *Teoría sociológica y modernidad*, Jorge Lozano; "Simmel: la moda, el atractivo formal del límite", en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/simmel>

el suicidio, el significado del tiempo y el espacio modificado y modificante de la vida humana, traspasando la frontera de la racionalidad. Estudiaron la visibilidad de nuevos sujetos sociales: mujeres, negros, inmigrantes; conflictos obreros, problemas religiosos, de identidad, pobreza, marginalidad; la irrupción de la masividad, hábitos nuevos, estatus y gustos, opinión pública, medios de comunicación y otros.

La presentación de la persona en la vida cotidiana (1959), de Erving Goffman, sería uno de los textos pioneros en este afán, en tanto se dedica concretamente al estudio de los ritos de interacción comunicativa que aprendemos y ponemos en juego en nuestra vida: puesta en escena para la búsqueda de un empleo, roles y dramaturgias de la vida cotidiana se hacen visibles a partir de estudios sociológicos fundamentados.

En la explicación del rol como un conjunto organizado de expectativas de comportamiento en torno a una función o posición social, echa mano a terminologías que ya habían sido utilizadas en la técnica teatral como la fachada, ese desempeño del rol ante los demás en un determinado contexto espacial y temporal, o la propia noción de escenario, que parte de la premisa de estar siendo observados y atañe a la parte visible y contextualizada del *self especular*, que para Goffman es más producto de la interacción social y los marcos de la experiencia, que de la propia intervención del sujeto.

Estas investigaciones hicieron ver, muy tempranamente, cómo los recursos estéticos le brindan credibilidad y adherencia a esas presentaciones, con lo que sientan las bases de la pertinencia de este tipo de análisis sobre los comportamientos cotidianos que ha dado vida, entre otros temas, a la vertiente pragmática de los estudios estéticos de la vida cotidiana, derivados también de los estudios del lenguaje y, especialmente, de los actos del habla de John Austin.⁷

Lo cierto es que lo teatral está siendo reconocido más allá de la institución artística. Para algunos, tiene que ver con un instinto que nació con la sociedad misma (Nicolás Evreinov);⁸ para otros, con “la capacidad

⁷ Las teorizaciones de Austin (1962) y Searle (1969) estuvieron precedidas, por supuesto, por la lingüística estructural europea, desde Ferdinand de Saussure, con su separación entre habla y lengua (1916) como un punto de partida para los estudios del discurso o del texto. Las obras de K. Bühler (1934), E. Benveniste (1966), R. Jakobson (1963), E. Coseriu (1969), H. Parret (1971, 1980), Joseph E. Grimes (1975), entre otros, apuntan en esta misma dirección desde diversos enfoques.

⁸ Nicolás Evreinov citado por Ileana Diéguez. En “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, *Artea. Investigación y creación escénica*, p. 12.

de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y del sujeto para crear territorios de ficción”.⁹

La pregunta es: ¿en qué medida la poética teatral asume el reto con la seguridad de ser expresión de una larga sucesión de malditos marginados de la universalidad a ultranza de un paradigma que sigue manteniéndolos al margen? ¿Cómo puede repercutir el hecho en la enseñanza y la praxis teatral de saber que les acompaña, el afirmar que la socialidad deviene teatralidad? ¿Una pérdida de objeto? ¿Cuánto tenemos que indisciplinar para encontrarnos en el lugar del cambio y la esperanza?

José Martí, ¿un adelantado también en la teoría social?

La explicación precedente, en su intento de hilvanar un itinerario de la teatralidad como noción desbordada de lo teatral, no excluye anticipaciones y hallazgos previos. Tal es el caso de uno de los grandes de nuestra tierra: aquel cubano que prepara el proceso de subversión anticolonial en los finales del siglo XIX llega a Nueva York. Sus impresiones quedan recogidas en crónicas y estas se convertirán en uno de los testimonios más importantes del cambio de siglo en la sociedad norteamericana.

El hombre de estas crónicas, José Martí, anunciador de nuevas sonoridades en nuestra lengua; artista excepcional, periodista, maestro, orador paradigmático y, sobre todo, pensador de amplitud y generalidad tal, que su cosmovisión contiene en profundidad las características que pedía al pensamiento filosófico: generalidad y universalidad. Sería, además, el político más esclarecido del siglo XIX latinoamericano. Esto matiza sus crónicas: cambio de siglo, nueva época, transformación estructural del capital, revolución industrial, orígenes de la sociedad del consumo de masas. Ante el censor de una de sus escenas señalará:

¿Qué esfuerzo hay que hacer para demostrar que la vida colonial fue para América lo que la medieval para los pueblos europeos? [...] Es curioso lo de pedirle a la crónica, que es la novela de la historia, la verdad absoluta en los detalles, cuando en ellos precisamente es donde se permite camppear a la fantasía, para que sin la menudencia fatigosa, presente en cuadros vivos las costumbres y caracteres reales de la época.¹⁰

⁹ Josette Féral citado por Ileana Diéguez, *ob. cit.*, p. 14.

¹⁰ José Martí, “Carta a Vicente G. Quesada”, en *Obras completas*, s. p.

Su testamento literario organizará las crónicas conocidas hoy como *Escenas norteamericanas*. Coincidimos con Rafael Castillo Zapata cuando define las pretensiones martianas, en la coordenadas de estas líneas: “Hacer visible lo moderno es, pues, ponerlo en escena teatralmente— la crónica como gran teatro del mundo moderno—, acercarlo y transformarlo en imagen accesible y representable, traducible a distancia en el lugar de la lectura”.¹¹

La sociedad norteamericana aparece en ellas, en su mezcla, desaparidad y conflicto:

Política, como el espectáculo que arrastra a las multitudes, masas espectantes ante la puesta en escena de las elecciones [...], una socialidad ya sujeta al instante en el espectáculo. [Así lo cuenta Martí] y donde a cinco pesos por cabeza, bajo el techo embanderado, pasean juntos, ansiosos de ver a la nueva presidenta en su traje de seda albaricoque, los blancos y los negros.¹²

Visibilidad de las masas, ostentación, suntuosidad; necesidades expresadas en deseos y desvalorizaciones de instante. La celeridad de la vida en espacios y tiempos. Todo ello estaría presente en las escenas que Martí regala a la historia, como constancia de su pensamiento aguzado, anunciador de cambios epocales y cosmovisivos. Las calles abiertas al deseo y al cambio en los nuevos mercados, con nuevas formas de ofertas, exposiciones comerciales, ferias y simulacros que enrolan a los sujetos sociales en obras de caridad, modas, fiestas y convenciones de elecciones políticas, dadas en espectáculos.

Caminadores, pugilistas, políticos corruptos, mujeres que se venden, petimetres en contraste con los trabajadores, las huelgas, los partidos y sindicatos, los ricos y los pobres. Signos de la sociedad norteamericana en el origen de la sociedad de masas que, como nos muestra, no es una invención del siglo siguiente. Ya estaba allí, en ciernes, ante sus ojos asombrados, que vislumbran la conversión de la cultura en galopante acercamiento a la producción y sus resultados simbolizados.

Desde su pluma nos describe, entre otras nuevas formas de consumo, nuevas formas de alienación en el ocio y el placer:

¹¹ *Almacenes babilónicos, mercancía, deseo y modernidad en las crónicas neoyorkinas de José Martí*, p. 84.

¹² J. Martí, *ob. cit.*, Tomo 12, p. 168.

Es un pueblo de astros; y así las orquestas, los bailes, el vocerío, el ruido de olas, el ruido de hombres, el coro de risas, los halagos del aire, los altos pregones, los trenes veloces, los carruajes ligeros, hasta que llegadas ya las horas de la vuelta, como monstruo que vaciase toda su entraña en las fauces hambrientas de otro monstruo, aquella muchedumbre colosal, estrujada y compacta se agolpa a las entradas de los trenes que repletos de ella, gimen, como cansados de sus pesos, en su carrera por la soledad que van salvando, y ceden su revuelta carga a los vapores gigantescos, animados por arpas y violines que llevan a los muelles riegan a los cansados paseantes, en aquellos mil carros y mil vías que atraviesan, como venas de hierro, la dormida Nueva York.¹³

Las *Escenas norteamericanas* de Martí son la evidencia del proceso de construcción de otro lugar: la territorialidad cambiada del fin de siglo en Estados Unidos que, en su variación, marcaría sensiblemente al cronista. Este nuevo lugar ya no podía ser descrito y explicado en las formas comunes de paradigmas pasados. No podría Martí describir el cambio sin cambiar él mismo. Sus famosas escenas no son solo, como se afirma, un producto del propio y específico estilo martiano, definido por la Mistral como “hombre que piensa en imágenes”. Se nos antojan hoy, como una respuesta inteligente al proceso al que asistían.

