

**POLÍTICA-ESTÉTICA: EXISTIR JOVEN EN LOS TIEMPOS DE LA
JOVIALIDAD**

La Bienal de Venecia como Narración en obra

MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ LEÓN

Tutora:

PHD. ANA PATRICIA NOGUERA DE ECHEVERRY

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de

Doctora en Ciencias Sociales. Niñez y Juventud

CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD

UNIVERSIDAD DE MANIZALES – CINDE

MANIZALES

2017

*Este trabajo está dedicado a aquellos seres maravillosos que son mi ficción preferida
desde que habito el mundo:*

*A Mis padres Cristina y Antonio, profesores siempre en todo, grandes maestros en
amor*

A Mi hermano Luis Antonio, artista boucéfalus sin remedio

A Roberto Africano amor seriamente incondicional de un viaje que no termina

*También especialmente dedicado a mi maestra-amiga para quien mis dudas,
fascinaciones y sospechas siempre fueron motivos-que-pensar Patty Noguera*

Y claro...en esa distancia eterna a fuerza de los dioses: A Menena...

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Introducción | 4 |
| Capítulo I: Jovialidad y Existencia (o existencia jovial): A propósito del canto de Sileno | 11 |
| 1. Jovialidad: La forma de una Antítesis | 15 |
| 2. Pre-deámbulo o lo que amanece: tiempo jovial | 20 |
| 3. Fiesta: el cambio de piel jovial | 27 |
| Capítulo II: Estética: Geometría y Geografía. Calle-pasarela | 34 |
| 1. Geometría: composición de ida y de vuelta | 36 |
| 2. Estética: La mítica de lo próximo | 44 |
| 3. Estética: geografía de la piel y del rasgo | 48 |
| 4. Venecia: afecto piel – ciudad defecto | 58 |
| Capítulo III: En el nombre de lo político: Trasladar la distancia | 68 |
| 1. Hacia una política estética | 69 |
| 2. Con la política-estética: ¿representación? | 85 |
| 3. Política estética: Lo otro como lugar de lo común | 96 |
| 4. Política-estética: imaginación-ficción | 103 |
| Epílogo. Rostro y testimonio: mística y poética del don en la fenomenología de Jean Luc Marion | 133 |
| 1. Primera aproximación a la corporalidad: desde el rostro hacia el don como facticidad | 135 |
| 2. El don: acontecimiento y corporalidad. Una alternativa poética | 139 |
| Consideraciones finales | 145 |
| Bibliografía | 150 |

INTRODUCCIÓN

“Lo importante no es crear nuevos sistemas, aportar nuevas ideas u ofrecer una teoría al mundo, sino llevar el lenguaje a sus límites. De ahí la reivindicación del término clandestino, un concepto que invita a los artistas a pensar más allá de lo conocido, asumido o permitido, forzando una imaginación activa en el espectador para que éste cree, cambie y produzca conexiones entre distintas posiciones estratégicas”

Ana María Guasch

En el Libro III, V y X de la República de Platón se anunció de modo determinante la amenaza que representaba para la vida en comunidad, y por supuesto, para la vida política en general, la existencia de los artistas y su arte, más exactamente la existencia de los *poetas*. Sin embargo, el filósofo griego evidenció que, tras la detección de este peligro, era posible asumir también que estos personajes podrían representar un beneficio al servicio de la comunidad y de la constitución de un Estado. Asimismo, otra aparición significativa en la vida política bien podrían protagonizarla los artistas, en la constitución de la memoria de actos de fundación, de conformación de imperios y de victorias, cuyo contenido republicano e imperial se concentraba en los emblemas. La incidencia que el arte y, en particular, las lecturas que han hecho los artistas del mundo que les rodea en el terreno de lo social y de lo político, demarcan una condición esencial: ver el mundo, sentirlo y presentirlo, como un acto de recepción que difícilmente puede ser entendido por fuera de una potencia creativa.

De este modo, por ejemplo, es inevitable percatarnos de que difícilmente podríamos ignorar aquellas figuras inmediatas de los motivos religiosos que buscaban ser asimilados por la gente iletrada en el siglo XIII, las escenas de cuerpo y exacerbación de los apetitos humanos que retrataban la sociedad holandesa en el siglo XVIII, pasando por los diferentes rostros de lo siniestro que cubría el romanticismo, o las diversas lecturas de la guerra, de la técnica y de la importancia de los objetos o de los medios presentes en las vanguardias estadounidenses y europeas. Sin embargo, tampoco sería pertinente asumir que sólo y estrictamente, mediante una historia del arte en general, se retrate o reproduzca una historia o un recorrido simbólico

o iconográfico con el acontecer artístico, y que se pudiera suponer que hay allí ya una perspectiva *per se* estética.

En este sentido, la presente investigación se enfrenta con un reto particular, porque si bien es cierto que las obras de arte testimonian el modo como se asume el *com-portarse* del mundo, no es suficiente asumir que por *estética* se entienda un tipo de saber o de conocimiento que comprenda el abordaje de los fenómenos artísticos –de modo exclusivo– y su mediación con las prácticas de este tipo. Del mismo modo, cabe mencionar que el vínculo entre estética y política, que ha sido abordado por varios intelectuales en el marco de la historia del arte, de los procesos de cultura y de los mecanismos de recepción en varios niveles, sirve a esta investigación justamente para identificar cómo el vínculo entre estética y política no se limita única y estrictamente a la determinación de maniobras que en espacios públicos detienen la mirada de aquellos espectadores, cuyo trabajo interpretativo da cuenta de que el artista y su producción “quieren decir algo”. Tampoco se quiere aquí entender el vínculo entre estética y política, apelando a aquella noción tan destacada por los estudios históricos, sociales o filosóficos –entre otros–, relacionados con las apuestas por los nuevos o novísimos movimientos sociales o expresiones *de* y *en* resistencia. De forma determinante el trabajo que aquí se presenta tampoco concibe la política desde el ámbito de la institucionalidad que señala o demarca procesos asociados con los gobiernos, tipos de gobiernos, o causas y características que involucran los procesos en los que estos gobiernos se instauran.

Más bien de lo que se trata, y con el fin de introducir al lector en las preguntas que motivan este trabajo, es de ver que tanto la *estética* como la *política* se entienden como ámbitos de trabajo que, desde la Filosofía, pueden ser entendidos como aquellos campos que han mantenido desde siempre relaciones estrechas en lo que concierne a la vida en común de los seres humanos en tanto que lo que allí se pone en juego, siempre se articula desde diversos estadios o estados de la sensibilidad.

Pero, ¿por qué razones el vínculo entre estética y política resulta importante en el ámbito de las ciencias sociales? ¿Por qué dicho vínculo se evidencia en la *jovialidad*? Estas preguntas que desde el inicio de la investigación fueron fundamentales para poder delimitar el campo temático, han tomado seria importancia en lo que corresponde a la consideración de la estética como el ejercicio de poner el mundo de lo sensible en diferentes escenarios de

interpelación, es decir, en escenarios donde la “comunidad”, la “colectividad” y la “otredad” se vuelcan sobre las formas de conciencia de lo antagónico, de aquellos “lugares emergentes” que acentúan la importancia de la contradicción como principio generador y generante. En este sentido, hay que considerar que el ámbito de lo estético y el ámbito de lo político –en su forma más esencial– surgen del *desacuerdo*, categoría que para la presente investigación estará apoyada en algunos planteamientos del filósofo francés Jacques Rancière. Tal desacuerdo, indefectiblemente y de forma natural y espontánea, constituye a la vida humana, por lo que podemos afirmar que la consideración del vínculo en cuestión resulta fundamental precisamente porque pone *en otros lugares* las preguntas que las ciencias sociales y humanas suelen plantear. Ahora bien, ¿cuáles son estos lugares y estas preguntas? Los lugares son aquellos que corresponden con la emergencia, la contingencia, la mezcla, la anomalía y la ambivalencia que recubren la jovialidad como categoría satélite que sirve para proponer un nuevo modo de abordaje de eso que se ha llamado “juventud”. Las preguntas son aquellas que ponen el acento en estos ámbitos de lo humano –en lo estético y lo político– y que abren el sentido de la comunidad, de lo colectivo y de la *afectación por lo común*.

Proponer la jovialidad como aquella *forma* –categoría– en donde se explicita y se posibilita el vínculo entre estética y política, exige comprender la existencia de quien *es jovial* en el entrecruzamiento de una triple temporalidad: la temporalidad de la memoria y su contrapartida en el olvido, la temporalidad del cuerpo que muta como multitud y la temporalidad de la libertad. El abordaje de esta triple temporalidad –que atraviesa la categoría de jovialidad y la pone con diferente acento a lo largo del trabajo– supone así una misión inaplazable: proponer la jovialidad como el modo de ser que supera la discusión sobre lo etario. En la misma línea cabe afirmar que esta apuesta por la jovialidad busca poner de relieve que tal modo de ser –la jovialidad– revela el vínculo entre la estética, entendida como la aparición, *emergencia* e *instalación de lo otro*, y la política, entendida como la *afectación por lo común*; ambas concebidas e inscritas en el campo de la sensibilidad.

Pensar que es posible la comprensión del mundo de lo político sin el mundo de lo estético es devastar los terrenos de un pensamiento creativo e innovador que tenga incidencia en el conocimiento de lo social. De allí que se quiera sostener en este trabajo que más allá de asumir categorías como por ejemplo la libertad, la justicia y la acción política como señales

en donde un discurso sobre la política puede estar amparado; se trate más bien, de afirmar que la vida política de los seres humanos, se instala desde la necesidad de hacer ficciones del otro justamente en la demanda y en el esfuerzo que implica comprenderlo. Por esta razón, ver en los jóvenes artistas de la Bienal de Venecia –colectivo bogotano con el que se inspiró la presente investigación– un fondo operante de la jovialidad, contribuye a la exaltación de un ideal romántico que muy probablemente pervive: una necesidad quizá imperceptible tanto de memoria como de olvido. Esta necesidad de tiempo presente en los “joviales artistas” – tautología existencial, como se verá–, que se caracteriza en esta investigación por ser melancólica, no es distinta a aquella forma de adoptar el tiempo desde la vuelta al pasado, pero siempre de cara al mundo que viene. De entrada, ha de afirmarse que aquella mal llamada jovialidad, adscrita a un comportamiento gratuitamente alegre y festivo en aquellos que etariamente no son precisamente jóvenes, se separa de lo que aquí se entenderá como jovialidad. Esto, en razón de que en la jovialidad la exigencia fuerte y fundamental se esconde tras la máscara: una máscara entendida como la transposición de lo común; tras la máscara vive una especie de sabiduría del tiempo que habita en *lo abierto*, una sabiduría para la que justamente el tiempo no es otra cosa que la reivindicación del instante.

En este sentido, una metodología para el presente trabajo, que cercana a una hermenéutica fenomenológica, bien puede denominarse *modos de ver como modos de narrar*, toma como lugar de emergencia un fenómeno llamado Bienal de Venecia. Este *lugar de emergencia* está visiblemente acompañado por la aparición de quien nombra, de quien camina, de quien se crea vistiéndose y de quien se viste creando, de quien visita un barrio, vive y recorre una ciudad y por ello no puede sino considerar como rastros de experiencia el contacto con las metáforas de barrio. Constituida por fotografías que hablan de seres de la ciudad, por testimonios que describen que es vestirse de ciudad y por poéticas del lugar hechas pequeños relatos mitológicos, esta investigación ha hecho de todos estos insumos una serie de piezas-relatos en el sentido de un ejercicio de composición. Por tal motivo el lector se encontrará con una integración conjunta de piezas narrativas vistas como reflexiones teóricas, fotografías y algunos testimonios que mostrarán cómo la jovialidad es el modo de existir en el que se vislumbra el vínculo entre estética y política.

El recorrido del presente trabajo se presenta así en tres partes. La primera corresponde al concepto de jovialidad, anclado en rasgos de la filosofía de Nietzsche y en planteamientos propios de la filosofía de Heidegger. La apertura del concepto jovialidad se extiende a su vez en tres puntuales secciones que describen su riqueza: como la antítesis de dos fuerzas creativas, como tiempo -jovial- y como fiesta. Asociada con una virtud y/o actitud melancólica, trágica y por ello justamente vitalista; la jovialidad se constituye como la experiencia de lo trágico cuando se es capaz de ver el tiempo como un espectador. Esta parte del trabajo será la que fundamente las preguntas por la actividad de los artistas que descentran el mundo poniéndolo en un terreno donde la potencia creativa con el tiempo creativo, es una potencia de expansión de lo común. En esta misma línea hay que decir que el sentido que adquiere la jovialidad en el inicio del trabajo se verá reflejada en rasgos que hacen de la experiencia jovial una demanda de transfiguración, en su sentido más fiel. Por ello, el recurso a Nietzsche resulta fundamental.

Para su última edición, la Bienal de Venecia, tomó como referencia para hacer obra-cuerpo-piel, la *vida de barrio* del Barrio que lleva el mismo nombre -Venecia-. En la Bienal de Venecia, se logró identificar la presencia de un régimen de sensibilidad en el que sus miembros-artistas se instalaron con sus lecturas de la vida urbana y fue esto precisamente lo que comenzó a vislumbrar el inevitable vínculo entre estética y política en clave de la “instalación de lo otro” y de la “afectación por lo común”. Esta referencia no constituyó solamente un dato que inspiró las acciones creativas de un colectivo, sino la inclusión de *comunidad* -que como desde sus inicios- ha caracterizado sus procesos artísticos.

En este sentido, asumir el ejercicio de pensar y ser en el barrio, motiva la segunda sección del presente trabajo: recurrir a un autor como Michel Serres sirve para dar cuenta cómo el concepto de estética en esta parte de la investigación, vincula el despliegue de la experiencia del recorrer la calle y del andar la ciudad. Esta es una geometría que se constituye como una explicitación de tres elementos a saber: la comprensión de una geometría que no fija el lugar sino que lo concibe como un recorrido, recorrido que en efecto se asemeja al que hace la calle recorriéndola; una estética concebida como mítica de lo próximo en tanto la comprensión de tiempo y espacio nos expone ante los modos como aparece lo cercano en la multiplicidad de lo extraño que caracteriza a la calle y, finalmente; una estética como geografía de la piel y

del rasgo que nos inserta en la comprensión de que el hecho de escribir en la superficie de Venecia es escribir en la superficie de los cuerpos, cuestión que se manifiesta en la calle que se *torna* cuerpo, cuestión que se expresa como se verá en piezas narrativas.

La tercera parte corresponde a un ejercicio cuya apuesta se inscribe es apelar al vínculo entre estética y política habiendo hecho un traslado de su distancia, es decir habiendo asumido que *de antemano* existe el vínculo entre ellas. Con el impacto que tiene la jovialidad en el trabajo, y con la experiencia de recorrer la calle para entender la constitución de la piel, se tienen ya elementos para evidenciar como las cuatro secciones que corresponden al tercer capítulo, están orientadas a la consideración de una política-estética como lugar de llegada, es decir, a concebirla como un “hacia” –tal como se planteó desde el espíritu de este trabajo-, la política-estética como una constante pregunta por la representación, la política-estética como el ejercicio de la otredad como *lugar de lo común* y finalmente, la política-estética como la activación de una búsqueda: la de hacer de la imaginación una alternativa seria en la configuración de un mundo auténticamente humano. Este tercer capítulo se construye fundamentalmente de la mano de Toni Negri, Jacques Rancière y Jean Luc Nancy. Cabe anotar que la última sección toma algunas ideas también de Paul Ricoeur y de Martha Nussbaum, como horizonte abierto y como base para lo que sería una investigación posterior, esto es, una *política de la imaginación*

Inevitablemente quien escribe -casi siempre- es producto de lo que lee. A esta condición no escapa la autora de esta investigación para quien la lectura de varios pensadores que siempre han tenido qué decir, y qué pensar –en el ámbito de la estética y de la filosofía política- la han influido, desde la manera como se ha elegido escribir –justamente- hasta la manera como se ha decidido escoger la composición temática y conceptual. Con ello se quiere simplemente aclarar al lector que la manera como se concibió este trabajo desde el inicio, no fue otra distinta a la manera como curiosamente ha sido concebida tanto la estética como la política en muchos momentos de la historia del pensamiento: como piezas narrativas hechas fragmentos que buscaban indagar en la profundidad de las acciones humanas que instaura el universo de lo múltiple en lo común con otros. Esto explica que la metodología de la presente investigación esté integrada a su discurso y hay una razón para ello: concebir una hermenéutica fenomenológica por fuera de un ejercicio narrativo y, por fuera de una

experiencia con las cosas es cosa imposible, y, separar los datos de experiencia –como lo diría Husserl- de la corporalidad o del estar ahí, no es hacer fenomenología y mucho menos hermenéutica. Y fue justamente el ejercicio de construir una investigación sobre esta base lo que motivó hacer de la geometría y de la geografía, la alternativa que accionaba ese motor hermenéutico-fenomenológico. Será en el segundo capítulo donde esto se señale de forma aún más explícita.

En razón, justamente de invitar al lector a considerar esta investigación como eso, es decir, como el haber habitado el *vestigio*, asumo que este trabajo -desde este inicio- es un ejercicio hermenéutico, justamente porque: ya estamos en el *sentido* -complejo o no complejo-, como lo diría Paul Ricoeur. Al momento de leer estas líneas ya hay posicionado un texto, un lector y un autor, y esta tríada, es susceptible siempre de ser trasladada, intercambiada -si se quiere- ¿no es entonces un juego de piezas narrativas lo que traduce ya una experiencia estética? ¿no es el juego de la activa *diferencia* lo que constituye lo político?

CAPÍTULO I

JOVIALIDAD Y EXISTENCIA (o existencia jovial): A PROPÓSITO DEL CANTO DE SILENO

“Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto”

Apolodoro. Bibl. II, 6. 3 en El nacimiento de la Tragedia

Nietzsche

Sólo bastó que Guillermo advirtiera en las deseosas ganas de orinar del muchacho: “Adso, para dominar la naturaleza, primero es necesario obedecerle”. De inmediato le indicó el camino hacia el retrete con palabras tan exactas que quizá solo hubiera podido tener a la mano un habitante de la Abadía. La naturaleza era motivo constante en las conversaciones que el muchacho sostenía con el maestro. Poco y nada bastó para que la inocencia en perfecta conjunción se mezclara con la floreciente naturaleza en la cocina, como en forma de preparación exquisita de amor yaciente-naciente, no experto ni cultivado, solo *natural*. Las palabras que nombran el crecimiento y la generación casi siempre están asociadas con esa especie de libertad, de expansión y exacerbamiento, que sólo conoce el ímpetu de lo que crece.

La *generación* se ve así asociada a una forma de la germinación como si el crecimiento fuera esencial y decididamente la forma más real y auténtica de la libertad, es decir, aquella que se da en la espontaneidad de la naturaleza. Muchos años más tarde será el filósofo alemán Friedrich Nietzsche quien nos recuerde con toda contundencia que *todo lo que es viviente tiene algo de obediencia*, como lo señala en *Así habló Zaratustra*:

Y sus ojos me ha hablado. Pero en todo lugar en que encontré seres vivientes oí hablar también de obediencia. Todo ser viviente es un ser obediente. Y esto es lo segundo: Se le dan órdenes al que no sabe obedecerse a sí mismo. Así es la índole de los vivientes. Pero esto es lo tercero que oí: que mandar es más difícil que obedecer. Y no solo porque el que manda lleva el peso de todos los que obedecen, y ese peso fácilmente lo aplasta (Nietzsche, 2003, p. 175).

Adso de Melk y Friedrich Nietzsche se encuentran en la entrada y esta no puede ser distinta a la que identifica la inocencia con el florecimiento de la emoción, a una suerte de espíritu trágico que anuncia el cambio del cuerpo y una especie de voluntad salvaje por la muerte o, mejor aún, por las *continuas* muertes. El crecimiento trae consigo la ruptura de la piel, los cambios de los huesos que trituran, otros huesos que se estiran y unas carnes que se ensanchan, naturalezas cuya orientación femenina y masculina delatan el deseo de libertad que, como deseo, ya es libre.