Son características de estas crónicas: la atención al proceso y al acontecimiento y la combinación de la crítica radical con la visión de lo concreto: el resultado de desmenuzar las pequeñas estructuras y componentes, unir los detalles de lo que parece ser solo una crónica que puede ser leída como noticia al paso del gacetillero periodístico del espectáculo, pero que es, en el fondo, el análisis profundo desde las raíces, como afirmaba, los acontecimientos que croniza. Hilvanar en una red el camino que nos muestra la existencia de los nuevos sujetos sociales, los estilos de vida, los nuevos signos y significaciones que conforman una nueva dimensión de lo cultural.

La concepción martiana es, sin duda, modernista: rebasamiento de la modernidad anticipada en los finales del siglo XIX en Estados Unidos, porque lo decisivo en este modernismo como episteme es la designación que realiza de la novedad inscrita en la vida diaria.

¹³ *Ibidem*, T. 9, p. 128.

El lugar desde donde también escribe sus *Flores del destierro* es —dice— “entre la muchedumbre de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles, o en los quehaceres apremiantes e inflexibles de un escritorio de comercio, refugio cariñoso del proscrito”.¹⁴ Es la yuxtaposición del espacio-tiempo que estremecerá a la historia como saber lineal y universalizante: “La vida en Venecia es una góndola; en París, un carruaje dorado; en Madrid, un ramo de flores; en Nueva York, una locomotora de penacho humeante y entrañas encendidas”.¹⁵

Mark Twain hará cabalgar a su yanqui en una enloquecedora transformación espacio-temporal, en un universo transformado en nombre del progreso, que hacía reír —decía Martí—, pero solo después de haber llorado. Es el lugar como territorio itinerante de cambio incesante: con tal prisa se vive que no hay tiempo para vestir los apetitos; algo como un cerdo ha hecho un corral en nuestro cerebro [...].¹⁶ Acá apenas se tiene tiempo para vivir. El cráneo es cerco, y los pensamientos caballos azotados. La neurosis de París dicen los diarios de Francia: porque no han venido a ver esta otra neurosis [...].¹⁷

Valora a Whitman como anunciador de nuevos tiempos:

No de rimillas se trata, y dolores de alcoba, sino del nacimiento de una era, del alba de la religión definitiva, y de la renovación del hombre; [...] tratase de reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan, de los mares domados y los ríos esclavos.¹⁸

Y también se percata Martí del cambio de sensibilidades: “El norteamericano que observa, soporta sin enloquecer este bullir, chocar de ocupaciones, recreos, miserias, lujos, este vibrar de su naturaleza, esta fatiga de vivir de sí [...], sin más ayuda que la vaga y vergonzosa de los intereses”. Ironiza Martí y no yerra cuando lo hace, anuncia: “Y mientras unos mueren, otros pescan, porque este mes es bueno para la macarela, y el pargo [...].¹⁹

¹⁴ *Ibidem*, T. 16, p. 237.

¹⁵ *Ibidem*, T. 9, p. 443.

¹⁶ *Ibidem*, T. 10, p. 25.

¹⁷ *Ibidem*, T. 10, p. 363.

¹⁸ *Ibidem*, T. 13, pp. 131-143.

¹⁹ *Ibidem*, T. 12, p. 53.

Quiso traducir en libros el territorio dislocado en nuevas maneras de ser y de sentir, con las cosas que para él están siendo visibles de la preparación de lo que llama nuevo mundo, y que prevé como una escena palpitante ante sus ojos. Esos tres libros tratarían:

Uno, sobre la vida, [...] el mundo [...] cómo ha venido a ser, y por qué lo es, en el instante en que lo hallo: todo lo que hasta hoy ha dejado ver de la vida universal el mundo: cuanto hasta hoy hay que decir: el jugo del mundo; el segundo, un poema, mi tiempo: fábricas, industrias, males y grandezas peculiares: transformación del mundo antiguo y preparación del nuevo mundo. Grandes y nuevas corrientes: no monasterios, cortes y campamentos, sino talleres, organizaciones de los clases nuevas [...]. Fraguas, túneles. Procesiones populares, días de libertad: resistencias de las dinastías, y acometimientos de las ignorancias. Cosas ciclópeas. Tercero Esencia de la Historia: el Alma de la Historia. Cuanto enseña la vida de los pueblos. Estudio paralelo; y luego que todo esté visible y corpóreo como un mapa, ante los ojos, deducir la real significación del progreso, prever y entrever el mundo futuro en la organización terrenal, y el destino final de nuestro espíritu.²⁰

Los libros pretendidos no fueron escritos, ya sabemos por qué: otras urgencias, impostergables para él lo llevaron al campo de batalla, pero las escenas siguen convocando como el espectro. En ellas están las huellas del derrumbe de un paradigma, aquel que había desterrado al rico del reino de los cielos, y que condenaba, éticamente al menos, la usura y la avaricia. Se imponía en esta nueva era lo que llamó, con genial anticipación como *dinerismo*, y que hoy se manifiesta como culto al consumo, consumismo. En sus propias palabras, “un concepto premioso y egoísta de la vida”.²¹

En la misma época, Veblen (1899), el economista, advertirá:

Las personas sufren un grado considerable de privaciones de las comodidades o de las cosas necesarias para la vida, con objeto de poderse permitir lo que se considera como una cantidad decorosa de consumo derrochador.²²

²⁰ *Ibidem*, T. 18, p. 291.

²¹ *Ibidem*, T. 11, p. 425.

²² *Teoría de la clase ociosa*, p. 102.

El factor decisivo de este cambio es el origen de una nueva organización del mercado donde la producción comienza a masificarse y sus resultados necesitan entonces ser disfrazados de significados que simbolizen prestigio social, ser asumidos como afirmación de identidad, generando nuevos estilos de vida, traducidos en necesidades artificiales, vinculadas a lo suntuario, y más allá, al pragmatismo acelerado en el ritmo de la vida. Cambio radical de las estructuras de la sociedad y de la política, las formas de la vida cotidiana, el comportamiento colectivo, las relaciones sociales y la organización de la producción, del trabajo y del ocio en consonancia con las transformaciones en la esfera productiva, en respuesta a las crisis recurrentes del sistema.

En 1888, en “La religión en Estados Unidos”,²³ Martí señala:

Se ve que no bastan las instituciones pomposas, los sistemas refinados, las estadísticas deslumbrantes, las leyes benévolas, las escuelas vastas, la parafernalia exterior, para contrastar el empuje de una nación que pasa con desdén por junto a ellas, arrebatada por un concepto premioso y egoísta de la vida²⁴ [...] en lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar como él.²⁵

Genial premonición martiana, a la que agrega:

Porque las huelgas, la miseria de los mineros, el asesinato de los chinos, todo viene, aunque no sea en la superficie, de un hecho capital que se debió prever acá y fuera de acá, se ha de denunciar para que se prevea: la producción de un país se debe limitar al consumo probable y natural que el mundo pueda hacer de él.²⁶

El *dinerismo* significa en Martí, el anticipo de una conceptualización de la tendencia del consumo como aspiración de lucro y ostentación, como consumismo en la primera dimensión que de la cultura del consumo puede analizarse en la historia de tal fenómeno.

²³ J. Martí, *ob. cit.*, T. 11, pp.425-428.

²⁴ *Ibidem*, T. 11, p. 425.

²⁵ *Ibidem*, T. 10, p. 299.

²⁶ *Idem*.

El pueblo de astros está en la escena [...].²⁷ ¡Qué multitudes! ¡Son bosques humanos! ¡Qué tiendas!²⁸ ¡No fue más animado, ni tuvo más compradores, un mercado de Tiro! Afluyen en las calles, como ríos, procesiones de paseantes; el buhonero pregona sus baratijas [...]. Todo el día es comprar y vender. Museos son las aceras, las manos fuentes de oro, las gentes, locos ávidos. Y de noche, entre los rizos rubios de los niños, revuelan sobre la cándida almohada, sueñecillos azules.²⁹

Esta nueva Roma, para Martí, sería producto de:

Este súbito desequilibrio que han traído las conquistas modernas entre la igualdad de los pueblos políticos, que abre las puertas a todas las aspiraciones y en fortuna y la condición social, que no se igualan con tanta presteza, bate sobre los corazones la sangre agitada por el correr, por el desear, por el envidiar, por el temer que de un revés se lleve la fortuna el bien codiciado, siempre escaso.³⁰

Estados Unidos, dirá; “se muere de desear”,³¹ “Porque [...] como acá no se tiene a mal camino ninguno [...] con tal que lleve pronto a la fortuna, ha pasado a ser esta en ser el único objeto apetecible de la vida”.³² Son estas, sin lugar a dudas, palabras sugerentes por su actualidad. En el mismo sentido, más adelante nos dice:

no hay más que ojos abiertos y gargantas secas, y la pasión no es solo poseer, sino superar las posesiones del vecino, lo cual es manifestar ¿adónde [dice] irán gentes tan dispares que se reúnen ante el espectáculo, fanáticos de pugilistas, de políticos, de vagabundos, de ladrones?³³

Lo que aquí se ha denominado *tendencia hacia el consumo* es aun lo que en virtud de las necesidades de las clases dominantes, aparece en forma de propuestas, estatus, ahora desplazadas hacia el común de las masas, refrendadas por la prensa; contadas en las crónicas sociales;

²⁷ *Ibidem*, T. 9, p. 128.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*, T. 9, pp. 203-204.

³⁰ *Ibidem*, T. 12, p. 147

³¹ *Ibidem*, T. 12, p. 170, el subrayado es nuestro.

³² *Ibidem*, T. 12, p. 63.

³³ *Ibidem*, T. 12, p. 168.

ofrecidas desde la política y los políticos, conformando tendencias. Y desde aquí también expuestas no solo para adquirir sino para apreciar, ver, percibir, visualizar, con el ánimo de preparar al consumidor para el acto de consumo.

El valor del análisis martiano traspasa las fronteras de conceptualizaciones de entonces y de ahora, no solo por refrendar nuevas formas de presentación y visualización de las masas; la mujer y sus luchas; los partidos de los negros; la moda; la política devenida espectáculo, sino en la transformación del lugar en agenciamientos y pertenencias diversas y yuxtapuestas que construyen ese sujeto deseante ante la renovación de una mercancía devenida hecho cultural que más tarde Benjamin señalara en sus *Pasajes de París*, y que va más allá de la vida que salta expositiva en la moda, la calle del deseo, la velocidad, la transformación de lo cartográfico en itinerario y escaramuza de los lugares habituales.

La vida asalta la crónica, devenida escena. Cada escena es la exposición de una teatralidad devenida territorialidad y no simplemente territorio, nacida de una transformación sin precedente en la estructura de la socialidad, donde son posibles, como en el teatro y, sobre todo después, en el cine, la simultaneidad de espacio-tiempo diversos, o dicho con impronta foucaultiana, la convivencia de heterotopías y cronotopías, ahora visibles y permeables al tejido heterogéneo y dinámico de lo social.

Finalmente, lo que fuera resultado de la imaginación calenturienta de literatos y teatristas, —la escena como lugar ficcional, espectacular, convencionalmente permisiva en un marco determinado—, se abre hoy en mayor o menor medida y desde denotaciones diversas a las comunidades científicas: el espacio como lugar epistemológico, por su carga simbólica y estructura compleja. La socialidad como totalidad diversa captada por el saber humano desde la praxis.

¿Impensar, desdisciplinar la teatralidad? ¿Desbordarla de estancos, sacarla de la casilla y del contenedor para convertirla en coordenada nómada e itinerante en ejercicio epistemológico? Ya Martí nos demostró que es posible, cuando identificó sucesos y visibilizó relaciones hasta entonces ocultas por visiones superficiales de lo social. Otros lo siguen haciendo hoy como muestra fehaciente de una complejidad social que aún nos insta a perfeccionar los instrumentos de comprensión y transformación.

Así lo señala Edgar Morin cuando habla de pensamiento complejo:

La imaginación, la iluminación, la creación, sin las cuales el progreso de la ciencia no hubiera sido posible, no entraban en las ciencias más que ocasionalmente: eran, lógicamente, no dignas de atención, y, epistemológicamente, siempre condenables [...] de la parte a la vez grávida y pesada, etérea y onírica de la realidad humana (y tal vez de la realidad del mundo) se ha hecho cargo lo irracional, parte maldita y bendita donde la poesía se atiborra y se descarga de sus esencias, las cuales, filtradas y destiladas, podrían y deberían un día llamarse ciencia.³⁴

Esa realidad existe siempre a pesar de cualquier paradigma dominante, la de la alteridad dura, según Baudrillard, la de la muerte, la anomalía, el inconsciente, la subjetividad, emociones y sensibilidades, simbolización, la otredad, la alteridad, también la de la esperanza, el cambio, la construcción distinta de otro mundo posible y necesario invisibilizada como diferencia por no estar en el campo, objeto, disciplina, ciencia establecida por la tradición.

Andar es no tener un lugar —dice De Certeau—. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. La identidad provista por este lugar es simbólica (nombrada) [...], un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados [...].³⁵

Habitar supone la existencia de historias distintas y no lineales, correspondientes a diferentes relacionalidades no solo determinadas en el producir y reproducir la existencia, sino en su simbolizada forma de agenciamientos y pertenencias.

Así, el término *escena*, tan caro a la teatralidad, es usado con acertada densidad conceptual en estudios contemporáneos sobre la cultura. Siguiendo estos estudios en sus acercamientos al *heavy metal* en La Habana, Miriela Fernández Lozano afirma:

Para los teóricos de la llamada perspectiva de la escena, no se trata de un lugar específico para el acto performático, es decir, la presentación musical, sino de una suerte de mapa donde se erigen y cambian constan-

³⁴ *Introducción al pensamiento complejo*, p. 41.

³⁵ *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, s.p.

temente los sitios en los que se hacen tangibles relaciones entre esos diferentes roles (músico, público, productor, fanziner, grabador, etcétera).³⁶

Esta apropiación por parte de la teoría cultural contemporánea de la noción teatrológica, referida a las partes del drama o al espacio de representación fundamentalmente, constituye una oportunidad para el acercamiento a comunidades culturales emergidas desde un nuevo tipo de referente común, en este caso, la preferencia a un género musical. Esta nueva forma de agrupamiento, centrada en elementos tan volátiles como la preferencia estética, viene tomando forma desde el siglo XX, especialmente desde su segunda mitad, y participa de las condiciones de estetización que caracterizan al mundo occidental contemporáneo. Ante ellas, saltan en pedazos las nociones duras que intentaban atrapar en estructuras fijas las sinuosas rutas del entramado social.

A qué me agencio y a qué pertenezco, no es una pregunta retórica. Nos habla de la posibilidad relativa de desafiar orígenes y tradiciones, de afiliarse a dinámicas imposibles ayer, que nos hablan hoy de traslocalidad y emergencias globales, y que, en el mismo sentido, sobrepasa al emplazamiento de la distancia, conecta diásporas y conserva rasgos identitarios increíbles a kilómetros de distancia. Vivimos un cambio radical de fronteras reales y epistemológicas. Aceptación de identidades nuevas y solapadas, que no están en una frontera cartografiable geográfica o geopolítica construida desde el poder. Son respuestas a normativas constituidas en una tradición desfasada o muerta: agrupaciones nómadas y tribales que aceptan el reto de construir nuevos emplazamientos y luchan por alzar voces y ademanes. Territorialidades que se exploran a sí mismas como nuevos agoreros del descubrimiento. Cuerpo nuevamente escrito porque la historia al uso no alcanza, y la retórica universalizante lo oculta.

Reedición de agenciamientos y pertenencias de soledad e individualidad, instantáneos, no percederos, no-lugares como estrategias de autoevasión, modernidad líquida, inasible, que provoca malestar o cansancio, resistencia o indiferencia. Por otra parte, el mundo virtual convierte el itinerario y el encuentro en la posibilidad de la escenificación:

³⁶ *Sobre la escena del metal en La Habana. Una valoración de su desarrollo cultural del 2007 al 2016*, Tesis de maestría en Desarrollo Social, p. 19.

nos ponemos en escena, nos representamos, somos presencia construida allí, presencia presente. Es el escenario tecno-cultural. *Matrix* nos acompaña cuando nos obliga a una elección: ¿Alicia y el agujero del conejo?

Pero pensando como Achugar: “dicho escenario debería o podría ser entendido como un instrumento que permitiera pensar. Al mismo tiempo, la descripción de ese escenario posibilita imaginar la existencia de otro, que se le opone y lo contradice”.³⁷ El habitar ha sido un continuo reconocimiento y descalificación de los lugares, un ininterrumpido río de alternativas asumidas y rechazadas, de transformaciones inevitables que cuentan con la inserción en ese mismo habitar y vivir. El lugar se fue configurando en los mapas por los cartógrafos, quienes especializaron su labor ofreciendo el lugar en su visión, cada vez más científica, objetivante y universalista. Las líneas determinantes de fronteras y accidentes geográficos o geopolíticos desapareciendo la socialidad.

El lugar como localización epistemológica visibiliza la necesidad de desdisciplinar y, a un tiempo, construir un nuevo paradigma de totalidades diversas, holista, que considere al fin lo social, lo convencional y también, lo maldito, y pondere la teatralidad, más que como artificio intencional, como constitutiva de lo humano.