Hay un joven hermoso, generoso en todo el sentido de la palabra, tan generoso que *genera* en sí mismo. El tiempo de la generosidad será definitivo. Hermoso, joven, foráneo, extranjero, con una piel y un cabello extraño, es admirado por el dios de dioses, aquel cuya sabia astucia da para las mil transformaciones. Zeus deviene águila sedienta, su sed solo será calmada por la generosidad de quien en su nombre encarna el regocijo de la virilidad.

¿Qué nos trae el nombre de este ser? Su origen es del griego *ganuesthai* que significa estallar en júbilo, placer o regocijo y, *medea* que como sustantivo significa testículos y como verbo *medomai* significa meditar, pensar, imaginar, preparar. Ganimedes, el joven pleno, será copero de Zeus, vivirá en el Olimpo desde entonces como su amante. Sus señales serán el gozo, el júbilo, la virilidad, pero también una profunda meditación y pensamiento sobre la vida. Lo existenciarío se ve venir con la plenitud del florecimiento.

Todo lo que se asocia así con la generación y con la juventud se instala en la conversación familiar que, al referirse a quién es “joven”, suele apelar a los lugares comunes que, como comunes, despiertan sospecha: “en plena flor de la vida”, “tener toda la vida por delante”, “empezar a vivir”, son algunas de las expresiones que se usan –normalmente– cuando el drama de la vida pasa por los cuerpos jóvenes. La vida es sin duda el asunto hacia el que todas estas expresiones apuntan, pero también es la vida hacia donde tiende la duda de vivir, de seguir viviendo, de vivir lo que la libertad le dé e incluso de vivir de forma distinta a como otros viven. Pareciera que es justamente la vida lo que resulta un problema para quien es

joven, precisamente porque se relaciona con lo “que queda por delante”. En una relación significativa con este problema, ya Aristóteles nos invitaba a pensar en la perfección de la tragedia, dependiendo de la distribución de su tiempo debido: el inicio, el auge y el desenlace¹.

En este primer capítulo se presenta la motivación fundamental de la pregunta por el sentido que la jovialidad tiene en la comprensión del vínculo entre estética y política. Por ello, difícilmente se podrá escapar a un “aliento” nietzscheano y a una visión mítica de un asunto que, para todos los seres humanos, tiene que ver con una constante antítesis existencial: la jovialidad como grito de júbilo y como lamento de fuga, como aquella pugna entre una mansedumbre infantil *natural* y una *monstruosa* ancianidad anticipada². Diríamos de esta manera que la jovialidad tiene que ver con una especie de afirmación de la serenidad que, por ejemplo, se tiene en el olvido y en la inocencia, y con el ímpetu casi salvaje de la novedad; porque, curiosamente, tanto el monstruo como el anciano están en una posición de ventaja y de privilegio en lo que se refiere a las cualidades extraordinarias.

Así, esta discusión sirve de umbral para señalar posteriormente la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco, con el ánimo de sostener la raíz de la jovialidad. Pero también hay algo que, en una perspectiva fenomenológica, se refiere a la espontaneidad de los actos generativos, y que se vincula con la afirmación de que la naturaleza hace parte de un juego entre el orden y la libertad.

La tarea que se propone se expresa entonces en tres secciones para este capítulo. La primera corresponde a la explicitación de la raíz del concepto de jovialidad, raíz que se enmarca dentro de aquella antítesis que para Nietzsche aparece entre lo apolíneo y lo dionisiaco y que,

¹ Sobre esto, en la *Poética*, Aristóteles señala que la tragedia consta de ciertos elementos asociados con lo temporal de la obra, pues su estructura tiene un nudo, que parte del inicio de la trama, y un desenlace, que es todo “lo demás”. Así, “lo demás” se resalta en lo que sigue al nudo, que implica por ejemplo los hechos posteriores a la “dicha o (...) la desdicha” de los personajes, hasta los acontecimientos finales del drama (cf. Aristóteles, 1999, 18, 191b25).

² En este sentido, la importancia de dichas categorías para el problema abordado deviene, de modo singular, de su origen etimológico. Así, “mansedumbre” tiene que ver con “mon-suetus”, que quiere decir acostumbrarse a la mano, *permanecer* y *quedarse*; y, “monstruosidad” proviene de “monstruo”, que por un lado viene de “mon”, raíz que está asociada con *pensar*, *avisar* o *advertir*, y “strum”, que quiere decir *contrario*, *extraño*, y hasta *extraordinario*; de tal manera que mientras lo manso es lo “natural” lo monstruoso es lo contrario a la “naturaleza”.

asimismo, se vincula con el título de esta investigación, pues anuncia una tensión iluminada, por lo menos en primera instancia, si la asumimos como aparece en la primera parte de *El Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche –específicamente en el “ensayo de autocrítica” y en los primeros cuatro párrafos dicho texto–: en este caso, la jovialidad se traduce como serenidad, que en alemán se expresa bajo la forma de la *Heiter*.



Ganímedes.
Fotografía: Roberto Africano

La segunda sección está así enmarcada por el impacto que la visión trágica de la jovialidad tiene en la latencia de la melancolía como la forma de vida temporal de los espíritus joviales –*melanos* es el mal del cuerpo-afectado que se expresa en la piel. La moda está allí como la piel que *dice el tiempo*–. La tercera sección se compone del vínculo entre jovialidad y fiesta, con el fin de poner en el mismo plano la fiesta y el teatro del mundo como un modo de pensar la ciudad-pasarela, y anuncia conceptualmente la cuestión del qué, el por qué y el para qué de la “moda” en el trabajo, aspecto que será profundizado posteriormente en la investigación.

1. Jovialidad: La forma de una Antítesis

Esta primera sección comprende el abordaje de la noción de jovialidad desde su profunda raíz antitética, que existe y se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Habitamos el mito, por eso el canto para esta primera sección es la huella que Ganímedes y San Sebastián dejan en la jovialidad agónica. El canto mítico nuestro es empezar por decir que allí vivimos y moramos. No he de empezar, por tanto, a introducirme en algo que roza con una sabiduría de tipo jungiano, sino de manifestar que la forma en la que se vive, como una especie de velo mnémico, nos sigue habitando.

Un joven de 24 años pariría dos centauros, así lo dijo. A uno le denominó “El nacimiento de la tragedia” y al otro “La visión dionisiaca del mundo”. El parto del primero tuvo lugar en 1870. Dudó en el nombre que le diera. Los nombres tentativos fueron: La tragedia y los espíritus libres y La jovialidad griega. Cargar con el primer centauro es asunto de toda una vida. Por eso estas líneas subsiguientes están dedicadas tan solo a una parte de él, a aquellas que nos sirven para hacer presente y visible la naturaleza de la vida trágica que solo puede habitar en la jovialidad en el tiempo de una guerra. Refiriéndose a él mismo, como hombre caviloso y amigo de enigmas, Nietzsche recuerda en las primeras páginas del *Ensayo de Autocrítica*:

Y también él se encontraba bajo los muros de Metz, no desembarazado aún de los signos de interrogación que había colocado junto a la presunta “jovialidad” de los griegos y junto al arte griego; hasta que por fin, en aquel mes de hondísima tensión en que en Versalles se deliberaba sobre la paz, también él consiguió la paz consigo mismo, y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el “nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música (Nietzsche, 2002, p.25-26).

Ya desde el principio de su primera obra, su obra de “juventud”, Nietzsche arroja sin ningún tipo de introducción, antesala o preparación la figura de la jovialidad como propia de los griegos. Esta figura que en el alemán de forma ordinaria se asume con la palabra *Heiterkeit* está asociada con la serenidad. Afirmar la vida con la necesidad de tragedia, es decir con aquel ímpetu de arrojo y de real y auténtico pesimismo, será la bandera que signifique para Nietzsche la forma de ser de la jovialidad. Claro está, esta visión trágica y pesimista nada tiene que ver con una elección por la derrota o por la suposición que nada puede ser peor; más bien de lo que se trata es de considerar que la vida es un flujo constante de

individuaciones y que en la producción de cada uno de estos procesos unitarios de individuación surge un desgarramiento que produce la siguiente. En este sentido no es casualidad que la palabra que usa Heidegger para expresar el sentido de Serenidad (*Gelassenheit*) sea algo así como “dejar”, “soltar”, “liberar”, cuestión que bien puede asociarse con un proceso de desgarramiento. En este sentido el trasfondo temporal que rodea la noción de jovialidad, sobrepasa no relaciona el tiempo etario, antes bien posiciona el tiempo existencial. El tiempo de la serenidad no es el tiempo del joven, es el tiempo de la vida misma al cumplirse el devenir constante en la mejor de sus formas: en la forma de su inocencia, sin premeditación, espontáneamente. Si los griegos para Nietzsche son la muestra más auténtica de la jovialidad es justamente porque necesitaron de la tragedia, de aquel encadenamiento compuesto de forma armónica, entre infortunio y gozo. Por otro lado, pero en la misma línea, que el libro de Nietzsche sea escrito en su “juventud” dice y desdice al mismo tiempo, pues es curioso que su tono y asuntos confieran desde el inicio una suerte de melancolía que no precisamente está vinculada al comportamiento de un joven; habría que decir que el libro tiene una jovial melancolía.

Hay que recordar necesariamente que *El nacimiento de la tragedia* tuvo incluso varios comentarios y lecturas posteriores por parte de su autor, y de ello se nutre también el tipo de recepción que hagamos de dicha obra. Sin embargo, es curioso encontrar las afirmaciones que Nietzsche hace sobre él, claro está, afirmaciones que nos sirven mucho para entender el origen de la antitética forma de la jovialidad:

Aquí hablaba en todo caso, -esto se admitió con tanta curiosidad como repulsa- una voz extraña, el discípulo de un “dios desconocido” todavía que por el momento se escondía bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el desabrimiento dialéctico del alemán, incluso bajo los malos modales del wagneriano; había aquí un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aún de nombre, una memoria rebotante de preguntas, experiencias, secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba -así se dijo la gente con suspicacia- una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse y ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño (Nietzsche, 2002, p. 29).

Cuando en el párrafo 4 del *Ensayo de autocrítica*, Nietzsche pregunta por qué es lo dionisiaco, se asume a sí mismo como discípulo de aquel Dios que, curiosamente también es extranjero al modo de Ganimedes, Dioniso. Lo dionisiaco, se perfila así desde este texto, como lo que explica la relación que el griego tiene con el dolo a partir de su grado de

sensibilidad que llama a la fiesta y a la diversión siempre en un anhelo completo de belleza. Así, al referirse a una especie de neurosis de la salud, Nietzsche indaga por una juvenilidad de los pueblos en donde se haga la síntesis de dios y macho cabrío, en donde se vincule lo primitivo, lo trágico y lo festivo. Vivir de modo dionisiaco, no significa de esta manera, asumir la vida en un desequilibrio gratuito, sino –como se va perfilando desde ya– con la riqueza de la jovialidad, es decir con la voluntad de lo trágico: se trata de saber y comprender que el mundo y la vida, no nos pueden dar una satisfacción auténtica y verdadera y que, en consecuencia, no son dignos de nuestro apego. Por esta razón el fenómeno de lo dionisiaco se inserta con una metafísica del artista tal como la concibe Nietzsche: arbitraria, ociosa y fantasmagórica. Podríamos decir que la vida no vale nada, pero no en el sentido del desprecio y agobio inmediato, sino que la vida no vale nada porque en la fuerza dionisiaca se abre el total espacio de la libertad y la levedad como potencia estética, como una suerte de “sabiduría del instante”. Es así que el espíritu trágico cobra vida como potencia estética.

Hablar así de ciencia estética, al inicio de su obra de juventud, constituye para Nietzsche una seria decisión de proponer la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco como antítesis fundadora, en donde sus dos fuerzas no son otra cosa que figuras incisivamente claras del mundo de los dioses e instintos creativos:

esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche, 2002, p.41-42).

Hablar de la fuerza dionisiaca con la forma de la embriaguez y de la fuerza apolínea con la forma del sueño implica así, explicitar cuál es la activación de ellas en la vida jovial, justamente por lo que decíamos hace unos instantes, porque aun cuando la jovialidad sea ímpetu y arrojo ello nada tiene que ver con la sola existencia de esa fuerza creativa. La jovialidad se constituye como “antítesis” y esa antítesis no lo sería sin la oscilación de sus dos fuerzas. La vitalidad de la fuerza apolínea provee así del sueño, es en él donde la “bella apariencia” como lo denomina Nietzsche, tiene lugar, donde el arte de lo figurativo se posiciona hecho cuerpo, en suma, hecho escultura.

El sueño, aquello que para los seres humanos es un debate con lo anterior a su día, con la meditación sobre un anuncio o simplemente con los fantasmas que rondan el deseo y la frustración, constituye en la fuerza apolínea, una especie de potencia filosófica, refiriéndose a Apolo, Nietzsche escribe:

Su ojo tiene que ser “solar”, en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con mal humor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. (...) Más aun, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconclusa en ese *principium*, y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la “apariencia”, junto con su belleza (Nietzsche, 2002, p. 44-45).

La antítesis que entraña la jovialidad tiene el aspecto de una suerte de demencia que cuenta con la más escogida de las ventajas, la de la inocencia que al lado de la espontaneidad protagoniza el juego de máscaras de la vida estética. En la afirmación de esta antítesis, *el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte* (cf. Nietzsche, 2002, p. 46). Hay pues que decir que algo humano se pone en obra, como si la naturaleza de la danza y de la escultura, de la embriaguez y del sueño fueran un acto de composición en donde tiene lugar un sentimiento místico de unidad. Aquellos dioses opuestos, uno del día otro de la noche, uno de la medida y del refinamiento, y otro de la exacerbación, ¿cómo conviven? ¿en donde habitan? Digamos algo más.

La reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco tiene lugar en el culto griego. En la fiesta las líneas fronterizas de uno y otro habían de ser respetadas. Puede decirse que mientras lo dionisiaco se ha confundido con el *pasar los límites*; de lo que se trata es de mantenerlos manteniéndose a sí mismo de pie en ellos: de cara al abismo, pero siempre con conciencia de que todo es apariencia. Ese es el espíritu que como libre es jovial en la estética nietzscheana:

El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, -fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos (Nietzsche, 2002, p. 54-55).

Hubo un personaje que afrontó como muchos aquellos horrores de los que habla Nietzsche, y sin embargo sonrió; pero hay que tomar esta *forma de vida* con una sana desconfianza: nuestro personaje no sonrió desde la esperanza –pues no hay que olvidar que ello es un mal para los griegos– sonreía desde la ratificación en la capacidad de sufrimiento. La sonrisa griega que se verá en lo que sigue es una señal de lo que *es y hace* el espíritu jovial ante los tiempos que vienen, es decir ante los tiempos desconocidos. Esa muestra es la de un joven que habitó en Anavysos.

La fuerza dionisiaca –por otro lado, pero en la misma línea- hace que un desacomodamiento surja cuando el artista se para en un lugar que incluso ya no le pertenece, y ello es el fenómeno de la dicción –del que hablaba Platón en su visión sobre la mimesis- que deslocaliza también al espectador. De alguna manera, si en el siglo VI, tal y como lo cuenta Platón, los artistas representaban un peligro para quienes recepcionaban su nivel de seducción, era porque imponían otro modelo de recepción en el momento de la producción de su arte. Asimismo, por su naturaleza singular, esto mantiene un vínculo con Nietzsche porque toda la importancia del arte, de la vida estética y creativa se jalona en lo que constituye ser espectador.

Vivir no se vuelve dramático, se vuelve “trágico” para un artista jovial –diremos que en su gran mayoría porque nos gustaría decir que en todos–. La jovialidad reside en la vida estética, como lo pensaría Nietzsche sobre Wagner –a pesar de que posteriormente estuviera en su contra– pues en los artistas hay una “libertad” que penetra incluso mundos ajenos a su hacer, que ya no resiste sino disiente, que no es acorde ni se pone de acuerdo con una sociedad cuya inevitable valoración los presenta como algo ineluctablemente anómalo.

Esta cuestión se vincula singularmente con el sentimiento romántico como puro o irrefrenable, afirmación esta última que ya no es tan impensable. A veces este se encuentra con formulaciones del sentimiento en plural y esto es solo un daño que exclusivamente puede permitirse como *colectivo*. Por definición, un sentimiento puede ser colectivo, pues siempre tiene su referencia exterior, es decir, es idéntico a sí mismo y termina por ser referido a una causa que en ocasiones le supera. Pasa así por ejemplo con el amor: siendo una forma de autocerteza, nunca está referida a sí misma sino a un objeto o a una objetivación externa, es decir, los afectos-sentimientos, la afectación, la efectación del sentimiento tienen que ver

necesariamente con lo externo o con la ruta del deseo. El sentimiento pareciese que tiene que ver con la sensación de tener o desear, es decir, hace que pensemos nuestra subjetividad gracias a la oscuridad del objeto escindido.

Por esta razón, habría que poner en crisis que el sentimiento es uno, porque no es uno sino uno en sí mismo con respecto al objeto del deseo o del sentimiento mismo. Prueba de ello es el sentimiento estético: capacidad de recepción, de placer y de sensación, causada siempre e inevitablemente por algo externo. Si denominamos sentimiento a lo “bello” o a lo “sublime” es por causa de lo exterior. La belleza es objetividad, pero no solo la belleza: lo feo y lo doloroso lo son incluso en virtud de lo que los acompaña, los abate, los gobierna o los cautiva.

El sentimiento romántico se torna así en una pregunta, pues se convierte en resistencia ante la colectividad moderna, tal como sucede con el arte jovial. Análogamente, lo romántico es en virtud de lo solitario, de lo solo o lo único, que a su vez se necesita para “sentir” en otro, con otro y en lo otro.

2. Pre-deámbulo o lo que amanece: tiempo jovial

“Lo bello está formado por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es sumamente difícil de determinar, y por un elemento relativo, circunstancial, que será si se quiere, sucesiva o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. En este segundo elemento, que es como el empaque gracioso, cosquilleante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adecuado e impropio para la naturaleza humana”

El pintor de la vida moderna

Ch. Baudelaire.

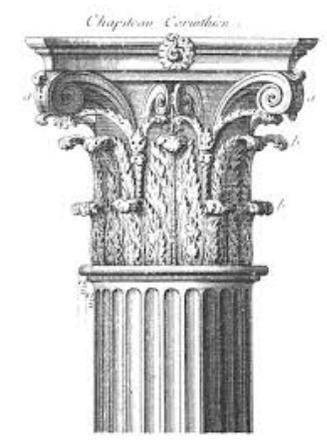
Un viejo que se devora a sus hijos es capaz de esperarnos en la puerta de quien juega ajedrez con el guerrero. La figura de Cronos recae sobre los seres humanos como la presencia oscura de la única compañía de la que goza el guerrero de *El Séptimo sello*: la muerte. En otro lugar

del mundo, del tiempo y de la vida un sombrerero afirma que *siempre es hora del té*. Esos son los relojes que nos gustan cuando estamos o somos viejos. Antes de ello –de ser viejos– qué mejor que el tiempo pase para crecer. Hay en esto una fascinación por demás melancólica, por la temperatura anímica alta, porque el tiempo se agote en un crecimiento que, como muchos, no deja fuera el dolor. Hay en ese pasar del tiempo una idea permanente y contradictoria de la inutilidad de la vida, pero de la misma forma un vitalismo inevitable siempre germinante. Podríamos pensar quizá un tiempo que es joven y un tiempo que es viejo, hay un tiempo que habita como joven y uno que habita como viejo; pero también hay un tiempo intersticio, quizá impase del tiempo existente, trágico por ser inevitable: un tiempo que cruza el “genius” con la inocencia. En este sentido, sobre la cuestión del “genius”, Giorgio Agamben señala:

Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-conocimiento. Pero esta zona de no-conocimiento no es una remoción, no mueve o traslada una experiencia de la conciencia al inconsciente, donde sedimenta como un pasado inquietante, listo para aflorar bajo la forma de síntomas o neurosis. La intimidad con una zona de no-conocimiento es una práctica mística cotidiana, en la cual el Yo, en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución. Genius es nuestra vida en tanto que no nos pertenece (Agamben, 2005, p. 11).