Bibliografía citada

- Achugar, Hugo, “Pluralidad incontrolable de discursos y balbuceo teórico”, *XI Encontro Nacional da ANPOLL em João Pessoa-PB*, 1996.
- Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1981.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1980.
- Castillo, Zapata, Rafael, *Almacenes babilónicos, mercancía, deseo y modernidad en las crónicas neoyorkinas de José Martí*, Madrid, Credos, 1973.
- Coseriu, E. *Sistema, norma y habla, en teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Credos, 1973.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Diéguez, Ileana, “De malestares teatrales y vacíos representacionales:

³⁷ “Pluralidad incontrolable de discursos y balbuceo teórico”, *XI Encontro Nacional da ANPOLL em João Pessoa-PB*.

- el teatro trascendido”, en *Artea. Investigación y creación escénica*, 2008, en <http://www/arte-a.org>
- _, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Féral, Josette, *La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Fernández Lozano, Miriela, *Sobre la escena del metal en La Habana. Una valoración de su desarrollo cultural del 2007 al 2016*, Tesis de maestría en Desarrollo Social, Cuba, Flacso, Universidad de la Habana, 2017.
- Gil Villegas, Francisco, “El fundamento filosófico de la teoría de la modernidad en Simmel”, en *Estudios sociológicos de El Colegio de México*, número. 43, vol. XV, enero–abril, 1997, en <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/872/0>
- Grüner, Eduardo, “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”, en *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*, Buenos Aires, GESAC, 2004.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- Lozano, Jorge, “Simmel: La moda, el atractivo formal del límite”, en *Revista Espéculo*, s/n, Universidad Complutense de Madrid, s/a, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/simmel>.
- Martí, José, *Obras completas*, La Habana, Cuba, Ediciones Críticas, Centro de Estudios Martianos, 1986.
- Marx, Karl, “Tesis sobre Feuerbach”, en *Obras escogidas*, Tomo Único, Moscú, Editorial Progreso, s.a.
- Morin, Edgar, “Introducción al pensamiento complejo”, en <http://www.copehlaac.una.ac.cr/index.php/copehlaac/materiales-para-descargar/category/4-literatura?download=83:introduccion-al-pensamiento&start=40>
- Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1984.
- Parret, Herman, *Semiótica y pragmática*, Buenos Aires, 1993.
- De Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Searle, John, “Ensayo de filosofía del lenguaje”, en *Actos del habla*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Vásquez Rocca, Adolfo, *Baudrillard. De la metástasis de la imagen a la*

incautación de lo real, s/l, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso – Universidad Complutense de Madrid.

Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.

Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, s.l., Alianza Editorial, 2014.

Zabludovsky, Gina, coord., *Teoría sociológica y modernidad*, México, UNAM-Plaza Véldez, 1998.

ENSANCHAR EL CORREDOR CULTURAL CRÍTICO NO CAPITALISTA EN CUBA

*Gilberto Valdés Gutiérrez*¹

La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales que un objeto es nuestro solamente cuando lo tenemos —cuando existe para nosotros como capital— o cuando es directamente poseído, comido, bebido, usado, habitado, etc., en fin, cuando es usado por nosotros.

Karl Marx, *La sagrada familia*

La novedad conceptual implícita en el proceso de actualización, y su impacto en la noción que sobre el socialismo hemos incorporado en la teoría y el imaginario social cubano, genera obstáculos epistémicos y cosmovisivos que deben ser estudiados y debatidos a profundidad desde la filosofía y las ciencias sociales y humanísticas. En medio de tantos desaprendizajes necesarios y de tantas deconstrucciones desmovilizadoras, queda intacta la vieja certeza apodíctica que conmina a ejercer “la crítica radical de todo lo existente”, sin que esta retroceda “ni frente a los resultados logrados ni frente al conflicto con las fuerzas existentes”.² Como la tábula rasa es solo una candorosa prepotencia afirmativa del Renacimiento, hoy esa crítica implica *desaprender*, sin violar la continuidad de lo conocido, las nociones históricas conformadas y el instrumento cognitivo heredado, tal y como acostumbramos a aprehenderlos en versiones limitadas de marxismo-leninismo.

Los debates que se suceden desde la década de 1990 hasta los que se verificaron en torno a los lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución deben ser concebidos como procesos

¹ Doctor en Ciencias Filosóficas (2002), Profesor Titular e Investigador Titular del Instituto de Filosofía. Coordinador del Grupo de Investigación “América Latina: Filosofía Social y Axiología” (GALFISA) del Instituto de Filosofía.

² Karl Marx, “Carta a Arnold Ruge, septiembre 1843”, en *Los anales franco-alemanes*, p. 67.

de autoaprendizaje, en medio de la diversidad de propuestas. Las soluciones económicas, políticas, jurídicas, éticas, estéticas y culturales que necesitamos para enfrentar los nuevos retos no podrán efectuarse apelando a una cientificidad elaborada exclusivamente desde el recinto académico, ni solo aplicando procedimientos, técnicas y metodologías institucionales. Tampoco se trata de un cuerpo conceptual *a priori*, construido al margen de las prácticas concretas, que se aplica para la concienciación de los sectores populares. Los saberes populares juegan un papel político regulador de primer orden, como aprendizaje proveniente del mundo de la vida cotidiana.

El camino, sin embargo, puede estar pleno de emboscadas y obstáculos epistémicos, entre los que se hallan las dicotomías (esto o lo otro), como presuntas antinomias que no pueden resolverse dialécticamente, por su carácter unidimensional. Un ejemplo de lo anterior es la escisión, a veces desmovilizadora, entre la economía y la política, entre plan y mercado, entre lo social y lo político, entre lo político y lo cultural. Ello no significa que obviemos la prioridad de la economía en estas circunstancias, y que, como afirma Óscar Fernández Estrada, debemos afianzar “lo económico” como criterio clave de racionalidad en la práctica política cubana.³

Las reacciones psicosociales frente al nuevo rumbo marcado por el proceso de actualización del modelo económico y social en Cuba muestran un caleidoscopio de sensibilidades generacionales que se posicionan ética y políticamente en torno a la Revolución, su densidad liberadora y su fardo de errores y proyecciones en las nuevas circunstancias. La *actualización* y las transformaciones político-institucionales que la acompañan son fenómenos que generan estimaciones contrapuestas sobre los ritmos, orden, forma y sentido de los cambios particulares, pero que muy pocos objetan como salida ante la crisis de la economía cubana de los últimos años y la necesidad de renovar el consenso social socialista de cara a la movilidad y complejidad estructural y cultural que condiciona (y resulta de) tales acontecimientos.

Se trata de un consenso que jerarquiza un asunto de interés prioritario para la sociedad. Mas como proceso no sujeto a una solución unívoca y prestablecida de todos los temas involucrados, su aceptación

³ Cfr. *Modelo de Funcionamiento Económico Cubano antes y después del VI Congreso del PCC*, p. 6.

no es ajena a la producción de alternativas que puedan ser, a cada paso, confrontadas con los resultados concretos y su ejecución. A ello se une que la metodología adoptada incluye la generación de experimentos y ejercicios de simulación a diferentes escalas, lo que hace que el proceso no sea estático ni lineal, sino permanentemente abierto a adecuaciones ante los cambios del entorno y la experiencia acumulada a lo largo de su implementación.⁴ En lo sucesivo deberá profundizarse en una nueva racionalidad crítica que incluya la incertidumbre, el riesgo, la apuesta y la estrategia en la toma de decisiones políticas y morales, como momentos de oportunidad para reevaluar, elaborar, y crear otros conceptos y perspectivas sobre la relación entre teoría y práctica.

El redimensionamiento del Estado y la superación de su forma como Estado-empresario; el paso a la descentralización (mayor autonomía y facultades) de la empresa estatal socialista y su capacidad de planificación incorporando emprendimientos autónomos en el mercado; la emergencia del sector privado en sus diversas variantes; las repercusiones de la Ley No. 108 de la Inversión Extranjera de 2014 en el contexto de nuestra economía y de nuestra sociedad; el restablecimiento fugaz y posterior agravamiento de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos; las reformulaciones acerca del modo de construir la hegemonía y el papel de la sociedad civil, activan el imaginario dicotómico conformado en décadas anteriores que reduce y empobrece el espectro de opciones entre la noción socialista desplegada como estatalización extrema, frente a la cual —según ese modo binario de pensar— presumiblemente solo se podría sustituir por la mercantilización como alternativa. Uno de los efectos más perversos del neoliberalismo —escribe Antoni Aguiló—, junto con la destrucción de lo público y lo social, es la mercantilización cada vez más de dimensiones de la vida individual y colectiva: la educación, la cultura, la salud, la ciencia, el suelo, el ocio, etcétera.