Existir joven podría ser entonces aquella forma aparente en la que se es “genius”: aquella potencia inagotable y creativa incluso para olvidarse de sí. La apuesta de este trabajo es afirmar que esa potencia no puede ser entendida sino de modo estético y, al mismo tiempo, afirmar que ello aparece como una fuerza festiva en la que se redime el mundo en sentido nietzscheano, es decir, en la germinación de un talento para el sufrimiento, cosa que sólo puede emerger en un espíritu trágico. Una fuerza similar habita y reside en los artistas, aquellos que estiman como vida auténtica la confianza en lo inconcluso y aquellos que eligen y prefieren un mundo de tormentos abierto a lo inocente, a un mundo de certeza habitado por la ingenuidad.

Ya nos dirá el joven Nietzsche que el *genio* es la pugna entre el filósofo y el erudito. Es curioso observar también que el genio sea el testigo de lo aparente. Es el Genius, aquello que honra la bienaventuranza de la germinación, la generación, el nacimiento; aquellos florecimientos que bellamente fueron capitel corintio, y sonrisa griega; símbolo de la jovialidad que ya emergía –no por casualidad– en los primeros tiempos griegos.



Capitel Corintio



Kouros de Anavyssos (530 -520 A.C.)

Pocas veces será accidental que nos veamos en la penosa tarea de “definir” que ese eso de la *generación*, y por qué nos resulta tan molesta la forma en la que las Ciencias Sociales configuran o circunscriben sus deseados y certeramente constituidos objetos de estudio. Un deseo fundamental es justamente asumir la dificultad de concebir el concepto de joven, de juventud o de condición juvenil –como recientemente ha sido denominado– dentro de los límites etarios. Por ello, es preciso asumir como tarea el pensar la jovialidad como desgarramiento originario, como fuerza creativa concebida en la cercanía entre la inocencia y la serenidad, y como aquella “delicia del éxtasis delicado” solamente entendible para quienes optan por el canto de Sileno: “Lo mejor es no-ser, no haber nacido y lo segundo mejor es morir pronto” (Nietzsche, 2002, p. 54).

En la obra “Rituales cotidianos, cómo trabajan los artistas” de Mason Currey, autor “joven” estadounidense, se aborda el modo como normalmente nombramos a los artistas, y entiendo por ello no solamente a pintores y escultores, sino también a diseñadores, arquitectos y, por supuesto, escritores. Al llegar al capítulo de Sóren Kiekegaard, el autor describe que una de las dos actividades que más llevaba a cabo el filósofo danés era el “caminar”: caminaba todos los días al mediodía, después de haber escrito toda la mañana. Además, tomar café era un ritual imperioso y jerez, y no en cualquier taza y copa porque, de modo justo, ello dependía de su estado de ánimo. En este ejemplo se vislumbra una suerte de hedonismo que rodea la

vida del filósofo melancólico, y ello tiene que ver justamente con un eterno e inevitable contacto con los objetos, con aquellas cosas que se posan a nuestro alrededor y de las que poco nos percatamos en su comportarse frente a nosotros.

Las cosas portan, se com-portan. Las cosas, lo sabemos, no “tienen” forma, si por ello se entiende una especie de circunscripción en el espacio o en un estante. La forma de las cosas se da en el momento en que son tomadas, vivenciadas; diríamos que toman forma en el momento que adquieren un rostro. Muchas veces las vemos viejas y afectadas, pero vale decir que son las cosas, y la “nueva visibilidad de su vejez”, lo que nos permite intuir que el tiempo ha pasado: el tiempo pasa porque pasa en las cosas, en ellas ocurre. El tiempo pasa porque mora en ellas, sin definitiva resolución; parece pues que el tiempo no resuelve, simplemente cambia e instala un modo de existencia distinta. Y esto quiere decir que incluso en lo viejo habita la novedad, que la novedad de la vejez es un nuevo modo de darse en la existencia de las cosas. En el tiempo que ha pasado habita el tiempo generoso y rebosante. Es por esta razón, entre otras, por la que es ingenuo suponer que el tiempo humano tiene edad de modo estricto.

Kierkegaard en particular no es un filósofo “viejo”, si por ello entendiésemos las motivaciones de su reflexión como parte de un pensar de tipo denso y complejo. Más bien podríamos decir que en él, así como en varios de su tiempo, esto es el tiempo en el que la existencia se muestra, habita una suerte de jovialidad melancólica, y en ello ya hay una especie de redundancia, pues no ha de sorprendernos que las figuras que rodeen su pensar sean la “seducción”, el amor real de lo fugaz, la “ironía”, la necesidad pese a todo de llamarse de otro modo y, por supuesto, esa propiedad que en muchas ocasiones consideramos a los que gozan de la jovialidad como la sabiduría de lo eterno: la *repetición*.

Los joviales se regodean, se gozan en el instante y de esa forma este se anticipa todo el tiempo. El espíritu del jovial quizá sea el más viejo de todos porque ve en el instante a la muerte, el pliegue y el umbral por ello, la búsqueda rememorada de la explicación sobre sí. La jovialidad mira de soslayo la presencia del absoluto:

...como he repetido tantas veces, mi joven amigo era un melancólico. Por eso, de la misma manera que su riqueza de espíritu y su colosal imaginación tenían que ser para él como un freno y un impedimento para no acercarse demasiado y mucho menos comprometerse con una joven, así su melancolía debería encastillarlo en el caso de que una belleza femenina lo atrapase en sus redes

seductoras. Una profunda melancolía, por cierta tendencia a la simpatía y compasión, es y será uno de los medios más perfectos que existen para desarmar y humillar las astucias de la mujer. Pobre la muchacha que tenga éxito en su empresa de atraerse la simpatía de un melancólico (Kierkegaard, 2009, p. 136)

¿Cómo nos es posible preguntar por el tiempo de la jovialidad? ¿Cuál es el paso que seguramente hemos de dar de manera resuelta, aunque indecisa, en el momento en el que nos hallamos con la voluntad de tiempo? Diremos que el jovial es aquel a quien el tiempo no le es suficiente, ni siquiera para llamarse joven, cuestión que de inmediato nos exige dejar la pregunta por el tiempo etario a un lado y volver sobre la existencia de lo que nos testimonia el paso del tiempo que escogemos, que nos toca.

Heidegger me ha conducido a Kierkegaard. El camino heideggeriano, lleva al claro, también lo sabemos: allí donde ya no hay camino basta mirar hacia arriba, hacia lo que nos cubre y nos exige ver de modo distinto el devolverse, el devolvernos, o quizá el de-morarnos, en el estar en la estadía, en medio de las cosas, por qué no, de-morarnos en las cosas del tiempo. Los amantes pueden expresar: “ayer se nos acabó el camino amor mío, ¿te acuerdas?”; será simplemente porque para los que aman el amor es eterno mientras dura como lo recordara Vinicius de Moraes.

Un lugar que se ha visitado por muchos años y en especial, por los que a esto nos dedicamos, es decir, al trabajo del pensar, nos aparece de una forma particular. Me refiero a las indagaciones por la “memoria”: un camino para sugerir cuando la memoria pone de manifiesto la novedad de la jovialidad. Por supuesto, aquello que aparece como un fondo operante son las lecturas del tiempo humano y lo que hacemos para capturarlo, asirlo, cuando menos, para pasarlo por nuestra conciencia. En mi caso particular, me detengo en la pregunta por algunas de las cosas que obran en nuestra vida.

Dedicar tiempo, hacer tiempo, perder tiempo, ganar tiempo. Negociamos con el tiempo, y yo aquí solo recuerdo la imagen de quien aguarda en la entrada del cementerio central de Bogotá, un Cronos no atento ni expectante, un Cronos que no puede sino recordarnos una de las virtudes de la jovialidad: la espera que bien puede leerse como aburrimiento pero que no es cosa distinta a la sabiduría del que no “pierde tiempo porque sólo espera”. La cara de Cronos es la cara es la cara de la espera, ¿de qué? de lo que llegue; no importa, ¿y si no llega nada? Tampoco importa.



*Invierno Bogotano-Veneciano
Fotografía: Roberto Africano.*

La rebeldía del tiempo se hace manifiesta en la obra que aguarda a la entrada del lugar de la memoria-muerte, pues no hay que olvidar que allá reposan los cuerpos de quienes hicieron memoria o de quienes por el contrario son tremendamente olvidados. Lo que hago en este momento es justamente un ejercicio de memoria, que *no* es individual. Lo que viene, es decir, lo que quiero compartir no es otra cosa que la cercanía que sugiero dejar como la presencia instalada en la escucha y en la voz.



*Cementerio central – Bogotá.
Autor: Colombo Ramelli, 1906.*

En primer lugar, sugiero la necesidad de preguntar poniéndome en un lugar de la experiencia de lo propio. Estar en lo propio, volver en lo propio, podría no ser otra cosa que la recuperación de sí mismo en las cosas, y ello entraña no sólo el flujo del pensar, sino la apuesta por una especie de escisión entre la aspiración y el permanecer. Heidegger aparece como el filósofo que puede demarcarnos, en relación con este problema, una definición de *lugar*, que no se arma ni se construye, sino que es configurado en aquello para lo cual están dispuestas las cosas: un disponerse que pone en acto aquello para lo que se *es*, aquello hacia lo que algo tiende o se inaugura, aquello hacia lo que se dirige, y aquello en lo cual una cosa, para mi caso particular, una obra o una imagen, se da y se otorga.

En esta donación es posible indagar, justamente, en la generosidad de las obras como actos creativos, como lugares significantes. Esta es mi primera sugerencia: acercarse a la obra de arte como aquello en lo cual algo se pone en obra, con el fin de actuar como obrar en sí mismo. Insisto, el continuo recurso a Heidegger es una exigencia de instalación en un flujo

continuo que va desde las palabras de Hölderlin y de Von Kleist, y por qué no hasta las huellas de William Waterhouse.

El artista pone de sí en la obra, la obra es el ponerse de frente, quizá, de manera melancólica. Y en este sentido, estamos lejos de sugerir la melancolía como un estado inmediato de tristeza, apelando a una creación de la vida en el acto del agobio y del sufrimiento. No olvidamos al joven Nietzsche cuando, recordando la sabiduría trágica de los griegos, afirmaba una voluntad de sufrimiento que no podía ser cosa distinta a un acto creativo. Aquella jovialidad romántica que mora en las obras y en las imágenes nos aparece como un habitar el tiempo como anticipación, quizá también como un deseo de límite y aspiración a lo adverso, converso, a lo diverso, por supuesto en tanto exigencia de los cuerpos obrados en la vida contemporánea, para este caso en particular. Vale aclarar aquí que el recurso a Heidegger nace también con el modo como se relacionan los conceptos de “serenidad” y de “jovialidad”, bajo la forma del soltarse, del dejarse: dejar como quien otorga una especie de permiso en lo libre y dejar, según se use, como aquel que deja algo en sentido de olvidar, es decir, de dejar ser de otro modo en el tiempo. Y es pertinente anotar que sean estas formas de “obrar” justamente las que se pongan como práctica de fiesta.

3. Fiesta: el cambio de piel jovial

Como en el hacer el tiempo en obra es el espíritu jovial el que me ocupa, recurro a las palabras de Friedrich Hölderlin, poeta rememorado por Heidegger, en uno de los más conmovedores versos que apelan a la fiesta:

así os veo, en clima favorable, a vosotros, que no fuisteis educados por un solo maestro, sino por maravillosa y potente presencia de la Naturaleza, bella divinamente con sus dulces abrazos. Por eso, durante las estaciones en que parece dormir en el cielo o entre las plantas o en los pueblos, la cara de los poetas también se entristece, y aunque parecen abandonados están siempre presintiendo el futuro, pues ella misma duerme con presentimientos (Hölderlin, 1995, p. 329).

¿Qué significa el paso del tiempo si no emergencia del retoñar y el germinar continuos, incluso un retoñar de otro modo, o de modo distinto? ¿Cómo son y cuándo son las letras y

las imágenes que los artistas eclipsan y capturan? Encapsulan la vecindad, encapsulan la naturaleza cuya forma visible es la humanidad traspuesta, la humanidad que obra en obra.

Si pensásemos las obras de arte como lo decía Valery, como “producciones del espíritu” en su obra *Piezas sobre arte*, no tendríamos más opción que participar y anticipar el sentido de quien se halla dispuesto al cambio, y es en ese disponerse en donde hallo la aspiración real y seria del humanismo. Aquí, en el disponerse para las cosas, pienso y repienso el valor de una visión estética de la vida, pues no puedo evitar pensar esa generosidad de lo que al mundo acontece y del acontecimiento que es el mundo como una latente invitación a posar, a residir.

Dicho así, el tiempo jovial es el tiempo que transporta y de-mora, el tiempo que aburre y hostiga, el tiempo que no requiere ser superado. Casi que podríamos pensar que la espera del artista es una especie de sueño de la inocencia, como se dijo más arriba. Asociada con la actitud de no sentir un mal olor (in-oceno), –o pensándolo de manera aún más arriesgada, de no sentir un olor como malo– la inocencia jovial se mueve constantemente entre el no sentir “lo distinto” como distinto, sino estando en presencia de un modo de ser de lo Uno primordial y de su propia necesidad de apariencia, diría Nietzsche (*cf.* Nietzsche, 2002, p.59).

El jovial artista actúa como creyendo que la realidad valiosa y existente es aquella que emerge de la conjunción de la materia-material, aun cuando su materia no sea sólo medios y herramientas –bien lo sabemos–, pero sí su espíritu de verdad, su voluntad de verdad. Con su voz, Heidegger y Hölderlin nos sirven entonces para pensar y repensar la fiesta melancólica del artista jovial.

Insisto, lo que nos convoca son las lecturas del tiempo –jovial–, y en este sentido mal haríamos si no nos detuviéramos tan siquiera en el tiempo de la fiesta. La figuración de la naturaleza en Hölderlin es la alianza entre el reposo y la liberación, aquello que descansa se libera en el hacerse florecimiento.

En este sentido, me remito a lo que para el mundo clásico griego significaba la distinción entre lo femenino, lo jovial y lo masculino. La naturaleza femenina, presentada bajo el orden jónico, la naturaleza masculina presentada bajo el orden dórico y la naturaleza “adolescente o en florecimiento” presentada bajo el orden corintio, son las motivaciones poéticas de la forma de los cuerpos que se disponen desde su ser-cosa naturada. La fiesta se entrelaza en el

florecimiento. Así pues, para Heidegger, la Naturaleza ha de entenderse como *Faesiw*, traducción griega del latín *natura*: “Fæsiw, fæein”, que significa “el crecer”:

Pero ¿cómo entienden los griegos el crecimiento? No como un aumento cuantitativo ni tampoco como «evolución»; tampoco como la sucesión de un «devenir». [Fæsiw] es un surgir y salir afuera, es un abrirse que, al eclosionar, al mismo tiempo retorna al surgimiento y, de este modo, se encierra en aquello que en cada ocasión le otorga la presencia a lo que se presenta. [Fæsiw] pensado como palabra fundamental, significa salir a lo abierto, es el aclarar de ese claro que es el único en cuyo interior puede llegar a aparecer algo, puede situarse en su contorno, mostrarse en su «aspecto» [eäadow] y, de este modo, mostrarse presente en cada caso como esto o aquello. [Fæsiw] es el ir-hacia-atrás-en-sí-mismo que se abre y nombra la venida a la presencia de eso que se demora en cuanto lo abierto en ese abrirse que se presenta de ese modo. Pero donde con mayor pureza se percibe el claro de lo abierto es en la transparencia que deja pasar la claridad, en la «luz». [Fæsiw] es cuando se abre el claro de la luz y, por ende, el fuego del hogar y la casa de la luz. El fulgir de la «luz» pertenece al fuego, es el fuego. Éste es al mismo tiempo la claridad y la llama. La claridad aclara y es lo primero que le da a toda apariencia su carácter abierto y a todo lo que aparece la capacidad de ser percibido. La llama fulge y al arder enciende todo lo que surge para que aparezca. Así pues, en cuanto «luz» que aclara y arde, el fuego es lo abierto que ya está presente previamente en todo lo que dentro de lo abierto sale afuera y se va (Heidegger, 2005, p. 63).

Quedamos en un lugar sombrío pero esperanzador cuando después de sentir y presentir esto ratificamos que el tiempo que todo lo contiene es el tiempo de la vida jovial. Libertad, crecimiento y jovialidad son modos de ser del tiempo en obra-creación. No en vano, vemos como nuestro cuerpo se compone todos los días para ser de uno u otro modo. El florecimiento está presto en generación, ¿no es así que denominamos a una especie de rango temporal? En este sentido, vale seguir pensando que la libertad que da el ser en obra no es otra cosa que un alimentar constante la idea de eternidad. La libertad se vuelve así un de-morarse en las cosas cuando en ellas se descubre y se abre el mundo. ¿Podríamos mejor intentar acercarnos a Júpiter como quien nos pone la iniciación solemne de la corporalidad? ¿Si el llamado de Heidegger puede asumirse como una ontología de lo abierto, no es lo abierto el estado del habitar-casa, habitar libre, es decir, la activación de lo jovial?

La primera noción de jovialidad es *Heiterkeit* (alegría), cuyo sustantivo es *Heiter*, que significa “sereno”, “alegre”, “festivo” o “jovial” en el sentido del desenfado, pero no porque vivencie una ausencia de euforia o de ira, sino porque se halla en estado de total desprevenición y, por ende, de libertad y apertura. En este rastreo podríamos suponer que la jovialidad tiene directa relación con la desprevenición y, así, con la inocencia que seguramente se requiere una especie de voluntad de olvido, en el pensamiento de Nietzsche,

nada podría ser más creativo que un olvido, como tal, abierto, vacío en cierta medida, y, finalmente, propiciador de libertad.

Si indagamos más en esta dirección, hallaríamos que la misma etimología nos inserta en el mito de Júpiter y Ganímedes, mito que pone de relieve como la iniciación de los afectos está relacionada con el florecimiento que da el tiempo de lo “bello”, es decir, de los *jóvenes*. Pensar si los afectos o el florecimiento de ellos tiene que ver con el momento de lo sensible sería excluyente con quienes conciben el amor, por ejemplo, como una afección madura; pero pensar que no hay relación entre la potencialidad de los afectos y de los cuerpos con la jovialidad de la iniciación tampoco sería adecuado.

Por su parte, “fiesta” es una palabra que se traduce desde el alemán como *Frohsinn*, proveniente de la raíz *Frohe*, que es “alegre”, pero más que esto, “gozoso”. Hay otra palabra, *Gemütlichkeit*, proveniente de *Gemüt*, que significa “alma” o “espíritu”, pero también “disposición”, “sentimiento” y, curiosamente, “naturaleza”. Insisto, más que un ejercicio netamente etimológico, aspiro a seguir el camino que Heidegger insinúa en la tarea de descubrir que significa habitar y qué tipo de actitud “reclama” dicha actividad.

¿Será posible pensar que la jovialidad y la fiesta tienen que ver con la corporalidad que se anuncia en la temperatura, en los pulsos y en los ritmos? Si *Freuden* se traduce como “regocijo”, ¿no valdría la pena intentar repensar la figura de Júpiter como la iniciación solemne de la corporalidad? La erótica de lo primaveral aparece con la alternancia de las estaciones: ello quiere anunciar algo. El cuerpo se viste para el tiempo y quizá se desviste también para ello, y es un aspecto que servirá para profundizar posteriormente en el concepto de “moda”.

¿No ha sido precisamente la libertad aquello que se ha relacionado insistentemente con la afirmación de sí en esencia? ¿Si el llamado de Heidegger puede asumirse como una ontología de “lo abierto”, no es “lo abierto” el estado del habitar-casa o el habitar-libre, es decir, la activación de lo jovial?



*Un llamado a las tres gracias
Fotografía: Roberto Africano*

Hemos escuchado ya en varias ocasiones cómo el uso de la palabra jovial aplica en gran parte a aquellos elementos o características de lo que nos representa la alegría, la vitalidad y una suerte evidente de juventud. Se le suele denominar jovial a quien habiendo superado su "juventud" muestra la pervivencia de una suerte de espíritu transgresor: en este sentido la alegría, la apariencia y el comportamiento devienen transgresores cuando son anormales, atípicos, anómalos. Curiosamente evidenciamos como una cuestión de carácter se torna en apariencia, modo de ser y hasta en comportamiento. Hemos visto también cómo la escena de lo público en algunas ocasiones se transforma cuando el espacio físico se asemeja al fondo de una representación teatral: gran parte de los cuerpos de los festivales, así como los de marchas y de protestas se ven revestidos en "desnudo", se ven transformados y configurados para aparecer como otros. Los artistas ponen en escena un mundo que no es visto de forma continua y acostumbrada, y allí radica justamente la idea de lo jovial: la potencia de la expresión creativa se instala otro modo de ser, otro modo de agenciamiento político, dado que es tal emergencia la que plantea un otro que es visto. Pensar la jovialidad es pensar la emergencia de la libertad, la posibilidad de existir de modo distinto.

En este sentido, la investigación surge de una acción colectiva denominada Bienal de Venecia, que justamente pone en escena al barrio. Lo que instala la existencia del barrio es la puesta en escena de lo común, cuya escenografía es la acción artística, lo anómalo y lo libre que desacomoda el mundo visible, el panorama de lo sensible. La Bienal está conformada por artistas "joviales" que profundizan en las problemáticas del barrio y que convierten cada suceso en la materia prima de su obra. En este caso, el papel de la comunidad y del tratamiento de sus cotidianidades, por medio de la elaboración de mesas de trabajo y de acercamientos experienciales, de andaduras particulares por las calles, en las esquinas y los rincones del sector, alimentan esta desacomodación, fracturan los discursos tradicionales y llaman a la población en general a una comprensión intensiva de los fenómenos sociales que los rodean: la comunidad se convierte en su propia obra crítica, que los integrantes del colectivo agencian y hacen emerger, jovialmente, por medio de sus muestras artísticas.

Proponer la jovialidad como la forma en la que se posibilita el vínculo entre estética y política, en torno a la Bienal de Venecia, exige comprender además la existencia de quien es joven en el entrecruzamiento de una triple temporalidad: la temporalidad de la *memoria* y su

contrapartida el *olvido*, la temporalidad del *cuerpo* que muta como multitud y la temporalidad de la *libertad*. El abordaje de estas supone así una misión inaplazable: proponer la jovialidad como aquella potencia creativa que supera la discusión sobre lo etario y poner de relieve que tal acontecimiento revela el vínculo entre la estética, entendida como la aparición, emergencia e instalación de lo otro, y la política, entendida como la afectación por lo común. Política y estética son dos lugares fundamentales que se manifiestan a través de lo jovial y que permiten un acercamiento crítico a ciertas situaciones sensibles como la historia del barrio Venecia, en torno a tres ejes principales que componen el horizonte de la Bienal: el nombre, la historia y la *inseguridad*. En este caso, el arte jovial del colectivo visibiliza e invierte el problema de la inseguridad urbana por medio de una expresividad que lo arroja a otros campos de comprensión, e incluso que lo devuelve a su lugar común de reflexión con el fin de generar responsabilidades sociales otras.

Pensar que es posible la comprensión del mundo de lo político sin el mundo de lo estético es devastar los terrenos de la creación y de la representación que permiten hallar la configuración de lo diferente. Ver en los jóvenes artistas de la Bienal de Venecia un fondo operante de la jovialidad, contribuye a la exaltación de un ideal romántico que muy probablemente pervive: la necesidad tanto de memoria como de olvido; ambas, figuras del tiempo que añoran los que se dicen o los que se llaman no-jóvenes, pero figuras que se vuelven también fuerzas de quien quizá añora otros tiempos gozando de todo el tiempo. Hay pues una “hipótesis real” y es que en la jovialidad la exigencia es la “máscara”, entendida como la transposición de lo común. Una que se vuelve piel puesta, piel marcada: que sea la piel es una pregunta por la moda y que sea la moda es un asunto de la calle que somos.

CAPÍTULO II

ESTÉTICA: GEOMETRÍA Y GEOGRAFÍA. CALLE-PASARELA

Pensador de la diferencia, por gustar de medirte, gozas de la guerra y de la dominación perennes: ¡desdeñas la geometría

Alma global: pequeño enclave profundo, no lejos del espacio de la emoción. Alma local y de superficie: lago viscoso listo para asir, donde la luz juega, multiplica, irisada, lentamente cambiante, sujeta a las tormentas. Punta dura y plumas de pavorreal, ésta nos pica y se pavonea.

M. Serres

Quien conoce a su lector no hace ya nada por su lector

F. Nietzsche

A la entrada de las ciudades residían unos espíritus aparentemente inertes en tiempo y en lugar. Piedras con forma humana, animal o híbrida, hacían que el extranjero supusiera que su camino estaba siendo inaugurado por algo distinto. Recuperemos la pregunta por el lugar donde emergen figuras de la piel y de la máscara. Al inicio de la Leyenda, para leer fácilmente este Atlas, el filósofo francés Michel Serres pone de frente una reflexión de tipo metodológico que sirve para señalar el camino de este segundo capítulo:

Sin un plano, ¿cómo recorrer la ciudad? Nos hemos extraviado en la montaña o en el mar, a veces incluso en la carretera, sin guía. ¿Dónde estamos y qué hacemos? Sí, ¿por dónde ir para ir a dónde? Colección de mapas útiles para localizar nuestros movimientos, un atlas nos ayuda a responder a estas cuestiones de lugar. Si nos hemos perdido, nos encontramos gracias a él (Serres, 1995, p. 11).

Para anunciar el procedimiento que se quiere seguir en este segundo capítulo, es importante afirmar que la motivación de recurrir a un autor como Michel Serres está constituida por la importancia que le otorga a la “preposicionalidad” como forma de pensamiento, razón por la

cual el sentido de conceptos como “lugar”, “sitio”, “territorio”, “calle” y “espacio” aparecen en el horizonte de una geometría, tal y como la entiende el filósofo francés. Es pues en esta parte de la investigación en donde se busca mostrar de qué manera y con qué elementos la geometría que piensa Michel Serres sirve a una comprensión de la calle-pasarela.

Esta pretensión surge en una doble vía: en primer lugar, considerando la importancia que tiene acudir al modo como puede ser asimilado el barrio Venecia en el marco de lo que es la Bienal de Venecia para la presente investigación, es decir, en el marco de la respuesta “callejera” a la pregunta por la geometría; y en segundo lugar, asumiendo la consideración de una estética como ya lo recordábamos al inicio: como aparición, emergencia o instalación de lo otro: otro lugar, otro modo de existir, otra piel y otros recorridos.

Pensar la estética es afirmar en el mismo nivel una geometría concebida desde categorías como “definición” o “territorio”. Dicha afirmación es la evidencia de la ciudad como lugar de significaciones y encuentros que se articulan en un mundo de particularidades. En esta perspectiva, leer la ciudad significa seguir e interpretar los modos en los cuales esta se da, ocurre o acontece. Asimismo, esta tarea se llevará a cabo desde el horizonte de la consideración de la geometría como método de lectura y de su relación con la geografía, nexos que evidencia, en el presente capítulo, la tarea de dar cuenta de la necesidad de pasar de la geometría a la geografía para descubrir la calle-pasarela.

Igualmente, este ejercicio de proponer una manera de leer la calle, habla de la geometría y de la geografía como dos maneras de entender el discurso que habla de la calle como lugar, lugar en donde lo local y lo global surgen como los modos en los cuales el ser del hombre se articula en el barrio: *¿cómo encontrar puntos de referencia en el mundo, global, que se está alzando y parece sustituir al antiguo, bien clasificado en espacios diversos? El propio espacio cambia y exige otros mapamundis*” (Serres, 1995, p. 12). Es válido, pues, considerar en esta medida que para Serres los conceptos de lo local y lo global tienen una relación directa con las singularidades, en este caso, singularidades de la calle, aspecto que se irá aclarando en el desarrollo de este capítulo. Pero, ¿cómo surgen estos desplazamientos?, y más aún, ¿cómo hacen parte de un pensamiento pertinente para evidenciar una forma de hacer una estética en la calle?

1. Geometría: composición de ida y de vuelta

Comenzar a indagar en el significado de la geometría en Michel Serres y el sentido que adquiere esta como método de lectura de la calle, exige considerar dos niveles de reflexión que permiten entenderla de dicha manera. El primero de ellos corresponde a la consideración de la geometría como ciencia y, más exactamente, como ciencia humana, pero no limitando su sentido a una disciplina que pregunta por los comportamientos, condiciones y propiedades del ser humano sino por la propiedad particular de abrir lo que Serres denomina “multiplicidades variadas”. Será pues desde esta propiedad desde donde se articule la problemática de la geometría, entendida como método para comprender este segundo capítulo. El segundo nivel está constituido por la indagación sobre cómo el espacio global y el espacio local se evidencian en la geometría como modos de pensamiento, en los cuales ocurre el hecho de hacer mundo en la calle.

Comencemos por explicitar el contenido del primero de estos niveles, no sin antes recordar lo que señala Michel Serres sobre la situación de la geometría como mera ciencia:

...las ciencias duras, y a veces incluso las humanas, por razones no tan buenas, colmaron de desprecio a los geógrafos, a los anatomistas, a los urbanistas... burlándose de la distancia entre la verdadera geometría, la demostrativa y la que se practicaba sobre un solar, tierra de nadie. La ley rigurosa es la mejor de las memorias, sin carga, es decir, ligera, cuando hay que levantar, y después conservar, un trazado para conservar el recuerdo, tan pesado, de las singularidades (Serres, 1995, p. 17).

Rasgos como determinar la verdadera naturaleza de la geometría en el plano de la memoria y la recordación, en el plano de la señalización de singularidades y en el plano de la relación existencial entre el ser humano que traza y el terreno que decide de-marcar, volviéndolo territorio, se ven involucrados en este primer nivel de reflexión, pues dan cuenta de esa intimidad prolongada y expandida propia del habitar humano y es característica de la vida que se enraíza en la manera de vivir la ciudad y, para este caso particular, de la calle. En el caso de las muestras y de los intereses de la Bienal de Venecia, estos aspectos se evidencian en los modos particulares en los que los artistas se relacionan con la comunidad, en torno a las problemáticas de la violencia y de la inseguridad, propias de los barrios populares. Así, aparece aquí la cuestión del “raponeo”, del ejercicio de la ley, sus estructuras de

investigación, de los planes de contingencia de los mismos habitantes y del “miedo” generalizado a la calle. Aspectos que se extienden, incluso, a una comprensión de fenómenos como el asesinato y la prostitución en la zona dedicada al comercio sexual, fenómenos que convierten al barrio en el más peligroso de la ciudad de Bogotá, según un estudio adelantado por la Cámara de Comercio de Bogotá³.

Pero, ¿qué entiende Serres por esa propiedad de humano que le compete a la geometría?, ¿se acerca esta afirmación a una postulación ética o, realmente podemos pensar la humanización de la ciudad desde el método de lectura que ésta entraña? Reivindicar la humanidad de la geometría es una tarea que para Serres aparece desde la experiencia de lo sensible, no a modo de las vivencias adquiridas mediante los sentidos y resignificadas mediante asociaciones mentales, sino en términos propiamente experienciales que se sugieren en el *cada vez* del contacto con la ciudad: una visión distinta e inauguradora de sentido. En esta línea, si decimos que la geometría entraña un método de lectura para la ciudad, es por cuanto mediante las experiencias que imprimen las nuevas refiguraciones de lugar la calle se nos da de manera diferente: *“Las antiguas cuestiones de lugar: dónde hablamos tú y yo, por dónde pasan nuestros mensajes... parecen disolverse y desparramarse, como si un nuevo tiempo organizara un espacio diferente. En él, el ser se expande”* (op. cit.).

Pensar entonces en la geometría como ciencia y, más aún, en lo que ésta tiene de humano, captura su dimensión de método por cuanto, incluso, la definición de método explica ya un modo en que el espacio aparece determinado de un modo específico. Esto significa que entender el método tal y como lo pensaron los griegos, esto es, como una manera de “poner los pies en el camino”, señala de entrada una situación en la que lo fijo se ancla en virtud de la perspectiva de movimiento, es decir, desde un ponerse de determinada forma y que prefigura el empezar a hacer camino. Lo que hace que la geometría sea ciencia humana es, pues, la posibilidad de establecer su uso como un modo de conducirse, es decir, como la puesta en práctica de una vía de acceso: somos vías de acceso en el tránsito y la mezcla que se halla en esa actividad de recorrido, en un sentido análogo a la descripción de Serres en

³ Como lo señalan los integrantes del colectivo “Los Tales”, participantes en la Bienal de Venecia, entrevistados durante el evento de arte y moda, quienes afirman incluso que el nombre de su colectivo responde a una jerga propia de bandas criminales como las que operan en el sector. Su trabajo y sus muestras pueden encontrarse en el sitio web colectivolostales.wordpress.com.

“Los cinco sentidos”: “*Nosotros nos acariciamos según las curvas de nivel, nos abandonamos a nudos variados, en entrelazamientos que han cambiado de lugar*” (Serres, 2002, p. 33).

Mencionemos en este momento algo que será vital desarrollar en los dos últimos movimientos de este trabajo y es que sólo la experiencia real de la “calle” se halla en el recorrido, es decir en el encuentro de los posibles y de lo doble, aspecto que será profundizado en el siguiente capítulo a partir del problema de la “multitud”.

Profundizar aún más en el problema de la geometría como método y como método de lectura, exige, pues, seguir en la exploración de la relación entre el que habita y el territorio, relación que no puede ser sino estética. Esto, debido a que la geometría, antes que conformar realidades tangibles y positivas, que surgen a partir de las medidas y propiedades de la extensión, provoca la necesidad de pensar el lugar y el espacio lejos de la consideración tradicional de capacidad de terreno, sitio o parcelación. Desde esta perspectiva, si la geometría es la manera como se abren multiplicidades variadas, es por cuanto se ocupa más de lo posible que de la realidad. Aquí damos un paso bastante importante para evidenciar en la geometría la posibilidad de hacer ser lugares posibles a los lugares considerados solamente como tales. Al respecto Serres dirá en su “Atlas”:

Disolviendo las antiguas fronteras, el mundo virtual de la comunicación conquista nuevas tierras: se suma a los desplazamientos y a menudo los sustituye. Las páginas del antiguo atlas de geografía se prolongan en redes que se burlan de las orillas, de las aduanas de los obstáculos, naturales o históricos, cuya complejidad dibujaban no hace tanto los fieles mapas; el paso de los mensajes supera las rutas de peregrinación (op. cit.).

La geometría imprime la necesidad de ponernos en el camino de la lectura, a partir de la detección de señales que evidencian la historia humana. Lo que se abre es la historia del individuo que desde el horizonte de su experiencia determina los significados de sus percepciones, lo que se abre es esa variedad de tiempos con los que se ve obligado a testificar mediante los objetos que encuentra a su paso. Si el hombre mide no es porque calcule la dimensión, longitud o área de aquello con lo que se encuentra, el hombre mide en virtud de la magnitud de sus acciones creadoras de sentido, significado, en fin, en virtud de la grandeza y, por qué no, de la jerarquización de las acciones que al ser creadas generan vida.

Se dirá quizá que un autor como Michel Serres cae con este tipo de afirmaciones en una visión romántica de la experiencia de creación en el proceso de la lectura de sus mundos. Sin embargo, podemos afirmar junto con él que definitivamente se habla de un nuevo tipo de medida. Aludiendo a nuestra indagación, decimos pues que este nuevo tipo de medida entraña un nuevo tipo de lectura, porque sencillamente con la experiencia humana aparecen de una nueva manera los objetos, como se señalaba más arriba. No solamente hay una nueva forma de medir en virtud de la recreación, sino que hay un nuevo objeto que medir en virtud de la renovación del sentido cuando se halla en las múltiples relaciones que establecemos con él. Este objeto en nuestro caso es la ciudad, y se vincula significativamente con la descripción del autor en *Los orígenes de la geometría*:

Crece la comunidad de los hombres de este universo, que el hábitat, el destino y la fraternidad vinculan, alcanzados repetidas veces, los límites del mundo objetivo nos obligan a la solidaridad, embarcados todos en el mismo barco, planeta-isla o vehículo, visto, a placer, en su integridad. ¿Qué nueva tierra tenemos que medir? (Serres, 1996, p. 12).

Separación, y unión son los momentos que hasta este punto hallamos fijados en la lectura de la ciudad. Sin embargo, hay un tercer tiempo que debe pensarse como el tiempo en blanco en el que, adicionados y compuestos todos los colores, y lejos de anularse, hablan de un nuevo universal. Pensemos entonces lo que hasta el momento se entiende en la relación particularidad-universal.

La conformación de este universo de experiencia, entendido como franja o como intercambiador, exige entenderlo de la siguiente manera: de uno y otro lado tenemos posibilidades de significación, pero existe ese tercer lugar que todavía no anuda las diferencias, sino que las reconoce y que aparece como intercambiador entre el aquí y el allá. Esto, a lo que Serres llama universo y que ya podemos asumir como el motor de una estética, es lugar en tanto constituye un “*color singular sobre los otros. [Y, así,] [d]ebemos pensar un nuevo universal fuera de esas dominaciones revueltas: el blanco adiciona y compone todos los colores, lejos de anularlos. Entonces nos acordamos de la geometría*” (cf. Serres, 1996, p. 13).

En la humanidad de la geometría que aquí abordamos el espacio y el lugar son espacio y lugar humanos. Así, el espacio para Michel Serres es el punto de acumulación hacia el que tienden todas las respuestas a las preguntas de lugar. En la transformación de los espacios

diversos los desplazamientos otorgan a las relaciones entre hombre y espacio nuevas formas de aparecer. Las transformaciones de esos espacios diversos hacen lugares solamente en virtud de estos desplazamientos:

Después de nacer, patéticamente unidos a una tierra local, heridos para siempre al alejarnos de sus amores, sin embargo fuimos felices al pasar, no hace tanto, por ochenta lugares, dando a veces, la vuelta al mundo. ¿Visitábamos las salas de un antiguo museo? Al viajar de forma diferente, ya no vivimos efectivamente de la misma forma (Serres, 1995, p. 12).

Pero, ¿cómo es posible conocer esas multiplicidades variadas, de cuya apertura ya hemos hablado desde la geometría como método de lectura de la ciudad?, ¿sólo es posible conocer esas multiplicidades en virtud de la aplicación de la geometría como método? Es preciso suspender la travesía por el Atlas y revisar entonces, con detención, en relación con las referencias anteriores, “Los orígenes de la Geometría”, pues de lo que se trata ahora es de ver la importancia de la “localización”, categoría que articula el segundo quiebre del que hemos hablado. Dicho quiebre está en pensar lo local y lo global como modos del espacio desde los cuáles es preciso evidenciar la geometría como método de lectura.