La mercantilización es hoy una de las principales señas de identidad de la Europa en crisis, una experiencia tan intensa como el aumento de las formas capitalistas de explotación en el siglo XIX. Ya en 1848 Marx y Engels destacaron la tendencia intrínsecamente expansionista del

⁴ Cfr. Jorge Mario Sánchez Egozcue y Anicia García Álvarez, *Análisis de coyuntura. La actualización del modelo económico cubano: evolución, oportunidades y desafíos*, p. 18.

capitalismo y su afán de crear un mercado mundial “cuyos productos encuentran salida en todas las partes del mundo”. Una idea que conecta con la del economista Franz Hinkelammert, para quien la esencia última del proyecto civilizatorio del neoliberalismo dominante consiste en la “totalización del mercado” capitalista y sus principios: desigualdad, insolidaridad, individualismo posesivo, competencia, cálculo económico, consumismo, privatización, etc. No en vano decía Karl Polanyi que hemos pasado de sociedades con islas de mercado a un gran mercado con islas de sociedad.⁵

Habrán quienes sientan que se está *desmontando* el socialismo y reaccionen negativamente a los cambios, así como no faltarán interna y, sobre todo, externamente quienes, a la vez que saluden las aperturas, llamen a seguir ensanchando el papel del mercado y la propiedad privada y la *liberación* de las trabas estatales que los constriñen; con la apuesta consecuente de un modelo de democratización que pretenda llenar el déficit procedimental democrático del Estado y el sistema político en el socialismo histórico, con el acervo democrático liberal. Tanto porque no existe un antídoto válido para cada momento histórico que nos haga inmune a la posibilidad del retorno al capitalismo dependiente, aun con las mejores intenciones, como porque serán cada vez más visibles las voces que nos estimulen a seguir dando pasos hacia la mercantilización de la vida, es aconsejable abrir cauce y ensanchar el “corredor cultural crítico del no capitalismo” en la sociedad cubana.⁶

Asumimos el término en nuestro caso como ensanchamiento y profundización del acumulado de saberes y sensibilidades no capitalistas, acendradas durante más de medio siglo en la praxis del pueblo cubano, así como la profusión de propuestas y opciones emergentes generadas por los movimientos, las redes sociales y el movimiento social popular en su conjunto en los escenarios regionales y globales de lucha contra el neoliberalismo, las que son poco visibilizadas en nuestros medios y en nuestra educación superior.

Esas avenidas para el debate (de sensibilidad y conceptual) y las propuestas que se desplieguen deben combinar y articular iniciativas diseñadas

⁵ Antoni Aguiló, *Desmercantilizar la democracia*, p. 6.

⁶ Cfr. Ana Esther Ceceña, *Dominar la naturaleza o vivir bien: disyuntiva sistémica*, p. 1.

e intencionadas desde el ámbito institucional, con la autorganización social de dichas emergencias, que preferiblemente se multipliquen (espontánea e institucionalmente) no solo en nuestros centros educacionales, culturales y de investigación, sino en las organizaciones sociales, en las comunidades. No debemos prescribir negativamente *a priori* el carácter desinstitucionalizado de las subjetividades colectivas no capitalistas puesto que no es una debilidad, ni les resta fuerza. Al contrario, es justamente uno de los componentes de su capacidad corrosiva radical: la lucha se construye desde otras bases, desde otro lugar y con otras reglas.

El tema de la posicionalidad del conocimiento y la diversidad de *epistemes* (o nichos socioculturales) desde donde se construyen los saberes, comporta no solo una disposición cognitiva, sino ética y política. La realidad no es homogénea; incluso en una nación como Cuba, que ha logrado conformar un tejido social articulado sobre la base de sellos identitarios fuertes, tiene lugares sociales y perspectivas diferentes. Sin embargo, el conocimiento situado, contextualizado, no está reñido con la reconstrucción teórica de la totalidad, siempre que a esta se acceda desde una legítima construcción plural, libre de prepotencia y de exclusiones cognitivas de cualquiera índole. De ahí la necesidad, en nuestro escenario de debate y cambio, de impulsar prácticas de conocimiento y epistemologías en pie de lucha, sentipensantes, atendiendo a la propuesta de Freire, con raíz (identidad), corazón y co-razón. Saberes solidarios, combativos, en diálogo y controversia para su mutuo enriquecimiento, ampliando los formatos, modalidades y los protagonistas de la política emancipatoria desde el contexto de Cuba y las luchas en América Latina y el Caribe.

Para que ese corredor cultural crítico del no capitalismo pueda ser socialmente significativo y encarne en el sentido común de la sociedad, es necesario que sometamos a crítica otro parámetro estereotipado: la plasmación inamovible de criterios sobre lo revolucionario y lo no revolucionario, lo que Miguel Limia David define como:

monismo axiológico unicentrado que tiende a la identificación de la manifestación de los intereses personales o de grupo particulares como fenómenos antisistémicos, —a la vez que mantiene— la presuposición de un solo y homogéneo eje de referencia axiológico revolucionario en la sociedad para interpretar y asumir los acontecimientos, hechos, procesos e informaciones; contrapuesto al único eje contrarrevolucio-

nario —el monismo axiológico unicentrado en la construcción de la cooperación social, el cual resulta superado por los acontecimientos históricos enlazados a la obra creadora de la revolución—.⁷

Podemos añadir otra idea sobre esa necesaria pluralidad del referente axiológico revolucionario. Para Juan Valdés Paz:

La ideología de la Revolución es mucho más que una doctrina de Estado y debe ser lo suficientemente heterodoxa y ecléctica como para dar cuenta de la diversidad social, la historia y culturas nacionales, las experiencias socialistas, nuestra cultura política y la permanente “batalla de ideas” contra el capitalismo y el sectarismo. La teoría, la experiencia del socialismo real y la propia cubana —afirma este autor— corroborarían que si bien el Estado revolucionario es una condición insuperable de una opción anticapitalista, el socialismo no es de ninguna manera el Estado, ni la estatización de la sociedad es la transición socialista.⁸

Las seducciones de la sociedad contemporánea nos acercan a un punto de no regreso civilizatorio; ellas no son política, ética ni estéticamente neutrales, por lo que resulta necesario proveer a los individuos y a nivel social de instrumentos críticos que les permitan no ser espectadores pasivos del vértigo de un capital enloquecido que nos lleva a un suicidio colectivo de la civilización/barbarie globalizada. De ahí la importancia de lo que Ana Esther Ceceña llama *subjetividades desatadas*⁹ que permitan construir utopías en la práctica, vislumbrar mundos organizados y concebidos desde sensibilidades no capitalistas.

Para Cuba es comprensible que, en el seno de ese conglomerado de subjetividades no capitalistas, coexistirán posturas abstractas, avaladas desde imperativos éticos a contrapelo de las coyunturas políticas, las que también se mostrarán particularmente críticas con la institucionalidad existente, confundiendo en ocasiones reformas particulares aparentemente regresivas, con concesiones al capitalismo. En este sentido, cuestionando, además, errores y apreciaciones fetichizadas sobre mercado en medio de los cambios.

⁷ Cuba, *la significación de los cambios*, p. 7.

⁸ *El espacio y el límite. Estudios sobre el sistema político cubano*, p. 32.

⁹ *Cfr. De saberes y emancipaciones*, p. 1.

Joel Suárez ha realizado una reflexión interesante sobre la tensión existente entre la lectura crítica del contexto sociopolítico cubano actual y el deber ser o la aspiración futura sobre un socialismo prístino por parte de una pléyade de jóvenes comprometidos con los valores éticos y culturales del socialismo. Esa conflictividad, lejos de ser desechada, resulta estimulante para el debate plural instalado en nuestra sociedad a raíz de la implementación de los *Lineamientos*. La radicalidad anticapitalista, pese a que no se compartan todas sus apreciaciones sobre aspectos puntuales del actual proceso y sus resultados, deberá jugar un papel importante en la lucha política y cultural entre socialismo y capitalismo en los presentes y futuros escenarios del proceso de actualización en Cuba.¹⁰

Ese corredor plural puede devenir un formidable y sostenido movimiento crítico dirigido hacia la desenajenación y descolonización en nuestra sociedad, mediante la promoción y el debate público de los valores antisistémicos (anticapitalistas, antipatriarcales y por relaciones de producción no depredadoras con el ambiente, en defensa de la diversidad natural, la diversidad social-humana), contextualizados desde Cuba. Y, a la vez, mediante la desfetichización de los mitos neoliberales acerca del mercado libre y la desregulación impuesta a nuestros países por los países imperialistas. Seguirá siendo clave que dichos valores se asuman en la cotidianidad y se fundan las acciones de transformación en una ética del compromiso personal y colectivo intransferible, sin desligar fines y medios. Y para que esos empeños fructifiquen necesitamos seguir generando pensamiento crítico-propositivo construido desde las prácticas de resistencia, lucha y creación alternativas del pueblo cubano, y de todas las experiencias de lucha antineoliberal a nivel regional y global.