*Las tres gracias.
Fotografía: Roberto Africano.*

Ya se ha dicho que la geometría ha de concebirse como ciencia humana, porque su hacer-se nace desde las relaciones que el hombre configura con el espacio cuando lo hace territorio, “recorriéndolo”, “callejeándolo”, para decirlo de modo más directo. Ahora diremos que los orígenes de la geometría son humanos, porque en ellos se ancla el concepto de universal, concepto que sólo puede ser entendido desde el de singularidad; es decir, sólo podríamos

concebir adecuadamente la geometría si pensáramos en la afirmación y el reconocimiento del límite. En este sentido, lo peligroso, dirá Serres, es que se cree que se hace lugar desde la segmentación o desde la superación y sobrepaso de las fronteras:

Conocer las diferencias, querer atenerse a ellas y no sobrepasar las fronteras no nos aporta la paz, en absoluto: en nombre de esas diferencias, veinte guerras estallan hoy y arrasan localidades particulares del mundo y traen a los hombres tantas desgracias como a nuestra juventud aportaron los conflictos imperialistas generalizados en todo el mundo. Creímos morir de totalización, y he aquí que podemos perecer de desmigajamiento. Todo sucede como si la violencia repartiera equitativamente sus estragos. ¿Será universal, como la geometría? (Serres, 1996, p. 11).

El secreto de lo universal se insinúa así a través de sus diferenciaciones, primer paso que nos indica la importancia de una estética que, por vinculante, no puede ser sino diferenciada y diversa. La historia de las ideas en torno a la geometría ha mostrado que localización y construcción han aparecido en los orígenes de esta ciencia humana, pasando por encima de toda experiencia, con el fin de anudar mundos en una fórmula o en un aparecer de la fórmula hecha obra. Y es de éste anudar mundos a través de la historia de lo que no se ha percatado el que tiene el interés particular de calcular.

En este orden de ideas, pensar en la medida como única alternativa de “geometrización” es empobrecer el papel de la geometría como método de lectura y, por ende, como método de desciframiento de lo que se nos ofrece en el conocimiento de la ciudad. A su vez, este desciframiento sólo puede ser entendido desde una función de declaración de lo que se encuentra en un lenguaje cifrado y de declaración de lo que no es fácilmente inteligible. Este declarar puede considerarse como esa acción de poner en claro aquello que definitivamente está oculto o no ha salido a la luz: ¿será esta una oportunidad para entender ese claro de la misma manera que entendíamos hace unos instantes el aparecer de lo blanco?

La localización a la que Serres alude como explicitación del espacio local y del espacio global, concebidos como modos de pensamiento en los cuales ocurre el hecho de hacer mundos en la calle, constituye así la necesidad de preguntar, antes que nada, qué es lo que mide la geometría en el afán por hacer lugares. A este respecto, vale considerar que si la geometría es un método de lectura es porque, en este discurrir, el lugar se va haciendo cuando somos capaces de leer en las cifras, cifras de existencia:

...la geometría escribe una lengua universal que no graba ni traza ninguna marca sobre ningún soporte, pues ninguna figura mostrada sobre él sería capaz de corresponder a la que en verdad

mide y demuestra. (...) Sin surco ni siembra posibles, sin memoria de ninguna morada, iba a decir sin historia, he aquí la Tierra extraña, el no-lugar donde nació, sin raíces, la geometría (Serres, 1996, p. 15).

Si la geometría escribe es porque ofrece las posibilidades de registrar la configuración de las particularidades que se crean en la Tierra. Se ha osado afirmar en la historia de la medida, que sólo segmentando se halla lugar. Diremos aquí que antes que ser herramienta en la abstracción de la medición, la geometría es método, precisamente porque no traza lugares sino porque los ancla en la experiencia humana: el ser humano no traza ni divide o segmenta, habita, y solo desde allí es. El ejemplo más claro es que no solo estamos en la calle o en tal o cual sector o localidad, sino que somos precisamente en virtud de la categorización de nuestro habitar en ellos. Queda pues por preguntar si en esta medida esa nueva morada que se nos da y se nos aparece es nuestra Tierra:

...Tierra-suma de los actos de los hombres cuya integral pureza reemplazó, desde los griegos, la parcela escalena y el planeta oval, local vernacular o global nómada, del cual luego perdimos la idea. Todos mientras seamos, habitamos, desde entonces, el más inmemorial de nuestros universos, forjado a partir de los espacios y los tiempos de la Geometría (ibíd.).

Espacio local y espacio global, como modos de pensamiento en los cuales la geometría se hace manifiesta como método, develan así su existencia en el diálogo lectura-escritura. Esta relación será la que anude nuestra posterior reflexión en torno a la geografía. Por el momento, continuaremos con la explicitación de dichos modos de pensamiento en el diálogo lectura-escritura.

La geometría escribe y en esta medida registra. Si bien es cierto que el trazo es característico de la geometría, este trazo debe pensarse más como un trazar que pone de manifiesto la composición y la comunicación de algo, pues es claro que estas últimas son las funciones de toda escritura. Pero, ¿qué es lo que compone y lo que comunica la geometría para que el fenómeno de la lectura surja de manera más evidente desde la escritura? La composición está definida como el “hacer un todo” con cosas o partes diversas. Se compone al mismo tiempo que se arregla, se ajusta y se agrupa. Esto habla de la escritura como una forma de poner-con. Se pone algo para que junto con otro adquiera sentido, es decir, se escribe para ser leído. Por su parte, la comunicación aparece como la acción mediante la cual el ser-con o el poner-con tiene lugar, cuando existen canales, cables o vías. Si bien es cierto que comunicar es poner en común o propagar, esto solo se logra en virtud de la disposición del otro para recibir; en

esta medida, no se recibe sin la mediación de la dis-posición, sin el *estar* de antemano: espacialidad deviene, en esta medida, en temporalidad.

Comunicación y composición hablan de las acciones de registrar que se presuponen en el poner una señal, dejar una marca con la que es necesario leer a través del tiempo. Nuevamente nos sale al encuentro la historia como ese acontecer que ratifica el espacio local y el espacio global, que se perciben desde la geometría como método de lectura en la manera como se identifican las prácticas, los movimientos, los fragmentos de vida de la experiencia humana. Siempre que registrar sea una acción temporal será una acción que pone de manifiesto las condiciones de posibilidad de los tiempos que se traducen y trasladan:

...o bien yo conozco, en el interior de una geometría bien definida, la posición de un elemento, figura o teorema, y pierdo la velocidad de su movimiento con todo detalle, a partir de su emergencia primera hacia su verdad del momento, o bien identifico ésta y pierdo su posición en una ciencia de la que toma su sentido. Esta indeterminación tiene su límite en el error que el sabio olvida, pero que el historiador debe restituir como verdad de una era; éste se interesa por las escorias, aquel, por el contrario, en las intuiciones geniales sin ningún impacto en su época (Serres, 1996, p. 17).

Es necesario, pues, leer desde la historia y la experiencia de la singularidad. El tiempo, sus señas y señales, se nos dan de manera separada, y esto nos sirve para dar cuenta que el espacio local aparece de cara al ser-sí-mismo en virtud de mi percepción y armazón histórico y el espacio global en el ser-con considerando las multiplicidades diversas que pone la experiencia temporal.



Ladrón y Ganímedes
Fotografía: Roberto Africano

Espacio local y espacio global se truecan así en el modo en el que el tiempo surge y se da. La lectura de la ciudad aparece así en virtud del diálogo familiaridad-reconocimiento, considerando que este último concepto no significa dejar aparecer lo otro en virtud de lo semejante a mí, sino en virtud de aquello que emergiendo de manera diferente y siéndome diferente, permite que yo me halle como yo-mismo.

El diálogo entre el escribir de la geometría y la geometría como método de lectura surge pues como una actividad creadora que pone de relieve las singularidades de uno y otro polo. Si leer la calle es ejercitarse en el desciframiento de las singularidades, es por cuanto se pone de relieve la experiencia política que se abordará con más detenimiento en el último capítulo del presente trabajo. Una vez más, espacio local y espacio global aparecen referenciados al paso del tiempo en la experiencia del enfrentamiento con lo otro, cuestiones que de forma tanto automática e imperceptible vincularán estética y política.

2. Estética: La mítica de lo próximo

Hace algunos momentos hablábamos de un tercer lugar como espacio en blanco. Ahora es pertinente asumir ese tercer lugar como el tercer tiempo que se constituye definitivamente como la franja de las proximidades. Este tiempo es el que anuda las experiencias de la cercanía y el que surge en virtud del trabajo y del pasar de días, meses y años. Poco importa si es sincrónico, precisamente porque la experiencia humana ya ha probado que hay días que aparecen como “eternidades distintas”, en un sentido análogo a la descripción que realiza Gastón Bachelard en *La intuición del instante* sobre los regímenes de luz y oscuridad:

La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles, instantes oscuros o luminosos, alegres o tristes, oscuros y luminosos, alegres y tristes (Bachelard, 2002, p. 100).

Según Michel Serres, dos de los principios de la termodinámica, el que jalona el desorden y la forma trágica de la simultaneidad, y el principio de la muerte, nos sirven para sustentar cómo son los dos tiempos que surgen como posibilidad de leer la vida desde la experiencia, si entendemos por ésta creación de mundos posibles mediante actos humanos. Si hemos de hallar aquí la geometría como método, es por cuanto esta cumple con determinar las

singularidades como obras que deja el tiempo. La vida evolutiva, el nacimiento y las muertes no hablan de otro fenómeno que la reivindicación de la franja, a la que aludíamos más arriba. De ésta manera, el interés por la medida que aquí queremos salvaguardar sólo toma sentido si pensamos en el tiempo como lo transitorio y mezclado.

Un universo urbano no permite conocer más señas que las que surgen desde los elementos que en la ciudad aparecen rehusándose a componerse, y es ahí donde radica la tragedia: para hallarse debe ser condición necesaria haberse perdido. Hablar de la pérdida de tiempo no debería ser diferente a hablar de la pérdida del tiempo, a la vez que hablar del pasado de la ciudad no puede ser otra cosa que buscar la vía de acceso a los orígenes de esta.

Será preciso pensar entonces el espacio local y el espacio global en el horizonte de la geometría como método que permite evidenciar la temporalidad, pero bajo las formas del “temno” y el “teino” griegos: el acontecer de la ciudad. El “cortar” (temno) y el “tender” (teino) hablan de dos oposiciones: dividimos los acontecimientos, pero leemos la vida como un flujo continuo. Entre “temno” y “teino” aparece evidente la familiaridad con términos como “atemperar”, “temperancia”, “tempestad”, “temperamento” o “temperatura”. Si bien es cierto que algunas de estas palabras denotan estados en los que el tiempo se manifiesta, hay dos modos esenciales en los que estos estados acontecen: el cronológico y el meteorológico. El tiempo de la meteorología se relaciona con las mezclas, sólo en él juegan la previsión y el modo de conducirnos para esa previsión: se sale cuando hace “buen” tiempo, ya incluso aquí está presente una valoración moral. No obstante, en lo meteorológico del tiempo hay otros componentes, según como lo describe Michel Serres en *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*:

Los meteoros son accidentes, circunstancias. Adherencia fortuita, envoltura evenemencial de lo esencial, de la estancia. Es algo que sólo interesa a aquellos en quienes los doctos no están interesados: campesinos y marineros, con quienes los sabios coinciden únicamente durante sus vacaciones, cuando los asuntos que estiman serios se posponen para más adelante. (...) El tiempo de los meteoros no se ha encontrado con el tiempo de la historia, su tipo de orden y de desorden concierne a la racionalidad científica desde hace muy poco (Serres, 1994, p. 89).

El espacio local y el tiempo meteorológico se imbrican cuando el surgimiento del lugar se arma geométricamente en virtud de lo circunstancial de los flujos. Así, cuando Serres afirma que *todo* se derrama a través de todo, pero que no pasa a través de *todo*, pone de relieve la necesidad de especificidad de la que debe gozar la indagación por el espacio local y por el

espacio global: lo local aparece en virtud del hacer lugar en el momento que se confluye en un punto, lo global aparece en virtud del desvío, que no es otra cosa que la separación que se da de la vía inicial tomando otra.

Pero, ¿cómo vincular el espacio local y el espacio global con el tiempo cronológico? Digamos entonces que si el tiempo pasa es porque corre. Si esto es así, inmediatamente hemos de suponer que corre en la medida que lo hace fluidamente; y si pasa, seguramente pasará a través *de o por*. Nuevamente un discurso localizable que marca lugares en su ocurrir, dispara la globalidad sin nombre que queda en el “pasó por aquí”. Desde aquí, la geometría se nos ha vuelto el método de lectura mediante el cual se interpreta bajo dos formas diferentes lo posible: lo que ya no está y lo que está por venir.

Tiempo cronológico y tiempo meteorológico, experiencia de ciudad. ¿Si hemos seguido a los griegos hasta cierto punto, no sería lícito reparar en lo que la mitología nos otorga?, ¿cómo leer la presencia de los hijos de Cronos y la amenazante inter-vención de las Moiras? Varias han sido las ocasiones en las que se habla de la ciudad como el germen de lo apocalíptico y de lo desconcertante, figuras que solo tienen lugar en relación con-el-tiempo. De la unión de Gea, a quien le daremos importancia en el segundo apartado de este primer capítulo, nacieron los llamados doce Titanes, de quienes Cronos fue uno. Hesíodo nos enseña que a Cronos le es atribuida la regulación del tiempo. Asimismo, nos señala que siendo él quien castra a su padre, víctima de los celos y la envidia, “termina” también por ser invadido de ira frente a la amenaza de ver en otro su poder. Decimos “Cronos se come a sus hijos” cuando nos abandonamos al tiempo fiándonos de él. La determinación y lo trágico de la vida temporal aparecen aquí como esos componentes de la tensión constante de ser en gran medida hijos del tiempo. Cronos se alimenta, pero en virtud de un hecho amenazante. A nosotros el tiempo nos devora y nos consume. El tiempo, hijo de la Tierra, no va de paso, precisamente porque en él se anclan todos los acontecimientos en una clave local-global. Cronos castra a su progenitor, y desde esa castración se generan otros “tipos” de vida: nuevamente variaciones de la temporalidad. Cronos impone la variación, los turnos, no digamos que las venganzas, pero sí el sello del retorno.

La calle que se nos impone y se nos configura no solamente lo hace desde su forma física: sentimos la calle desde la temporalidad que esta nos imprime. No solamente está el tiempo

del que la recorre, hay también un tiempo que ella nos exige, y que surge tanto para que le veamos como para que evidenciamos nuestro recorrido desde ella misma, como el fondo en el que este recorrido aparece. No podremos decir que Cronos en la ciudad anuda, pero si podemos afirmar que señala la calle como el “paso”, el “turno”, el “relevo”, el “abandono” y la “fuga”, todos estos, componentes ya no de una expectación sino de la manera en que se da la existencia urbana. Las localidades temporales de Cronos jalonan el discurso geométrico en los relevos y las circunstancias. En ello se manifiesta la geometría temporal de Cronos: cuando el lugar deviene acto que tiene lugar en el turno.

En el caso de las Moiras, si bien es cierto son concebidas como divinidades de la vida moral, podemos afirmar que hacen parte del fondo sobre el cual tienen lugar las acciones individuales. Ya no hablamos de relevos sino de “avatar”, de “tragedia”, de “deriva”, todos estos, abatimientos de los rumbos. No es casualidad, pues, que las Moiras sean tan cercanas a Némesis en tanto todas son divinidades morales. Siendo las hijas de la noche, estas deidades, cuyos dominios son los destinos individuales humanos, encarnan el recorrido de la vida humana: Cloto, *hila*, personifica la trama de la vida; Laquesis, la suerte, que constituye la parte del azar a la que todos tenemos derecho; finalmente, Átropos, quien corta ese hilo que en algún momento se enhebró y se anudó: es el inflexible destino. Todas, siendo hijas de la noche, asisten al hombre en la sombra desde el día de su nacimiento hasta el día de su muerte. A ellas se les ve sentadas en las asambleas olímpicas y se les atribuye el don de la profecía. El tiempo de las Moiras es distinto al de Cronos: mientras ellas tienen contacto y fiel relación con el tejido de la vida humana, Cronos tiene íntima relación con los ciclos; mientras a ellas se les atribuye el don de testificar el futuro, sin darse aún, a Cronos este futuro le preocupa en lo concerniente a la posesión y al dominio. Son tiempos distintos y, sin embargo, la vida humana está asociada con ambos.

También la geometría temporal que significamos con las Moiras tiene lugar en el camino que estamos siguiendo: el destino es definido por los griegos como aquello que de suyo le compete vivir al hombre. No es casualidad, pues, que algunos mitógrafos le atribuyan a las Moiras la invención del alfabeto, o de por lo menos las cinco primeras letras: si son las que rigen el destino es porque conocen las leyes de lo que escriben habiendo sido ellas quien inventan el escribir mismo.

Otra vez, la relación entre lectura y escritura nos sale al encuentro como momentos de la geometría. Si las Moiras son las “distribuidoras” y las “hilanderas”, lo son en virtud de las medidas justas. Pero no con un título moral de atribuciones según los méritos sino con la ley temporal siempre presente, pues es claro que el destino para los griegos está asociado con la “justa medida” y no con aquello a lo que no se puede escapar en virtud del “merecido”. La medida justa no la da entonces el equilibrio o el sopesar de elementos o fuerzas, la medida justa se da con el tejido que posee tres tiempos distintos: *hilar*, *anudar* y *cortar*. Espacio local y espacio global tienen así su raíz en el tiempo como correlato existencial, reconociéndolo como el fondo sobre el cual hace lugar la existencia.

3. Estética: geografía de la piel y del rasgo

La tarea de evidenciar la relación entre geometría y geografía, problema que nos compete en este momento, está compuesta por dos aspectos que es necesario explicitar nuevamente a partir del pensamiento griego. El primero constituye la transición de Gea como origen a su constitución como presencia de terreno. El segundo rasgo está determinado también por un paso o transición, el que se da del “methron” al “graphos”. Estos dos aspectos están íntimamente relacionados, razón por la que en este apartado aparecerán fuertemente imbricados.

El recurso a la mitología de la que da cuenta Hesíodo en su *Teogonía* nos aporta elementos para esclarecer el desarrollo de esta cuestión. Antes que nada, es necesario tener presente que el mito de la unión entre Gea y Urano es un mito de sucesión, es decir que habla de la primera generación de Dioses, la génesis que se presenta como principio de todo aquello cuanto existe. De Caos, principio informe e ilimitado, surgió Gea, llamada Tierra Madre. Junto a ella surgió Eros, el inmortal de gran belleza, más tarde personificado como el niño “Amor”. Gea, madre de Urano –conocido como la estrellada bóveda celeste cuya función es recubrirla al mismo tiempo que servir de morada de los Inmortales– se une a este. Es curioso que aquel que es morada se constituya como protector de una diosa que tiene características de origen y, antes que nada, de Madre. Sin embargo, el hecho de que Urano sea protector de Gea no

impide que ella sea llamada soporte de los demás seres. Siendo soporte, Gea se constituye como aquella que lleva sobre sí la totalidad de las cosas, en virtud de su condición de lugar de apoyo.

Gea, la de ancho pecho y siempre firme, es sólida y visible, es origen y fundamento de todas las partes del mundo que tienen las características de la solidez y de la visibilidad: el cielo, el mar, las montañas y las estrellas:

Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio. (Hesiodo, 1978, I, 76, 130).

El traer a la luz imprime un valor fundamental a esta cuestión: hacer visibles las cosas, ponerlas de frente, desocultarlas. Aquí ya se pasa del origen a la evidencia, y puede ser este uno de nuestros indicios para considerar el nexo entre geometría y geografía: la tierra hace visible, da a luz las cosas que habitan sobre ella, pero no sólo da a luz en el producirlas sino en el hecho de hacer mundo cuando ellas aparecen. Gea es origen y fundamento en la medida que es principio, poniendo a funcionar la preposicionalidad geométrica, punto de intersección de los ejes coordenados. Gea es fundamento porque es principio, cimiento.