Si de librar un multifacético impulso de resignificación emancipatoria se trata, debemos, en primer lugar, asumir nuevas pautas teóricas, epistemológicas y prácticas que permitan captar los modos del registro subjetivo (sus componentes inconscientes o ha-reflexivo, tácitos o prerreflexivos y conscientes) del sistema de sujetos-actores sociales alternativos. En términos de Pedro Luis Sotolongo:

Para calar ulteriormente en toda la complejidad de esa mediación aportada por la praxis interpersonal, social e histórica a la relación entre

¹⁰ Cfr. Joel Suárez, *Intervención en el XI Taller Internacional sobre Paradigmas Emancipatorios*.

los hombres y el mundo a conocer y transformar por ellos, hace falta articular nuestros tratamientos tradicionales de la dimensión social clasista, consciente e ideológica (con su sentimiento de pertenencia a ella) a, por lo menos, la dimensión del inconsciente, vinculada a ámbitos prerreflexivos tales como el del DESEO, el del SABER cotidiano tácito, el de los plastos prerreflexivos del PODER microsial (micropoderes) y del ámbito enunciativo o del DISCURSO, que han sido puestos en evidencia por diversos pensadores y corrientes de conceptualización social y del SER HUMANO a lo largo del siglo XX.¹¹

El análisis precedente remite al tema de la diversidad, que ecllosiona en el mundo social y académico cubano de la década de 1990, a la vez que se abre paso una nueva mirada en nuestra sociedad.¹² La diversidad, aunque ha estado siempre, a partir de esos años ha adquirido mayor significación ética, política y visibilidad epistemológica. Mas así, como ella existe, existen sus lecturas.¹³ La diversidad (sexual, de género, racial, religiosa, social, ideológica, cultural, entre otras) la concebimos no como un lastre a superar, sino como una riqueza a potenciar y articular. Asumir las diversidades es un proceso de aprendizaje social y político y una necesidad que se precisa reconocer para que sea dispositivo de la emancipación.

Los seres humanos no se adscriben a una identidad única, sino múltiple, a una multiplicidad de pertenencias que ellos mismos organizan de alguna manera en el marco de las obvias restricciones sistémicas, pero que están presentes de modo simultáneo y, a la vez, jerarquizan. El problema surge a la hora de determinar el referente axiológico, práctico-político para realizar la articulación: ¿debemos centrarnos en la diferencia como momento de esa diversidad o en su identidad? Especialistas en el tema, como Georgina Alfonso, señalan que:

El énfasis en la identidad como proceso de construcción social supone la definición de posiciones cognitivas, valorativas, prácticas, ideopolíticas,

¹¹ *Hacia un nuevo paradigma epistemológico*, p. 8.

¹² Durante la década de 1990 el Grupo América Latina: Filosofía Social y Axiología (Galifsa) del Instituto de Filosofía ha elaborado un posicionamiento filosófico, ético y político sobre el eje *diversidades, identidades y articulación*, el que se ha debatido en los talleres internacionales sobre paradigmas emancipatorios desde 1995, cada dos años.

¹³ Cfr. Gilberto Valdés Gutiérrez, "La controversia en torno a la diversidad", en *Revista Caminos*.

entre otras, que a la vez que se personalizan van constituyendo también un referente común. La elaboración y realización de los proyectos de vida individuales, grupales y sociales constituye un objetivo de primer orden en la conformación de la identidad. Este enfoque promueve interacciones y relaciones sociales basadas en el respeto mutuo, el razonamiento, la cooperación, la aportación constructiva y la coherencia ética, en el que se asume la persona en su totalidad como ser humano social. Se trata de invertir la lógica civilizatoria: crear una *nueva cultura* que incluya la diversidad a partir de las identidades, se trata de una cultura de vida en sociedad que propicie el desarrollo de todas las personas y su participación responsable, reflexiva y creativa en los procesos de organización, toma de decisiones y control social.¹⁴

Para que la diversidad no implique atomización y desbandada, es preciso desear, pensar y hacer la articulación, o lo que es lo mismo, generar procesos socioculturales y políticos desde las identidades. El pensamiento alternativo es tal, únicamente si enlaza diversidad con articulación, lo que supone crear las condiciones de esa articulación (impulsar lo relacional en todas sus dimensiones), como antídoto a la ideología de la delegación; fortalecer el tejido asociativo sobre la base de prácticas y valores fuertes (de reconocimientos, justicia social y justicia ambiental, equidad de género).

Pareciera que el reconocimiento de las diferencias deviene punto de partida para la constitución de sujetos con equidad entre los géneros y reconocimiento de las identidades respectivas. Mas lo diferente puede ser sustantivado de manera que la aspiración a la igualdad y a las identidades compartidas no sea una meta realista. La diversidad que se pretende asumir desde el narcisismo de las diferencias deviene recurso ideológico y cultural de dominación, cerrando el paso a cualquier reconstrucción que pretenda levantar, sobre tales diferencias, identidades sociales colectivas capaces de trascender el orden enajenante que las discrimina a todas por igual.

Por otra parte, la diversidad en sí misma puede ser fundamento tanto de una genuina unidad de acción a nivel de la ciudadanía política, desde lo local, para la construcción de la alternativa desde abajo, como

¹⁴ *La identidad como principio y valor de la articulación*, p. 14.

base de conflictos en la vida cotidiana que se diriman negativamente en favor de la dispersión y la atomización. En consecuencia, surge la necesidad de pensar cómo promover prácticas que permitan visibilizar y concienciar la diversidad, a la vez que se fortalezca sobre dicho reconocimiento, la ética de la articulación entre los diversos actores, el principio de integración táctico y estratégico y la unidad sociopolítica consensuada, necesaria al proyecto de emancipación social y dignificación personal, en capacidad de desafiar al orden neoliberal mundializado a la hora de plantear las alternativas del perfeccionamiento democrático en la sociedad cubana, en medio del rediseño del modelo económico y social.

Debemos reconocer la diversidad de intereses, expectativas y preferencias cada vez más visible de nuestra sociedad, pero no desde el imaginario liberal que ve la diversidad en clave de diferencia, y esta, en clave de desigualdad natural; tampoco como la diversidad atomizada admitida en los países centrales del sistema capitalista, en los que se implementan políticas de reconocimiento (étnico, racial, de género, de opciones sexuales, etc.), afines a la lógica del control social del capital. Las razones últimas de la fragmentación se hallan en la enajenación del trabajo. Como se sabe, el capitalismo disimula la naturaleza social del trabajo en el intercambio de mercancías, esconde lo que tenemos en común: el trabajo cooperativo, fragmentando de ese modo nuestra identidad. La diversidad que necesitamos potenciar y articular es la que expresa la voluntad socializadora de los individuos en proceso de emancipación socialista.

En este terreno, las propuestas que se generen desde el eje diversidad-identidad-articulación de la sociedad cubana deben concebirse no solo desde el acumulado histórico y la mirada hacia el futuro, sino desde las oportunidades, fortalezas y obstáculos. En esta dirección, existe otra tarea desmitificadora asociada a otro estereotipo urgido de deconstruir:

- a) la mirada sobre la nueva cotidianidad desde el pasado y el futuro, no centrada en su dignidad ontológica como fuente de satisfacciones e insatisfacciones, de fortalezas y debilidades, de vulnerabilidades, oportunidades, amenazas y riesgos. Este prejuicio afecta sensiblemente la capacidad para proveer la seguridad nacional desde los espacios cotidianos de actividad revolucionaria y b) la presunción de que la influencia ideológica ocurre como difusión de información cognitiva-racional y

emocional-representativa sobre la base del goce o disfrute trascendental, heroico, sacro, de identificación trascendental con los símbolos de la comunidad (Patria, Revolución, Socialismo), no en el goce y disfrute cotidianos, identificado en el trabajo, en el servicio diario en la actividad económica, política, social, comunitaria. Este estereotipo hace que no se tome en cuenta la necesidad del diseño de la propia sensibilidad en la cotidianidad, para lo que en el país existen suficientes capacidades profesionales, medios técnicos y de diseño.¹⁵

Necesitamos enfrentar estos estereotipos no solo desde categorías explicativas, sino también impulsando la generación de herramientas críticas desde la sensibilidad para la asunción revolucionaria, desenajada y plural de la estetización de la vida contemporánea (incluida la política) y su impacto en la sociedad cubana.