En este sentido, no es lícito atribuirle al hombre la creación de la medida. Antes bien, sería pertinente considerar que si el cálculo de la medida existe es por cuanto existe la superficie a medir. Si Gea es principio, ¿cuál es entonces el sentido de la ley o del axioma? La salida, definitivamente, está en la geografía. ¿No es curioso que aquellas preocupaciones de las formas de pensamiento que aquí nos ocupan, esto es, las que le corresponden a la geometría y la geografía, se limiten al “terreno” del cielo, el mar, las montañas y las estrellas?, ¿no es curioso igualmente que éstos sean la materia sobre la cual el pensamiento de Serres esté todo el tiempo referenciado cuando quiere ligar teoría e historia, filosofía y literatura, ciencia y religión?, ¿no sería necesario recordar casi todo el tiempo que mientras el origen de las cosas sólidas y visibles sólo puede ser Gea, el de las abstracciones sólo puede ser Caos, por ser precisamente oscuro e intangible?

Una vez más, sólo un *aedo* nos señala el camino para comprender aún más los principios que ligan la geometría a la geografía: la solidez y la visibilidad imprimen el sello de la existencia

que hace parte del mundo humano, mundo entendido como ese espacio en blanco en el que la distancia suprime su alcance, en virtud del vínculo. En lo visible Gea nos hace ver; en la solidez, nos permite yacer. Vemos ahora que el lugar ya no se configura en virtud del cálculo sino en virtud de las materias y las formas sobre las cuales este se permite establecer. La presencia del terreno que aparece con Gea –idea que mencionábamos al inicio de este apartado– surge desde el momento en que esta se vuelve “albergue”, “terruño”. No en vano, preguntar ¿de dónde eres? es preguntar ¿dónde naciste? Más aún, las preguntas ¿de dónde pro-vienes? y ¿cuál es tu origen? Señalan tanto la relación con la tierra como la relación con la historia y “el haberse dado” de ese origen, propiamente como tal, en un sentido que se vincula singularmente con la reflexión de Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

La tierra sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada. Todas las cosas de la tierra, ella misma en su totalidad, fluyen en una armonía alternativa. Pero este confluir no es desaparecer. Corre aquí la corriente, de suyo mansa, del deslindar, que deslinda cada ente presente en su presencia. Así hay en cada cosa que se cierra el mismo no conocerse a sí. La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de ella misma (Heidegger, 1992, p. 78).

De esta manera, las preguntas de origen, ¿de dónde pro-vienes? y ¿cuál es tu origen?, no muestran cosa distinta a concebir que la geografía no es otra cosa que las relaciones de la humanidad *mía* con el allí que se constituye de la misma forma, es decir, como allí *mío*. La pro-veniencia es así el venir anticipado, es decir, el poner delante el venir como hecho que prueba y garantiza mi existencia. También la pro-veniencia es la posibilidad abierta de manifestar la manera como el venir se me da. Juegos de “albergue” y “terruño”: mi origen es mi venir anticipado y, en esta medida, mi origen es mi allí. Estos anclajes no hablan así de otra cosa que no sea una relación de pertenencia donde la presencia del terreno deviene presencia *mía*: terreno deviene *terruño*. La nueva Gea, los nuevos *terruños* que se arman en la ciudad son manifestaciones de ese ensamble habitacional que no habla sino del deseo de vivir-en, es decir, del deseo de hallar-se de determinada manera.

Entonces, no es una casualidad el recurso de Serres en su *Atlas*, a circunstancias que evidencien paisajes y experiencias de viaje como maneras de estar presente, ya no en cuerpo y mente sino en tierra y mente:

...los Alpes, los Andes, Laponia, Galápagos; se desplazan hasta allí, sobre el terreno, como se suele decir, más allá de todas las fronteras, en todos los climas y todas las latitudes, para estudiar

la flora y la fauna locales, su dispersión, su distribución, la forma singular de desplegarse de las especies, o circulan para observar sus alejamientos y sus proximidades. El viaje, con todas estas palabras, se convierte en una declinación del lugar (Serres, 1995, p. 40).

Pensar en una teoría de la ciudad desde el componente geográfico exige, pues, considerar la presencia de ese nuevo modo de demarcaciones de las que habla la relación con el origen o con la búsqueda y colonización de lo mío. Los relatos de mis viajes graban la escenificación de ellos en mi cercanía con la tierra. De esta manera, esta tierra ya no es la tierra a la que pertenezco sino la tierra que me pertenece.

Ya hemos visto en virtud de qué tipo de cercanía –la cercanía que da la fuerza de lo que hemos llamado origen– la geografía mezcla los paisajes y los mapas del mundo, pero no como entidades separadas sino como esa forma virtual de la experiencia, forma que no es tal en virtud de no ser real sino en virtud de ser susceptible de serlo. Así, la relación que establece Serres entre los preceptores y la geografía, entre Homero, Julio Verne y los paisajes se da porque sus obras son obras que siendo también preceptoras son en esencia geo-gráficas y permiten re-conocer la tierra-paisaje susceptible de ser recorrida. La geografía plantea así, en este nivel, dos vías para el conocimiento: intro-ducción e ins-trucción:

¿Por qué obras preceptoras? Porque la transmisión de un saber y de las experiencias y viajes de una vida no consiste únicamente en enseñarlos punto por punto y un lugar tras otro, sino que estos lugares, triviales, deben acoplarse todos juntos en una visión global, que encarna la cultura, como un imán atrae a las virutas de hierro para asociarlas en un dibujo, tan radiante como una aurora boreal: viajaremos en lo sucesivo sobre los planos y mapas del espacio visitado por estos predecesores. ¿Dónde leer esta visión global? Sobre lo que forma la matriz, el continente o soporte de todo saber: sí, el mundo, cuya geografía expresa un conocimiento de fondo (Serres, 1995, p. 14, 15).

Dos elementos de la anterior afirmación merecen ser subrayados: los lugares en la geografía que nos interesa resaltar en el presente trabajo son lugares triviales. Segundo, la visión global se lee, y ese leer solo puede hacerse sobre lo que forma el continente o el soporte de todo saber, es decir, sobre el dónde de la geografía. Asimismo, si los lugares son triviales es porque articulan tres vías o caminos, lo que quiere decir que en la comprensión del mundo la apuesta por el “ir punto por punto” no deja otra alternativa que comprender cada elemento en sí mismo y sin relación. Comprender el mundo geográficamente no es comprenderlo de manera aislada, es comprender la mezcla, en esta medida, es comprender geográficamente la ciudad, los cuerpos mezclados que en ella dan cuenta de su aparecer.

Haciendo eco al segundo elemento, podemos afirmar que la visión global solo se lee sobre el mundo como soporte. No podemos eludir entonces la responsabilidad de dar a este mundo el nombre de fundamento en tanto continente, es decir, en tanto que contiene el todo:

Este nuevo mundo, simplemente despegado, virtualmente global, exige un mismo entusiasmo, sabio y comedido, el mismo optimismo positivo y el mismo sentido de la belleza, sin la que ningún aprendizaje puede ser eficaz. (...) este mundo forja el metal, urde el tejido, alimenta la carne de la humanidad en su conjunto y su esencia, como si el hombre en general se situase en la intersección de todas las culturas, entre todos los humanos (Serres, 1995, p. 15-31).

La costumbre nos ha enseñado que la Geografía es aquella ciencia que se ocupa de la descripción de la Tierra. También nos ha dicho que hay “terrenos” de los cuales la geografía se ocupa: el físico, el cosmográfico, el humano y el político o descriptivo. Vale aclarar, en este orden de ideas, que para determinar lo humano de una ciencia como ésta se ha determinado el campo en el que se estudian las relaciones entre el hombre, la civilización y la sociedad con la “habitación terrestre”. Igualmente, es curioso evidenciar que, definiéndose como la ciencia cuyo foco es la descripción de la Tierra, haya un énfasis con este nombre; más aún, que a éste se le identifique con lo político: la geografía descriptiva o política, se dice, se ocupa de estudiar la tierra en lo que refiere a su vínculo con la sociedad y con el hombre. Para ello suele referirse a conceptos como leyes, costumbres, extensión, límites.

Son varias las cosas que podemos decir al respecto, pues todo indica que la geografía humana no tendría mucha diferencia de la geografía descriptiva, pues si a la primera le interesa, como campo de desarrollo, el que concierne a las relaciones que se dan entre hombre y habitación terrestre y, a la segunda, las relaciones entre Tierra y hombre, Estado, religión, etc., todo indicaría que descripción y humanidad en la geografía se encuentran en el mismo nivel. Sin embargo, la consideración del camino que hasta ahora hemos recorrido nos exige determinar un modo de reflexión dando un viraje distinto al de la catalogación de una ciencia como disciplina y, más aún, de una ciencia o disciplina que tiene un objeto de estudio específico. El viraje al que aquí hago referencia es el que más allá de definir la geografía como ciencia o disciplina, la vincula como ese “otro” de la geometría que permite hacer una teoría de la ciudad.



Tránsito de Ganimedes
Fotografía: Roberto Africano.

Son varias las cosas que podemos decir al respecto, pues todo indica que la geografía humana no tendría mucha diferencia de la geografía descriptiva, pues si a la primera le interesa, como campo de desarrollo, el que concierne a las relaciones que se dan entre hombre y habitación terrestre y, a la segunda, las relaciones entre Tierra y hombre, Estado, religión, etc., todo indicaría que descripción y humanidad en la geografía se encuentran en el mismo nivel. Sin embargo, la consideración del camino que hasta ahora hemos recorrido nos exige determinar un modo de reflexión dando un viraje distinto al de la catalogación de una ciencia como disciplina y, más aún, de una ciencia o disciplina que tiene un objeto de estudio específico. El viraje al que aquí hago referencia es el que más allá de definir la geografía como ciencia o disciplina, la vincula como ese “otro” de la geometría que permite hacer una teoría de la ciudad.

La preocupación del apartado anterior versaba sobre la consideración de la geometría como método de lectura de la ciudad, método de lectura que no se podía considerar en sí mismo, pues fue menester tener presente un modo fundamental de escritura. Los interrogantes que vale considerar ahora son ¿qué tipo de descripción es el que le corresponde a la geografía?, y ¿qué tipo de escritura permite Gea para ser leída? Más aún, si la visión global que involucra los lugares triviales debe leerse: ¿Qué modo de lectura le corresponde? ¿Es acaso el mismo que le corresponde a la geometría?

Describir está definido como “delinear”, “definir”, o “representar”. Se describe cuando se figura una cosa, cuando se habla de algo definiendo cómo es, o cuando se da una idea general de las partes que lo conforman. La descripción es así una manera de escribir, creando contornos y definiciones, lo que quiere decir que cuando se describe se define y se determina. El valor del describir en la geografía señala así la posibilidad de establecer mediante los límites las propiedades de lo que se halla en esa definición, claro está, entendiendo por definición ese trazar un límite. Diríamos en esta medida que cuando se describe se evidencia lo común de varios elementos. Pero si la geografía señala un modo especial del escribir, ¿cómo averiguar el tipo de escritura que le corresponde? Diremos que, sin desconocer los significados de la tradición, es necesario preguntar por el “graphos” de la geografía.

Los conceptos que nos han ocupado en este segundo capítulo –geometría y geografía– presuponen modos mediante los cuales la tierra es comprendida. Esto quiere decir que es

necesario preguntar, en esencia, qué le corresponde a lo que entendemos por “methron” y a lo que entendemos por “graphikós”, en relación con la manera como se concibe la tierra. Hablar de “methron” es hablar de la acción de medir, ya lo hemos dicho. Ahora bien, qué sea esa medida en relación con lo que buscamos para la presente reflexión lo hallamos en la manera en que Gea se dispone para ser conocida: Hesiodo nos lo recordó al hablar de lo sólido y lo visible. Sin embargo, hemos de añadir un elemento fundamental al ámbito de la medida o del “methron”, tal como lo entendemos aquí: el metro en el ámbito de la composición poética, tal y como Aristóteles nos lo comenta en la *Poética*:

No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegiacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegiacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta (Aristóteles, 1999, 1, 129b10-20).

Desde la alusión aristotélica el “methron” se constituye, así, como un verso, pero con la particularidad de ser tal con relación a la medida peculiar de cada especie de versos, es decir, se constituye medida pero sólo en virtud de la relación con la composición. Igualmente, determina una manera de hacer o de componer por la que alguien puede llamar al poeta como tal. Esto nos señala un punto importante para nuestra búsqueda si consideramos que el methron no sólo es medida sino manera de hacer o manera de poner en composición una obra poética. Diríamos igualmente que conceptos como ritmo y extensión estarían plenamente relacionados, pero, claro está, en el ámbito de la composición.

Sin necesidad de extendernos sobre este punto, es justo determinar que el “methron” es esa forma en la que la composición se hace manifiesta. Podemos afirmar entonces que el methron de la geometría puede llegar a organizar la medida de la tierra en virtud de su composición: no es en virtud de la consideración de esta como un todo sino considerando la manera en que suceden sus relaciones, vínculos, fronteras, límites, etc. La alusión que aquí se trae pone de manifiesto el problema de la composición en el ámbito de la extensión de obras poéticas, sin embargo, es pertinente considerar que, de cualquier manera, la reflexión en torno al “methron” pone de manifiesto la manera como nos referimos a las cosas en el ámbito de

cómo están dispuestas y, más aún, nos referimos a ellas en el ámbito de su organización en el *lenguaje*: Gea pasa por la palabra y de esto es motor la geometría.

Ahora el graphikós. La palabra griega que nos sirve para determinar el grafiare latino es “graphein”. Grafiare es equivalente de signare, entendido como “señalar”, en términos de “rayar” o “marcar”. Dicho sea de paso, es en este señalar, como rayar o marcar, que se va a entender el problema de la memoria –que más tarde será de vital importancia–. El término graphikós es un adjetivo y, en este sentido, ha de entenderse como lo escrito. Así el verbo es graphein y significa tanto dibujar como escribir. Un hecho curioso en esta búsqueda por el sentido de lo gráfico es que el “grápho” es algo tanto dibujado como escrito. Quiere decir esto que el que dibuja o escribe adquiere la misma dimensión de lo escrito o dibujado, pues puede decirse que el que dibuja se pone o se da en el dibujo, y esto sugiere una relación que está presente en Serres en el ámbito de la experiencia que a través de los sentidos tenemos con la Tierra, como lo describe en *The five senses* [Los cinco sentidos]:

Metaphysics begins with, and is conditioned by, gymnastics. Let us now draw or paint. Isolate, if you can, the chance encounters of corners or folds, the small secret zones in which the soul, to all intents and purposes, still resides. Then isolate as well, if possible, the unstable zones which are able to play at souls with one another as if playing ball. Surround also the balls or blocks, which only become subjects in the presence of objects... (...) Drawing rarely defines compact zones. These explode, burst forth and escape along narrow corridors, form passes and chimneys, pathways, passages, flames, zigzags and labyrinths. Observe on the surface of the skin, the changing, shimmering, fleeting soul... (...) A wild idea, the first after consciousness, would be to trace delicately and colour in these zones and passages, as in a map (Serres, 2009, p. 23).

Ahora bien, un aspecto que es necesario determinar es la identidad y relación que existe entre “graphein” y “eikos”: mientras que graphein es dibujar o escribir, como ya lo hemos dicho, el eikos aparece ligado a la representación. De esta manera, “eikón” debe entenderse como imagen. Pero, ¿con qué tipo de imagen se vincula el eikón de manera que pueda servirnos en la relación geometría-geografía como herramientas para hacer teoría de la ciudad?, ¿cuál es el lugar de la experiencia sensible ligada con el pensar de la geometría y de la geografía en esta medida?, ¿podemos pensar que hay relación con la representación y con el registro y, desde esta perspectiva, con la memoria?

La problemática que se desarrolla con relación al eikón está asociada con la de impronta o “typos”, esto tomando como referencia el ejemplo de la cera que aparece en el diálogo

Teeteto de Platón y que Paul Ricoeur evoca en la primera parte de *La memoria, la historia, el olvido*:

...el error se asimila a la supresión de las marcas, de los *semeia*, o a un error semejante al de alguien que colocase sus pasos en la mala impronta, en la huella mala. Se ve, al mismo tiempo, como el problema del olvido es planteado desde el principio, e incluso doblemente planteado, como destrucción de huellas y como falta de ajuste de la imagen presente a la impronta dejada por un anillo en la cera (Ricoeur, 2008, p. 24).

La discusión que se inscribe desde este terreno nos muestra necesariamente la fuerte imbricación de la memoria y la imaginación en el horizonte del “eikón”. Es así que lo que se entiende por “eikón” se asocia con la representación de una cosa ausente y lo que se entiende por “typos” es similar a una impronta. Por un lado, sólo se recuerda lo que se ha conocido, pero por otro, no recordar adecuadamente presupone el error, esto es, la dificultad de recordar verazmente. De esta manera lo que está en juego con la problemática del “eikonos” es el reconocimiento de la impronta y la discusión en torno a la teoría de la huella y la historia, que tanto ha preocupado a historiadores y filósofos.

En esta perspectiva, la relación existente entre *eikonos* y memoria se enmarca en las discusiones en torno al ejercicio de recordación como equivalente de la percepción del tiempo: ins-cripción, per-cepción, huella, marca, son todas categorías que nos sirven para identificar la necesidad de evidenciar la geografía como la referencia al diálogo entre lo ausente y lo presente:

La piel historiada lleva y muestra la vida propia o la visible: desgastes, cicatrices causadas por las heridas, porciones de piel endurecidas por el trabajo, arrugas y surcos de antiguas esperanzas, manchas, lunares, eczemas, psoriasis, paños, allí se imprime la memoria, por qué buscarla en otra parte (Serres, 2002, p. 26).

La relación entre el escribir y dibujar, y el describir de la geometría, surge pues cuando el describir de la geometría es el des-cribir presente en la *cicatriz*, como manifestación de la memoria y de la historia, y del rasgo como el registro de lo global del pasar. El que habita y recorre la ciudad demarca y evidencia su historia en esa necesidad de legitimar la vida desde el señalamiento. Habrá que preguntar si la experiencia urbana rescata el sentido del “eikonos” en la recreación que hace el sujeto de las imágenes mentales y en los deseos que se traducen en construcción y deconstrucción de significados, todo esto como si los lugares no fuesen esos espacios físicos abigarrados sino reproducciones de las formas mentales de la ilusión:

“Those who need to see in order to know or believe, draw and paint and fix the lake of changing, ocellated skin and make the purely tactile visible by means of colours and shapes”
(Serres, 2009, p. 24).

4. Venecia: afecto piel – ciudad defecto

“Una mujer sin perfume es una mujer sin futuro”

C. Chanel

¿Qué puede ser un relato de experiencia? ¿Qué puede ser mirar la ciudad? Ya se ha expuesto el debate sobre la singularidad de la mirada y de la práctica artística que aborda Jacques Rancière, y sobre la cuestión de la corporalidad representada como potencia política y estética en Jean-Luc Nancy, es fundamental ahora abrir paso a un fenómeno cuyo nombre contiene en sí mismo un sustrato temporal y un espacio, que adquiere justamente, "otro" lugar: Por un lado, el fenómeno es “bienal”; por otro, es “Venecia”.

“¡Mi niña, mi hermana,
piensa en la dulzura
de ir a vivir juntas, lejos!
Amar a placer,
Amar y morir
en un país coma tú!
Los mojados soles
en cielos nublados
de mi alma son el encanto,
cual tus misteriosos
ojitos traidores,
que a través del llanto brillan.

Toda allí es orden y belleza,
lujo, calma y deleite.

Muebles relucientes,
por la edad pulidos,
adornarían el cuarto;
las flores más raras
mezclando su aroma

al vago aroma del ámbar,
los techos preciados,
los hondos espejos,
el esplendor oriental,
todo allí hablaría
en secreto al alma
su dulce lengua natal.

Todo allí es orden y belleza,
lujo, calma, y deleite.