Retos de la estetización liberadora

Debemos reflexionar críticamente sobre la herencia de un modo simplista y mecánico de ver el mundo en la acción y el pensamiento político de izquierda: ¿hasta qué punto la experiencia estética, los elementos estetizados, el interés estético son considerados por las teorías y las prácticas políticas contrahegemónicas? Al respecto, para Mayra Sánchez:

Por mucho tiempo consideramos la estetización de lo político, tempranamente identificada por Benjamin en las estrategias fascistas, solo desde su signo negativo. Casi un siglo después habría que utilizar este conocimiento de manera más constructiva, en tanto no existe otra opción para lo político, ahora que la vida se ha estetizado. ¿Dónde radica la dificultad para asumir esta dinámica como legítima y necesaria? Ciertamente, el obstáculo principal es epistemológico, aunque se acompaña de otros componentes éticos, históricos, culturales. En primer lugar, pareciera que la estetización no articula con términos como izquierda, justeza, revolución, emancipación. A partir de su despliegue manipulador, la posibilidad del poder de ritualizar, significar y conmemorar su proyecto de dominación mediante el uso de un sin número de dispositivos simbólicos, ha sido enjuiciado hasta la saciedad por el pensamiento progresista. La

¹⁵ M. Limia David, "Cuba, la significación de los cambios", *ob. cit.*, pp. 10-11.

asunción de la estetización de la política revolucionaria parte del hecho de la intensidad con que, de forma más o menos consciente, hemos incorporado el *ejercicio sensible* a nuestra existencia cotidiana. Ello nos lleva a asumir (estudiar, debatir, construir colectivamente) lo que pudiéramos llamar una *educación política estetizada*.¹⁶

La ofensiva neoliberal en curso en América Latina ha tenido un componente de espectacularidad estetizada con un objetivo marcadamente manipulador. Las fuerzas de izquierda, al rechazar la estetización política del capital, no logran aun presentar una alternativa revolucionaria capaz de convocar mediante los recursos estéticos a las clases y sectores subalternos para construir una alternativa viable y atractiva al orden de cosas existentes.

Desde esa ampliación de la noción de lo estético en tanto canal comunicativo, en la que las relaciones estéticas comprenden al arte solo como una manifestación y una expresión, mas no la única ni la primaria, se produce también un vuelco en la llamada educación estética, ya que, como afirma Mayra Sánchez, desde la visión tradicional lamentablemente dominante, se presenta la personalidad estética solo como aspiración; en sentido modélico, como excepcionalidad, como producto aséptico, idealizado. Se han confundido las proyecciones del ideal estético, de los paradigmas socialmente aceptados, con la disposición natural de los seres humanos a comunicarnos desde la sensibilidad y de ser portadores, cada uno de nosotros, de nuestra propia personalidad estética. Entonces —concluye—, la personalidad estética no es solo la meta a lograr: es punto de partida, objeto y fin del trabajo estético educativo.¹⁷

Se trata de una visión educativa política y cultural amplia en la que las organizaciones e instituciones políticas, educativas, sociales y culturales en general, se involucren e intencionen su labor impidiendo que otros se conviertan en generadores de la cultura de la *conservatización* a la que hacía referencia Martínez Heredia, que al igual que el apoliticismo, crea las condiciones psicológicas para el imaginario antisocialista, siendo “portadora de modas, comportamientos, satisfacciones y normas que tienen su referente en algo que porta el aura de lo intemporal”, y que

¹⁶ *Entre la espectacularidad y el deseo. Razones epistemológicas para pensar el sujeto político*, pp. 15-16.

¹⁷ Cfr. M. Sánchez Medina, “Los impactos invisibles”, en *La teoría de la educación estética hoy*.

compite por ser la rectora de los valores y del buen gusto, de la imagen social y de los criterios, del juicio que cada quien se forme acerca de sí y de los demás, de la concepción del mundo y de la vida en nuestra sociedad.¹⁸

Lo anterior es válido para los procesos formativos en clave de educación popular, que trabaja con las sensibilidades y las subjetividades humanas, entendiéndolas no como meros reflejos, sino como prácticas individuales y colectivas, sociales. No es con magisterio hierático que estas se transforman; ya Martí hacía una advertencia en su artículo “Clases orales”:

La variedad debe ser una ley en la enseñanza de materias áridas. La atención se cansa de fijarse durante largo tiempo en una materia misma, y el oído gusta que distintos tonos de voz lo sorprendan y lo cautiven en el curso de la peroración. La manera de decir realza el valor de lo que se dice: —tanto, que algunas veces suple a esto [...]. Una lectura no sujeta, antes distrae la atención: la naturaleza humana y sobre todo, las naturalezas americanas, necesitan de que lo que se presente a su razón tenga algún carácter imaginativo; gustan de una locución vivaz y accidentada; han menester que cierta forma brillante envuelva lo que es en su esencia árido y grave. No es que las inteligencias americanas rechacen la profundidad; es que necesitan ir por un camino brillante hacia ella.¹⁹

La disputa hegemónica supone no solamente avanzar hacia una enseñanza y divulgación más convincente y atractiva de la herencia antimperialista del pensamiento cubano con sus razones históricas, sino profundizar y poner al día esa herencia con los modos actuales que las transnacionales y el capital en su conjunto ejercen la dominación múltiple. Pero, si como afirma Fernando Martínez Heredia, “Cuba vive una pugna cultural crucial entre el capitalismo y el socialismo”²⁰ en la que está en juego la manera de vivir que hemos experimentado desde 1959, habría que ir más allá y comprender que el capitalismo es un sistema que *ama* esconder su naturaleza antihumana y antiecológica perversa tras las múltiples seducciones con que se presenta.

¹⁸ “Revolución y cultura” en *Revista Caminos*, p. 100.

¹⁹ En *Revista Universal*, p. 235.

²⁰ Cfr. “Revolución y cultura” en *Revista Caminos*, p. 101.

Mientras enfrentábamos su poder visible solo con las armas de la crítica reflexivo-racional, sus tentáculos estetizados contactaban con los subvalorados rincones del inconsciente social e individual de sus víctimas, logrando incorporarlas, en no pocas ocasiones, al consenso de sus victimarios. Ello se hace patente especialmente en el lenguaje cotidiano que, a juicio de Jean Robert, se transforma hoy en subsistemas del sistema capitalista. Los hábitos lingüísticos del sistema-mundo internalizan la lógica del capital. La actual jerga económica, política, profesional, carcelaria nos hace *hablar capitalismo*. Para el investigador suizo-mexicano, se hace necesario confeccionar un glosario del lenguaje capitalista para descapitalizar nuestras mentes y sentimientos.²¹

Para José Luis Brea, la producción y reproducción de simbolicidad es el nuevo gran motor generador de riqueza. La “megaindustria contemporánea de subjetividad” y sus redes de distribución transnacional han producido modos de sujeción nunca antes vistos.²² El impacto global de esas megaindustrias ha hecho de la enajenación mediático-cultural la norma de la vida contemporánea en las sociedades capitalistas, generando, a la vez, ilusiones y tensiones insolubles tanto en el centro como en la periferia del sistema, aun desde los proyectos sociales alternativos. La hegemonía se presenta como lo que es: una praxis y un modo de pensamiento, de subjetividad que se elabora desde las matrices ideológicas de los dominadores, pero que, como nos recuerda José R. Vidal, no se circunscribe a ese polo de los *victimarios*, sino que involucra a sus *víctimas*: el universo de los sujetos subalternos, dominados.²³ Cuba no está del todo ajena a esa pauta civilizatoria global.

En consecuencia, enfrentar y superar multifacéticamente al capitalismo es un desafío histórico permanente en nuestra época, que trasciende la lucha de un país y de un grupo de países, que compromete a la humanidad en su totalidad. Hemos aprendido que no basta con subvertir solo sus resortes estructurales e institucionales de dominio y sujeción, sino es necesario comprender que está compuesto por “prácticas pequeñas”²⁴ de interacción social enajenada y fetichizada desde lo cotidiano. Si no

²¹ Cfr. Jean Robert, “Movimientos antisistémicos”, Ponencia presentada en el Coloquio Internacional Planeta Tierra, p. 4.

²² Cfr. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*.

²³ Cfr. Anneris Ivet Leyva y Abel Samohano, *Claves dialógicas para interpretar la realidad cubana*.

²⁴ La expresión es de la investigadora mexicana Angeles Eraña.

nos preparamos con nuevos procesos de aprendizaje/desaprendizaje sensibles para enfrentar esas prácticas e impedimos que la sicología del *éxito* individualista, el consumismo del *nuevo rico*, la insensibilidad frente a los privilegios reales, si no seguimos sintiendo el golpe dado en otra mejilla (*Che*), por ejemplo, o no desafiamos la mirada economicista que desliga producción y reproducción de la vida, ajena al enfoque de género que, al decir de Blanca Munster, padece de “estrabismo productivista”²⁵ y reproducimos en nuestro accionar y sistema de valores el paradigma patriarcal discriminatorio de acceso al poder y al saber, centrado en el arquetipo *virily exitoso* de un modelo de hombre racional, adulto, blanco, occidental, desarrollado, homofóbico y burgués y permitimos que se coloquen como norma reguladora del sentido de la vida, no podremos superarlo culturalmente en la perspectiva histórica. Leonardo Boff nos aporta la siguiente reflexión sobre estas transiciones no capitalistas:

La historia no es lineal [escribe el teólogo de la liberación brasileño]. Ella se hace por rupturas provocadas por la acumulación de energías, de ideas y de proyectos que en un momento dado introducen una ruptura y entonces lo nuevo irrumpe con vigor a punto de ganar la hegemonía sobre todas las otras fuerzas. Se instaura entonces otro tiempo y empieza una nueva historia. Hasta que esto no ocurra, tenemos que ser realistas. Por un lado, debemos buscar alternativas para no quedar rehenes del viejo sistema y, por otro, estamos obligados a estar dentro de él, continuar y producir, sin embargo visualizar las contradicciones, para atender las demandas humanas. En caso contrario, no evitaríamos un colapso colectivo con efectos dramáticos. Debemos, por lo tanto, *andar sobre las dos piernas: una en el suelo del viejo sistema y la otra en el nuevo suelo, dando énfasis a este último*. El gran desafío es cómo procesar la transición entre un sistema consumista que estresa a la naturaleza y sacrifica las personas y un sistema de sustentación de toda vida en armonía con la Madre Tierra, con respeto a los límites de cada ecosistema y con una distribución equitativa de los bienes naturales e industriales que hubiéremos producido.²⁶

²⁵ Cfr. *Los sesgos de género en la economía y los aportes de la economía feminista*, p. 13.

²⁶ *Cómo operar la transición del viejo al nuevo paradigma*, p. 5. (El subrayado es nuestro).

El corredor cultural del no capitalismo en Cuba debe, en consecuencia, andar *sobre las dos piernas*, fertilizando la siembra de nuevas alternativas y asumiendo el acumulado de dignificación social y personal de la Revolución cubana. Tendrá que impulsar los cambios paradigmáticos y sociales que sean necesarios realizar para su continuidad desde una actitud electiva, asimilar perspectivas culturales y luchas liberadoras, no solo las de la tradición nacional sino de los ámbitos latinoamericano y global, con el propósito de enfrentar los procesos de fetichización cultural asociada al horizonte civilizatorio del mercado capitalista.²⁷ Fernando Martínez Heredia, en el texto citado, llama la atención sobre el modo en que la dominación imperial manipula las imágenes, las percepciones, los sentimientos mediante un alud interminable de materiales:

Lo decisivo es familiarizar y acostumbrar a compartir con simpatía las situaciones, el sentido común, los valores, los trajes diarios, los modelos de conducta, la bandera, las aventuras de una multitud de héroes, las ideas, los artistas famosos, los policías, la vida entera y el espíritu de Estados Unidos.²⁸

Las nuevas generaciones deberán *ocupar* el presente para sentir, pensar y construir (y disputar) futuros en los que seamos capaces de transitar hacia nuevos modos de convivencia humana socializada, con justicia social y ambiental, equidad de género, respeto a la dignidad de cada persona y de cada pueblo, a la diversidad étnica, racial, de culturas, cosmologías, opciones sexuales y sentidos de vida que hacen hermosa a la humanidad y a nuestra patria.

²⁷ Cfr. E. Cecaña Ana Esther, "Los golpes de espectro completo", en *ALAI, América Latina en Movimiento*. Para la autora mexicana, el capitalismo de este nuevo siglo llegó con ímpetu renovados, pero con características diferentes. Se modificaron sus condiciones materiales tanto como sus modos y sentidos. Las materias primas de ayer pierden hoy relevancia frente a nuevos materiales, las tecnologías invaden nuevos espacios y usan otros caminos, las comunicaciones ocupan todos los ámbitos y descubren formas y vehículos, los sentidos de realidad en su conjunto se transforman y se enajenan a través de nuevos mecanismos. En términos de concepción —argumenta— hay cambios muy notorios, correspondientes a las modalidades capitalistas del siglo XXI, un momento en que los Estados, a la vez, se refuerzan y se disuelven pero, sobre todo, se rediseñan; en que los territorios se redefinen de acuerdo con los nuevos sentidos cohesionadores y con los nuevos imperativos materiales; en que la sociedad transforma desde la ofensiva del poder ética y estética; en que los valores materiales, sociales, culturales, políticos y simbólicos son violentados por los mismos poderes que anteriormente los crearon, en su versión dominante y dominadora.

²⁸ *Ob. cit.*, p. 110.

Bibliografía citada

- Alfonso González, Georgina, *La identidad como principio y valor de la articulación* (Doc. inéd.), La Habana, Fondo Instituto de Filosofía, 2006.
- Aguiló, Antoni, “Desmercantilizar la democracia”, en *Diario de Mallorca*, 3 de febrero de 2013, en: <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2013/02/03/desmercantilizar-democracia/824150.html>
- Boff, Leonardo, “Cómo operar la transición del viejo para el nuevo paradigma”, en *ATTAC España. Justicia económica global*, 15 de agosto de 2010, en: <https://www.attac.es/.../como-operar-la-transicion-del-viejo-para-el-nuevo-paradigma/> 2010
- Brea, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2003.
- Ceceña, Ana Esther, “De saberes y emancipaciones”, *Saberes de la emancipación y de la dominación*, Buenos Aires, CLACSO, 2009.
- , “Dominar la naturaleza o vivir bien: disyuntiva sistémica”, en *Observatorio Latinoamericano de Geopolítica*, 10 de noviembre de 2010, en www.geopolitica.ws
- , “Los golpes de espectro completo”, *ALAI, América Latina en Movimiento*, Quito, 21 de mayo de 2014.
- Fernández Estrada, Óscar, *Modelo de Funcionamiento Económico Cubano antes y después del VI Congreso del PCC* (Doc. inéd.), Fondo: Departamento de Planificación Facultad de Economía, La Habana, febrero de 2014.
- Jean, Robert, “Movimientos antisistémicos”, Ponencia presentada en el Coloquio Internacional Planeta Tierra, convocado por el EZLN, San Cristóbal de las Casas, México, 13-17 diciembre, 2007.
- Limia, David Miguel, *Cuba, la significación de los cambios*, La Habana, Fondo Instituto de Filosofía, 2010.
- Leyva, Anneris Ivett y Samohano, Abel, “Claves dialógicas para interpretar la realidad cubana. Entrevista a José R. Vidal”, en *Revista Caminos*, núm. 49, 2008.
- Marx, Karl, “Carta a Arnold Ruge”, en *Los anales franco-alemanes*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.
- Martínez Heredia, Fernando, “Revolución y cultura”, en *Revista Caminos*, núm. 70-71, 2013-2014.
- Martí Pérez, José, *Obras completas*, T. 6, La Habana, Ciencias Sociales, 1975.
- Munster, Blanca, *Los sesgos de género en la economía y los aportes de la economía feminista*, La Habana, Fondo CIEM, 2015.

- Sánchez, Medina, Mayra, *Entre la espectacularidad y el deseo. Razones epistemológicas para pensar el sujeto político*, La Habana, Fondo GISECA, Instituto de Filosofía, 2013.
- _, “Los impactos invisibles. La teoría de la educación estética hoy”, en *Estética. Enfoques actuales*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.
- Sánchez, Egozcue, Jorge Mario y García Álvarez, Anicia, “Análisis de coyuntura. La actualización del modelo económico cubano: evolución, oportunidades y desafíos”, en *Reporte de ensayo en proceso*, Universidad de La Habana, CIEI, CEEC, agosto, 2014.
- Sotolongo, Codina, Pedro Luis, *Hacia un nuevo paradigma epistemológico*, La Habana, Fondo Instituto de Filosofía, 1994.
- Suárez, J., *Intervención en el XI Taller Internacional sobre Paradigmas Emancipatorios*. La Habana, Fondo Galfisa, Filosofía, 2015.
- Valdés, Gutiérrez, Gilberto, “La controversia en torno a la diversidad”, en *Revista Caminos*, núm. 33, La Habana, Centro Memorial Dr. Martin Luther King, Jr., 2004.
- Valdés, Paz, Juan, *El espacio y el límite. Estudios sobre el sistema político cubano*, La Habana, Ruth Casa Editorial, 2009.

Coordinadas epistemológicas para una estética en construcción. A la memoria de Alicia Pino, volumen 15 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en diciembre de 2019 en los talleres de El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas.

Imagen de portada: *Ronda* (instalación), 2015.
Fragmento. Obra de Roberto Fabelo tomada de <http://www.fabelostudio.com>