Mira en los canales
dormir los navíos
cuyo humor es vagabundo;
para que tú colmes
tu menor deseo
desde el fin del mundo vienen.
–Los soles ponientes
revisten los campos,
la ciudad y los canales,
de oro y de jacinto;
se adormece el mundo
en una cálida luz.

Todo allí es orden y belleza,
lujo, calma y deleite”

Charles Baudelaire, La invitación al viaje

“No conocemos aún el lugar”, decían algunos. Empezamos el recorrido en la diagonal 49 con Carrera 53, en el Sur de la ciudad, un sábado soleado. Se trataba de una zona evidentemente comercial donde abunda la venta de calzado y ropa: gente por todos lados, por todas las calles.

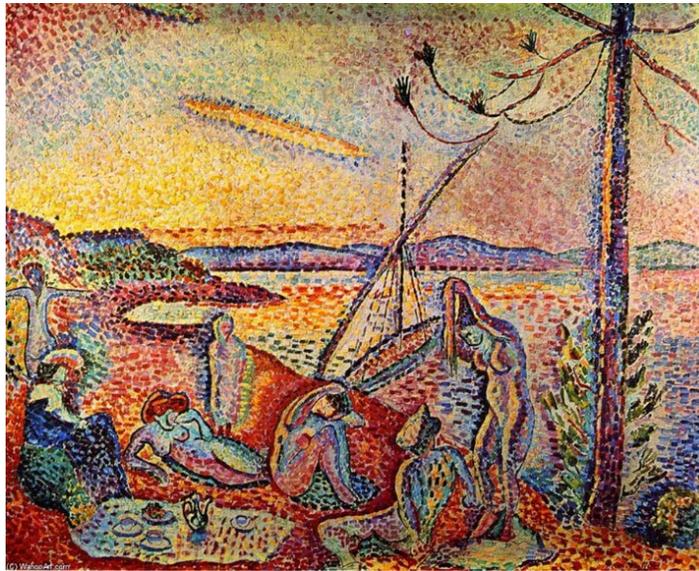
Resultó tremendamente complicado abandonar el prejuicio que nos instala una visión *Kitsch*: Lo atiborrado y lo mezclado no son sólo características de lo que se ve, son formas con las que los transeúntes aparecen. En el corredor comercial de su zona central abría una tienda de gorras “Hip Hop”, un local con “estilo” y cierto glamour. Muy bien exhibida la mercancía, detrás de un vidrio, aluminio, local con buena iluminación: ¿veo lo que veo? ¿veo lo que está? Ver es solo experiencia de lo visible.



Piel de visita
Fotógrafo: Roberto Africano

Más adelante, arrojada en el piso, había una tarjeta de tarot egipcio, colorido, dividido simétricamente: una mitad muestra el cuerpo humano y la cantidad de conexiones internas con un exterior que parece una galaxia.

Doblando por un callejón apareció un “Barber shop” llamado “Los Niches”, espacio limpio y esmeradamente presentado, con gorras colgadas que, seguramente, pronto dejarían de estar ahí. “Si ven amigos como la moda pasa?” Señaló alguien. Poca información, pero muy clara. Hablaban ahora los grafitis, o más bien los gestos superpuestos unos sobre otros en las paredes. En una esquina también derruida, restos de juguetes: posibles Barbies. Belleza itinerante, no hay duda. El ambiente se llenaba de un olor de aceite con algunos días de mantenimiento.



*Henri Matisse.
Lujo, Calma y Voluptuosidad (1904)*

Más adelante una sastrería. Muy visible, un aviso anunciaba “Alta costura” en un portón de color rojo pelado. Atravesamos la esquina de la carrera principal y alcanzamos una calle diagonal de aspecto extraño: demasiado ancha y con muy poco flujo vehicular. Justo en frente, “La casa de Bela Lugosi”. Otra casa con el timbre amarrado, arreglado: la inseguridad es implacable, incluso hay que vestir las casas para ello. Las casas llaman mi atención. Una

que seguramente tiene mucha historia, guarda referencia al “Papa Pablo VI, Agosto 23 de 1968”. Un fragmento habita ahí, en la misma placa dice “Policía Nacional Frente de Seguridad”. En el balcón del segundo piso hay un divino Niño que baila con el viento. Mickey Mouse lo acompaña con las manos en la misma posición.



*Calle del barrio Venecia
Fotografía: Luis Antonio Sánchez*

Pasamos por la Transversal 49 con Carrera 55, en la esquina se extendía un mercado. Un perro deambulaba, los víveres eran custodiados por moscas. “¿Para qué son las fotos?” preguntó la dueña del local, pero no acerté a decir que para la Bienal de Venecia. Dije algo personal y a la mujer la satisfizo mi respuesta. Crucé la avenida y llegué a un parque que al parecer señala el límite del final de un barrio, que cierra su aparición con unos zapatos colgados de un árbol y una escultura de la virgen María con un camino de baldosín típico de la década de los setenta. Muchachos jugando microfútbol. Otros desde el otro lado de la malla tomando cerveza. Más allá se encontraba una chica acurrucada mirando a sus ídolos: no se puede evitar pensar que la ciudad se viste como piensa.

Hay un barrio que se ha concebido como una bisagra incluso mal hecha. Justo en medio de una ciudad de espíritus que se han hecho fuertes a punta de un roce que más tiene cara de golpe que de otra cosa, y justo en medio de la escena de bicicletas que solían pedir en las navidades los niños nacidos en los años ochenta y noventa, justo allí emerge la experiencia mixta desde fábricas de todo tipo, zaguanes y corredores de mil clases con sus respectivos

helechos y plantas de hojas gruesas que salvaguardan la dignidad de los amantes. Vivir al lado de una Residencia es algo cotidiano, quizá como cotidiano se hace amar. Venecia se llama el lugar que también se mira desde arriba, desde los puentes, pero no aquellos desde los que dejan ver los canales de absurdo turismo, sino desde los que se alzan con el fin de evitar la terrible decisión de construir sobre lo construido, de sacar calles de las calles y manzanas de las manzanas.

Venecia es ahora el lugar de la pasarela indolente de quienes tienen como piel la piel que se viste de humo y tizne. Peluquerías especializadas en diseños “hopperianos” que se asemejan a las claves de la liberación de algunos esclavos, los del pasado. En la ciudad no se dan por enterados. Se llaman insumos a las cosas que buscan nuestros artistas, ellos, los que ahora son negociadores de la fuerza cósmica-cosmética que les permite pensar que la ciudad se traza, se dibuja, se patrona, se figuriniza y se expone como en cualquier escena romántica que anhela ser contemporánea, aunque parezca prehistórica. Eso decía en algún momento: hay un sentimiento que prima sobre la soledad y la individualidad, un sentimiento cercano y familiar al anonimato itinerante que nos recuerda el *flâneur*: quien habita, habita recorriendo, callejeando, sabiendo que la calle no le reclama compromiso, menos aún el compromiso consigo mismo. Nuestros artistas han visto el andén pasarela, la calle escenario, los telones contemporáneos que se alzan para que los pregones y los gritos que, confundidos entre la promoción de las arepas y empanadas, los insultos de amigos que salen del colegio y las advertencias de una novia malgeniada, entran en escena.

En este universo de singularidades y de manifestaciones de lo popular, el artista cumple ahora un papel que le implica una sumersión en la psicología de lo inseguro, del ladrón, según, por ejemplo, algunos testimonios del colectivo “Los Tales”. En este caso, el horizonte de la bienal deja ver los hábitos, los modos y las modas de lo popular en torno a una cierta peligrosidad que reviste su cotidianidad y que por las prácticas artísticas puede ser refigurada. Así, los *performances*, que en un primer momento son tomados por los habitantes del barrio como obras de teatro o comparsas, en los que pueden simplemente “divertirse” –por no tener más herramientas de sensibilización sino la televisión o las amistades del sector, según Franklin Aguirre– se convierte en una crítica desde el arte, que los sensibiliza y los invita a pensar su espacio de otro modo: el cuerpo, el objeto, el espacio y el tiempo como categorías

fundamentales de lo performático, junto con el discurso de la moda, se combinan y fundan una mirada-otra sobre el papel político del arte como lugar de acción. La Bienal de Venecia. siempre se hizo y estuvo en el barrio, esta no es una iniciativa distinta, justamente en la medida que, a esta altura, las prácticas del hacer en el primer tomo de su reconocida obra *La Invención de lo cotidiano*, están allí, involucrando a la gente desde otros lugares y saberes. En este sentido, la ciudad no es otra cosa que una “pasarela” en la que se configura un pequeño teatro de mundo, una obra-moda o un desfile-teatro en la que se levanta una escena como metáfora, que se muestra pero que no “simboliza”, pues, como se verá, la obra de arte no precisamente “simboliza” sino que alegoriza o hiperboliza.

En este sentido, la descripción del espacio, del barrio como umbral de las prácticas señaladas en este trabajo, implica también una descripción de las sensibilidades y de los caminos recorridos por los integrantes de la Bienal. Nuestros artistas han visto que una ciudad-escena y una calle pasarela hacen una ciudad que emerge como un teatro del mundo, en donde nuestra piel es el disfraz de una especie de erizo urbano acosado por el tiempo y que se traduce aquí como una *estética relacional*, tal como la piensa el colectivo, en el diálogo inevitable entre la comunidad y las propuestas artísticas. Hablar de la moda no es, de modo estricto, aludir a un fenómeno social relacionado con la economía, el consumo y la vida superficial, material o a una especie de dominio de los objetos. Pensar la moda podría acercarse más a una especie de lectura de lo que pasa, de lo que va-pasando y, en esa medida, podría exigir más una lectura del tiempo que, haciéndose cuerpo y piel, retorna la vida de los objetos como modos en los que el ser humano aguarda el mundo: “el hombre termina por parecerse a lo que le gustaría ser” decía Baudelaire cuando se refería a la itinerancia de la moda y a una especie de habito trágico que en ella reverdecía, cuando de modo preciso y sorpresivo el maquillaje y el vestido eran una forma en la que el universo se componía en escena de deseo.

Podríamos decir que el peligro en la ciudad es desear porque todo puede cumplirse, podríamos decir que la ciudad cobija ese sonar de Cronos cuando sabemos que nos come vivos, y asumiríamos entonces, sólo entonces, que la moda podría fácilmente ser una de sus aliadas o hijas. Curiosas son las historias de quienes guardan la narrativa del deseo bajo telas animales, las historias de quienes se cubren no para evitar ser vistos sino, justamente, para

ser vistos de otra manera: desde la muchacha del abrigo de todos los colores y el hombre de la piel de oso que está presente en los Hermanos Grimm, hasta los mitos de las pieles que nos traducen el embuste, el engaño y, por supuesto, el lleva y trae que da la bienvenida de Hermes, anidan una particular noción de mundo: vestirse es untarse de mundo.

Hubo alguien –Walter Benjamín- que habló sobre *El origen del drama barroco alemán* y ese alguien identificó que los adornos no eran otra cosa que los gritos de un arte jadeante que se negaba a morir. Los artistas venecianos identifican un drama urbano que detrás del polvo, del humo, de las tejas superpuestas que protegen, de las casas híper-hechas y de los jóvenes que quieren explorar sus talentos ad-ornatándose, manifiesta –más allá de una división en clases, como lo diría Simmel– un círculo invisible que dice en voz alta “mira como soy”. Sus muestras se definen precisamente por la jovialidad que ha caracterizado al colectivo desde su fundación en el año 1995⁴ y que se evidencia en celebraciones que, incluso, escapan a la caracterización del discurso artístico tradicional, como sucede con el vínculo entre arte, calle y moda, o como se vio reflejado, en un contexto alejado, en la celebración para los niños residentes de Venecia, en el día de Halloween del año 1999, entre otros ejemplos. En este sentido, lo que aparece allí es una reivindicación de la humanidad de las personas que perviven en lugares que, según Aguirre, se ven comúnmente alejadas de la “especialización” canónica del mundo del arte, por habitar espacios populares, en suburbios o periferias urbanas.

Los “jóvenes” artistas se convierten en un móvil preciso, en un elemento de torsión, que obra en el espacio público como una herramienta crítica de sensibilización y de potenciación de lo artístico, y la bienal pone en escena sus propuestas por medio de una yuxtaposición del “caos”, de sus efectos, y de la “simetría”: un alejamiento del des-interés institucionalizado del arte tradicional para exaltar ahora, por ejemplo, la cuestión de la moda como arte, en torno a la crítica social de la ciudad.

A nuestros artistas se les ha convocado para pensar el vínculo entre moda y ciudad, entre moda y Bogotá, la “Sodoma de los Andes”, como lo diría Antonio Morales. Ya ha sido para

⁴ A partir de los temas sobre el arte de postguerra europea y del efecto que generan en Franklin Aguirre las clases de Ivonne Pini en la Universidad Nacional de Colombia, según sus testimonios, además de la necesidad imperiosa de redefinir el problema del arte en Colombia cuando fue parte del grupo “Las matracas” y estudiante de artes plásticas.

ellos un hecho que aquella relación vinculante entre materia y material –fundamental desde la antigüedad– sigue siendo una metáfora que los pulsos, los tiempos, las intensidades y velocidades que un clima urbano como Bogotá, transmite con toda interferencia. Vestir y hacer vestido ha sido volver sobre el “Imperio de lo efímero”, teniendo a su autor entre ellos.

Resulta inevitable volver sobre la piel que somos, aun cuando nos sintamos tentados a recordar el origen del vestir como un producto de la vergüenza del cuerpo privado, aun cuando, incluso, pensemos que hablar de moda no es otra cosa que pensar en las valoraciones de una vida económica que instala voluntades de progreso y de apariencia. Hablar de la moda o escribir sobre ella, estar allí hablando sobre ella, es poner en jaque incluso esta noción de apariencia, de máscara, de escama y de piel, no solamente porque para una lectura sobre la jovialidad la máscara es lo más profundo sino porque es lo que habitamos en esta tramoya inevitable. El afecto y la voluptuosidad no cesa, y la fantasmagoría de la libertad vive aún; se hacen cuerpo y se hacen forma, se instalan. Miramos los cuerpos porque miramos las pieles, no las telas. Las telas se pegan, se congelan, “los materiales trabajados e intervenidos” ocupan ahora la obra del arte jovial.

El afecto-voluptuosidad habla de una satisfacción, de un sentirse lleno y completo: los vestidos no nos cubren y, de pronto, nos completan, y ello no puede hacerse de otra forma que partiendo la experiencia de las piernas y los brazos, de los rostros y los pies. El camino a la voluptuosidad incluso conduce desde los afectos más maravillosos hasta los más nocivos: la voluptuosidad que no necesariamente está amarrada al lujo puede poner en evidencia las formas de odio, como la envidia, y las formas del gozo, como la imitación y la misericordia. Los afectos de la moda son afectos visibles, en un sentido particular en torno a la descripción de Georg Simmel en *Sobre la aventura*: “*La envidia permite medir, por decirlo así, la distancia con el objeto, lo que siempre supone lejanía y proximidad*” (Simmel, 2002, p. 59).

No hemos, pues, olvidado la jovialidad. Tan solo pensemos que la empresa de nuestros artistas venecianos es un hacer metáforas de ciudad, vistiendo una especie de tragedia urbana, una especie de oda dionisiaca que todo el tiempo se está moviendo entre la embriaguez con lo efímero y el sueño llamado “picnolepsia”. Ya no hay jardines y montes, pero hay máscaras y festines que se alzan como en el poema *Embriagaos*, de Charles Baudelaire, que dice: “*¡Es*

hora de emborracharse! Para no ser esclavos y mártires del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud; a su gusto” (Baudelaire, 1948, p. 57).

Embriagaos del tráfico visible y de lo itinerante que es lo único que permanece: la moda es un ensamble del deseo. Geografear la experiencia desde Balzac y de Baudelaire, lo que denota *elegancia* es lo que permite leer un tiempo una época: la vida y la locura de los tiempos, los tiempos y las señales de la representación.

CAPITULO III

EN EL NOMBRE DE LO POLÍTICO: TRASLADAR LA DISTANCIA

“El principio de la revolución estética antimimética no es, entonces, un “cada uno en su lugar” que limitaría a cada arte a su propio médium. Es por el contrario un principio de “cada uno en el lugar del otro”

J. Rancière

“Entender qué es el arte hoy es comprender cómo el dolor de un mundo perdido puede aventurarse en un continente desnudo y desconocido, para creer ser...nuevo”

Toni Negri

“No seguirás una multitud para hacer el mal ni testificarás en un pleito inclinándote a la multitud para pervertir la justicia”

Éxodo 23, 2-12

Con este último epígrafe el filósofo galés Bertrand Russell recuerda la anotación de la contraportada de la biblia de su abuela. Curioso es que un filósofo de un perfil delimitado claramente en el campo de la filosofía del lenguaje haya indagado por las tramas existentes entre mundo social e individuo y repiense la memoria de los viejos y –quizá– la auténtica sabiduría de la fe. Mantener en suspenso esta anécdota russelliana y permanecer en la línea de la pregunta por los modos de ser múltiples y mutables presentes en la estética que hasta el momento se ha evidenciado, es una exigencia que se valida también en el presente capítulo.

Con un giro sobre la idea de multitud y sobre la presencia de sus vínculos nodales dispuestos en la jovialidad se trata ahora de encontrar los pliegues de sentido que demarca la cuestión de la estética y la política, a través de ideas de autores como Toni Negri, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, y algunas señales que es necesario seguir de Paul Ricoeur y Martha Nussbaum.

1. Hacia una política estética

Antes de comenzar a detectar algunos problemas fundamentales y de forma directa en la obra de Toni Negri *Arte y Multitud*, y en las obras *El destino de las imágenes* y *El malestar en la estética* de Jacques Rancière, propongo un breve vistazo a ciertas cuestiones que, considero van en consonancia con los planteamientos que pueden darnos pautas en la consideración del vínculo entre estos dos autores. Por tanto, la razón que motiva la construcción de esta última parte de la investigación, radica en la necesidad de comprender como una política estética, pone de relieve la existencia de la resistencia, el desacuerdo y de la “disidencia” y por supuesto de la anomalía.

Podemos afirmar que la resistencia aparece como un problema recurrente en Nietzsche, Negri, Rancière, Foucault, Sábato y Onfray, sólo por nombrar algunos. De esta forma, asociamos la resistencia con un modo de “reacción” y preguntamos con frecuencia por qué en muchas ocasiones y manifestaciones de orden social y político se pierden o se agotan esos predicados que distinguen a la resistencia: la novedad, la capacidad de iniciar “alguna cosa”, de instaurar una acción que, se supone, se salvaguarda en la duración y la resonancia. Solemos pensar igualmente que con las nuevas lecturas de los mundos políticos y estéticos ya no se podría concebir claramente la resistencia como una actitud o actividad solamente, sino como una serie de actos que simbólicamente suelen organizar iniciativas de colectividades diferenciadas.

De esta manera, nos aparece indefectiblemente la posibilidad de hablar de resistencias, dejando en espera la discusión sobre la “noción” de resistencia. Las preguntas que se instalan aquí son: ¿aún es pertinente recuperar el sentido, el valor, el estatus político y estético de esta categoría que se nos aparece como inasible y que en varios discursos se entiende como una manera obsoleta de nombrar un modo de desacuerdo?, ¿es momento de seguir asumiendo la resistencia como persistencia, insistencia, capacidad de estar del otro lado, de oponerse?, ¿necesariamente resistir es actuar "en contra de", "en oposición a"?, ¿qué pasaría si pensamos que un modo de la resistencia se da en una acción que moviliza, instaura, inicia, desde la inacción por ejemplo? Respondemos entonces que podría ser no-actuar, no hacer, seguramente disentir en el sentido más propio, íntimo e individual.

En esta misma línea, ¿podríamos seguir considerando que en la resistencia o en las resistencias –si hacemos esta apuesta– se evidencian los distintos modos en los que la alteración de lo político se constituye en el surgimiento de mundos en emergencia?

Las anteriores preguntas permiten de algún modo arriesgar la siguiente intuición: estos mundos –como aquí los llamo– de emergencia pueden vislumbrarse en apuestas estéticas, que no podrían ser distintos a acciones que en lo colectivo ponen, en definitiva, al descubierto no precisamente lo distinto o lo diferenciado, sino un fenómeno político “como es-dado”, solamente que en otro lenguaje. Quizá a esto se refiera Toni Negri cuando alude al *acontecimiento*:

Aquí la *multitudo*, el conjunto de la imaginación del *multitudo*, está en movimiento. Hay acaso una tensión más increíble que esta: la de un relato que rechaza el pasado para trasladarse al futuro, que lo pone todo en tensión hacia un nuevo acontecimiento. Acontecimiento que no puede ser más que revolucionario y cuando se dice revolucionario, atravesando la noción de lo bello, se dice una acción de masa tan profunda que implica un efecto transformador sobre la estructura del ser. Sobre la constitución de la existencia, a través de las vicisitudes de una liberación, a través de la recomposición de la libertad y de lo abstracto, de la vida y del proyecto. Arte como multitud: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser (Negri, 2000, p. 44)

Esta es la aproximación que es fundamental discutir en algún momento: los que creemos que el arte inicia, instaura, crea y motiva desde lenguajes, formas de hacer, formas de ser y materias distintas, consideramos que en ese ejercicio de metaforización se pone en tensión la obra como obrar y la obra como aquello que articula, que exige e irrumpe otorgando toda aparición del espectador, y que en las prácticas y los escenarios de la Bienal de Venecia se agencia porque sirve de escenario para visibilizar lo múltiple.

Dicho sea de paso, asumir el camino de ver el vínculo entre estética y política es apelar a la configuración de los mundos emergentes como mundos del obrar y como mundos del espectador. Ahora bien, el modo como habría que entender los mundos de emergencia nos exige asumir así, las obras del arte como diferentes obrares que hacen mundo. La emergencia puede entonces entenderse como el hecho de salir de un estado de hundimiento, de quedar al descubierto en la acción misma de la emergencia. Quizá una situación de emergencia recibe este nombre por el hecho de dejar o poner al descubierto algo de forma intempestiva, no necesaria y estrictamente porque sea una situación de extrema crisis o extremo dolor, lo que nos invita a revisar en algún momento la diferencia que quizá puede haber entre “urgencia” y “emergencia”.

Los mundos de emergencia, tal como pueden ser pensados en este orden de ideas, nos recuerdan la noción que en repetidas ocasiones utilizó Freud acudiendo a Schelling: “*se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado (Schelling, 2, 2 649)*” (Freud, 1919, p.4).

En un sentido análogo, Negri menciona lo bello y lo sublime, atendiendo y des-atendiendo a Kant, cuando se concibe lo bello como la articulación por aquello que causa placer de modo desinteresado y cuando lo sublime se resume bajo la forma combinatoria del placer y del respeto que se alía con el terror. Se podría en este sentido para una investigación posterior, repensar lo siniestro como uno de los modos en los que diversos fenómenos sociales, políticos y estéticos en general se manifiestan en la vida contemporánea. Hasta aquí la sospecha sobre la posibilidad de pensar la resistencia como aparición de mundos de emergencia, como posibilidad de mundos o un mundo como posibilidad; y aunque este momento sea susceptible de un calificativo como el que afirma que “todo vale”, podemos responder que, aunque el todo sea posible, ello no quiere decir que a todo se le pueda denominar mundos de emergencia. Mundo de emergencia tal y como se quiere entender en la presente sección de esta investigación es surgimiento de lo múltiple, de lo contradictorio, de lo que en sí mismo contiene su oposición y que por ello, reviste la forma de acontecimiento.

De esta manera, pensar la resistencia con relación a la consideración de la multitud nos pone de manifiesto, de modo determinante, una actitud que podría ser poética y por ello creativa, o en su riesgo inevitable “gratuita”, y por qué no “ingenua”. Al que resiste se le dice que piensa de “forma no convencional”; sin embargo, cuando este que resiste se aleja en demasía de las convenciones, termina por ser “fanático” en otra convención. Esto quiere decir que el umbral entre el que resiste y el que está alienado en el otro lado es casi imperceptible. No obstante, esta diferenciación es tan tenue que sólo los diferenciaría aquel “extremo” en el que están ubicados, por lo que lo mejor sería pensar en los espíritus resistentes como espíritus independientes, espíritus que tienen una esencia que no radica en lo piensan, sino en cómo lo piensan.

En esta línea resulta fundamental, pensar cuál es el momento en el que se vinculan crítica y conceptualmente la resistencia, las acciones dadas en lo colectivo, y los “joviales”, pues años de investigación en el campo de las ciencias sociales y en las ciencias humanas han dado

cuenta de una suerte de solidaridades tribales que se aproximan a confusiones que se originan justamente en la búsqueda de un campo social en donde el reconocimiento sea para todos. Una multitud “representada” perdería en consecuencia, todo agenciamiento *en* los derechos fundamentales. Es así que las condiciones mínimas de existencia digna, humana, etc., terminan por ser un “a propósito” y no una motivación fundamental para estar-juntos. Es decir, en ocasiones algunas formas de multitud, que para esta investigación no son motivación problemática, aun adscribiéndose bajo el título de lo que se denomina “acción colectiva”, de una iniciativa de movilización o de una dinámica de hacerse juntos y, por qué no, iguales, terminan en procesos de homogeneización que no permiten el accionar de lo múltiple.

Puede afirmarse en este sentido que la idea de resistencia, de disidencia incluso, es aquella que se recupera no precisamente en la forma de estar “en contra de”, sino en la forma de la temporalidad en donde la referencia de las imágenes, las obras, los relatos, instaura la visibilidad de todos los tiempos en uno, ¿qué otra cosa podría ser llamada entonces acontecimiento?:

Por supuesto, también en el despotismo se construye arte. Pero éste es testimonio del enemigo, milagrosa supervivencia de elementos de resistencia, de libertad, de esperanza. Mejor dicho, es algo más: es la perenne demostración de la irreductibilidad de la libertad, de la acción subversiva, del amor por la transformación radical. El mundo artístico no es «genio y desorden», auroral energía que debe ser regulada por el mercado o, mejor, por la academia, por la crítica; ni los artistas hijos de los dioses que deben ser inducidos a la regla del mundo; y si el estudio es retorcido y contradictorio, en todo caso debe conducir, como para Wilhelm Meister, al positivo resultado de la pacificación. No, el artista es, al contrario, el símbolo de la subversión realizada y de la libertad liberada. Nosotros consideramos al verdadero artista como un ser superior; pero no hay ser superior que no sea ser colectivo, ser para el comunismo. En el artista lo colectivo libera una excedencia de ser y la singulariza: y a su vez el artista es una obra de arte. Y si el ser es abstracto y facticio, por su parte el artista será una refundición del ser (Negri, 2000, p. 32).

¿Cómo olvidar el joven-*genius* Nietzsche en diálogo con Negri? Escribir desde la prisión no es escribir como prisionero. Aquel mecanismo epistolar fuente agónica de decisión para Negri, se vuelve una metáfora e imagen del acontecimiento que pone en obra la libertad, potencia estética sin duda. Hay que recordar en consecuencia que incluso las metáforas asociadas a la resistencia están asociadas en su mayoría a nombres de la guerra: valentía, lucha, oposición o combate, sólo por citar algunos ejemplos, se asumen como modos de nombrar el desacuerdo, quizá la disidencia. Esta caracterización nos puede dar a pensar que

quizá en los griegos de la antigüedad clásica ya la valentía se definía como una afección de ánimo, que formaba parte fundamental del guardián o guerrero, tanto que se constituía en una virtud. Ahora podríamos suponer que incluso la valentía, el hacerse valeroso, el ser valioso, el tener valor consiste entonces en esa actitud política y estética característica de las prácticas de resistencia como aquella que hace posible el ejercicio de las virtudes, pues no precisamente “somos” valientes, sino que “nos portamos, aparecemos, o nos hacemos valientes” en virtud de una situación emergente, justamente emergente. Podemos pensarlo y discutirlo, pero de forma curiosa, la valentía sería más una manera de aguardarse y no una forma de ser, es decir, no definiría el ser de los individuos, sino sus acciones y, no definiría un acto imprudente y colérico sino la seguridad al saber cuál es el movimiento siguiente. La valentía es una exigencia, no nos es propia, de ahí que sea una actitud política, ética y estética, pues es una demanda de sí.

La Bienal de Venecia resiste justamente haciendo visible la calle bogotana. Algo que “pasó” lo vemos “pasando en un salón” y ello no puede menos que dejarnos la idea de que la obra hace de sus espectadores, espectadores de historia. Esta historia se abre con una imagen de la visita de Paulo VI al barrio Venecia un 24 de Agosto de 1968, año no precisamente desconocido para los discursos de la emergencia política. El lugar de la historia es el lugar de la emergencia y la obra lo *habla*.

Estas reflexiones sobre el vínculo entre la resistencia orientada a la estética, en clave de algunas ideas de Toni Negri, no podría señalar una pausa sin retornar al carácter intempestivo que caracteriza al nihilista auténtico: por un lado, el intempestivo no es el que irrumpe de modo sorpresivo, sino aquel que no está en su tiempo y que pone en juego, incluso, un tiempo distinto, por otro, oponerse a algo, muy a nuestro juicio, no es precisamente estar del otro lado sino explorar el *topos* cuestionado y obrar en él. Y aunque esta última afirmación ponga en evidencia un romanticismo imperante, apuesto a afirmar que el arte configura una estética política en esta dirección cuando combate lo que es atractivo, cuando demanda del espectador una exigencia de sí.



*Llegó Paulo VI
Fotografía: Roberto Africano.*

Podríamos incluso pensar en una incapacidad estética a propósito de la existencia de la violencia: tal vez esta se constituya en los fanatismos, es decir, en la incapacidad de volver símbolos a las imágenes, en el hecho de agotarlas como ídolos. El trabajo político del artista recibe justamente toda la carga y significación política porque, de forma casi inmediata, instaaura, exige y propicia la diferencia, por supuesto, el desacuerdo, la disidencia y la resistencia. El resistente, hay que insistir en ello, es aquel que es crítico en el más real y estricto sentido del término: el crítico es aquel que sabe que incluso su ser crítico ha de ser sometido a crítica. El que resiste, desde esta perspectiva, ha de plantearse ante todo una mentalidad escéptica y no una racionalidad inmediata que busca incesantemente nicho. Habría que recordar la “navaja de Occam” incluso para indagar por la resistencia: es preciso eliminar las presunciones innecesarias y proclamar que en realidad las cosas son menos complicadas de lo que parecen.

Muy en la línea de Negri, al comparar la noción de pueblo presente en Hobbes y la noción de multitud presente en Spinoza, Paolo Virno recuerda al filósofo holandés:

...el concepto de *multitud* indica una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes –comunitarios–, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la *multitud* es la base, el fundamento de las libertades civiles (Virno, 2003, p. 21, 22).

El recurso a Spinoza bien puede orientar algunas ideas aún más puntuales que es necesario traer a continuación sobre el trabajo de Negri. Para varios de nosotros es una señal determinante escribir desde lo no normativo, desde el lugar de los ausentes. Curiosamente, escribir en estas condiciones ya pueda perfilarse como una práctica de la resistencia. Igualmente, que se piense de modo epistolar señala ya un camino, incluso, para hacer más propio lo propio y para establecer la virtud política y estética del testimonio.

Quisiera decir que noto un fuerte impulso nietzscheano en el modo como Arte y Multitud se perfila, pues, como lo afirma Raúl Sánchez, esa superficie contingente sobre la que nos arroja la obra de Negri aparece como la profundidad que sólo puede caracterizar a la máscara como bellamente lo recuerda Nietzsche en el aforismo 40 de *Más allá del bien y del mal*.

Máscara, imagen, apariencia, sabia virtud de la apariencia, son los nombres que Nietzsche le da a la contingencia, al tiempo, a la verdad, y, por qué no –para sostener el “hacia” de una

política estética–, a lo colectivo, pues basta recordar los epígrafes de este capítulo. Si se nos pidiese definir una multitud desde lo colectivo de las acciones podríamos aproximarnos a Negri desde –lo que en él parece– como tres trayectos: el primero de ellos es la contingencia que se perfila entre el hacer poético-productivo-político y la virtualidad como la extrema determinación singular de los sujetos siempre nueva, el segundo trayecto lo constituye el modo como los procesos de producción se configuran en una “modulación continua de singularidades temporales”, como él mismo lo afirma (*cf.* Negri, 2000, p. 7). El tercer trayecto puede definirse desde la noción de arte como cuerpo colectivo, que Sánchez, quien fuera su interlocutor, define como un continuo hacer poético y constructivo que inventa la existencia política (*cf.* Negri, 2000, p. 9).

Conversaciones sobre lo abstracto, el cuerpo, la modernidad y la posmodernidad son, para la presente investigación, reflexiones que apuntan a la pregunta por los tiempos de los individuos, cuestión que ubica la existencia del acontecimiento como ese fondo en el que se activan las deconstrucciones políticas y estéticas de los particulares. En este sentido, pensar el arte como una experiencia ontológica hace que caigamos en un terreno que no pertenece a los seres concretos sino al universo de la representación, que bien puede instalarse como un modo de existir abstracto y que en consecuencia pone en crisis lo verdadero, sin querer decir con ello, que sea un terreno infértil.

A los ojos de muchos el discurso de Negri podría ser inmediato, incoherente y desarticulado por el hecho de ubicar precisamente el mundo de la verdad en la fluctuación y en la apuesta por lo móvil. La riqueza, validez e importancia de Negri radica, en concebir las más importantes posturas de Hegel, las apuestas de Rauschenberg y de otras figuras “rebeladas” de la historia estética, como activadoras de libertad y de conciencia de vida, en razón de la reconstrucción que éstas últimas demandan en la vida contemporánea. Esta vida contemporánea, como se denomina aquí, en variadas ocasiones confunde el estado de naturaleza con una primaria forma de comportamiento, cuando precisamente el estado de naturaleza se pone en todas estas figuras citadas como un estado “posnatural, poshumano, inhumano”, como bien lo afirma Negri (*cf.* Negri, 2000, p. 14).

En este sentido, quizá una de las más valiosas “apuestas” de Negri la constituye el hacer de la historia del pensamiento y de las manifestaciones políticas y estéticas una constante lectura

de nuestra historia particular: ¿qué más actitud estética y política que esta para quienes estamos en procesos de formación? Desde aquí, casi que podría pensarse que la vida epistolar deja de ser una alternativa de la distancia para convertirse en la actitud de “tomar distancia”. Esto se relaciona directamente y de una manera singular con la reflexión crítica de Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Al respecto, el autor señala:

El filósofo y el hombre de mundo dirigen expectantes su mirada hacia la escena política, donde en estos momentos, según parece, se está decidiendo el gran destino de la humanidad. El hecho de no participar en este debate universal, ¿no delata una censurable indiferencia hacia el bien de la sociedad? Si este gran proceso incumbe de por sí, por su contenido y consecuencias, a todo aquel que se considera un ser humano, tanto más ha de interesar, por el modo como se lleva a cabo, a aquel que piensa por sí mismo (Schiller, 2005, p. 119).

Negri toma distancia, “prudentemente”, pues rompe de cerca los enunciados de validez que tienen mucho que ver con el modo como el consumo pone en los particulares incluso la experiencia:

En este débil delirio, ¿verdad, Carlo?, descansamos. Nosotros todavía tenemos buen gusto. En cambio, otros no se contentan con este vacío; se exaltan...Nihilistas eufóricos. No, a nosotros nos sienta mejor el descanso. Poco cambia que uno lo haya disfrutado en el fondo de las cárceles o en alguna redacción de revista. En realidad, en esta miserable situación, ha ocurrido algo: serenamente nuestra experiencia y nuestro deseo han sentido lo absoluto del límite (Negri, 2000, p. 16).

En consonancia con las ideas que inicialmente aparecían en este texto y que surgieron a partir de la lectura de Negri, ¿valdría proponer una ética de la resistencia?, ¿no hablaríamos de una tautología con esta propuesta? En palabras de Negri, nuestra miseria es tan grande como nuestra libertad, cuestión que ubica la pregunta en otro lugar: en el espacio de nuestro hábitar y en el tiempo de nuestra conciencia. Podríamos decir que resistir supone pensar y que ello no se podría hacer fuera de, “al lado de”. Pensar al mejor modo de Heidegger, y Negri no discutiría con ello, especialmente con los heideggerianos franceses, se constituye con un albergar y aguardar: pensar es cuestión de *inter-esse*. Pensar-resistir supone el estar entre las cosas de la ética, quizá de la estética y de la política, por qué no. Interesarse sin duda es estar entre las cosas y dar razón al permanecer en ellas.

Se decía aquí que parte de la violencia radicaba en la incapacidad simbólica de los seres humanos. Para Negri, una de las consecuencias más bárbaras del mercado es acabar no solo con las imágenes, sino con la imaginación:

No solo se destruye la imagen, sino la imaginación. Ya no hay memoria; se ha vuelto imposible por la evacuación del deseo, de la racionalidad, de todo proyecto de la singularidad. La traición, así como la falsificación, se convierten en moral allí donde se da la ausencia de memoria. Así, la máquina funciona y devora toda realidad. Esa es su verdad. Verdadera es la máquina, aunque vacía, indiferente, carente de justicia. Verdadera porque es lo único real y negarla es imposible (Negri, 2000, p.18).

Se dirá en una sección subsiguiente que es en la imaginación donde radica esa potencia moral que nuevamente nos muestra uno de los vínculos más originarios entre política y estética. En este sentido, la aniquilación de la memoria -asunto al que se hará referencia más adelante-, señal definitiva de que se ha aniquilado el deseo y cualquier proyecto de singularidad, no sólo se constituye como un diagnóstico histórico que hace quien resiste, sino que además constituye para este la alteración de lo sublime. Pues si en el arte el terror tiene una fuerte, estrecha y dignificante relación con el respeto como capacidad de imaginar, en la vida del mercado son sentimientos que difícilmente podrían identificarse.

Esta afirmación no es una invitación a vivir de modo “kantiano” ni mucho menos, es una expresión que se usa aquí para sugerir aquello sobre lo que la estética debe volver, pues es importante recordar que para Negri no es la razón la que suprime el malestar, sino la imaginación la que lo hace (*cf.* Negri, 2000, p. 20).

De esta forma, cabe recuperar uno de los tantos soportes que resulta fundamental en Negri para establecer la relación entre estética y política: Una discusión que se quiera encaminar hacia la tensión entre estas dos “esferas” no es otra cosa que un “trabajo” de distinción: la distinción entre reaccionarios y revolucionarios. Para Negri, los revolucionarios son la bandera de la actitud histórica y política: niegan al modo de los “independientes”, afirman, al modo de los –auténticos– nihilistas, el compacto vacío ontológico del mundo; sufren el vacío, aprenden prácticamente y al mejor modo de una ontología política-estética –como quiero denominarlo aquí–: “*pueden practicar la crítica del mundo porque mantienen una relación verdadera con el ser*” (Negri, 2000, p.19).



La esclava aunque se vista de seda
Fotografía: Roberto Africano

Afinar un poco más la pertinencia que las ideas de Negri, tiene especialmente, para esta sección del trabajo, un carácter de invitación a no agotar la discusión desde lo que aquí se propone. Por esta razón es que, justamente, se quiere reforzar la idea de la multitud hacia una política estética, para asumir, en este sentido, la existencia como aquella *jovialidad* de la que se hablaba en el primer capítulo, de cara a lo político, y constatar que la producción artística que vive de lo colectivo reviste las formas políticas y las formas estéticas, justamente como misiones de esa política estética. De un trabajo serio, largo y esforzado dependerá entonces ser-por fin-cuerpo, quizá justamente cuerpo no-representado, como también se verá en un momento posterior

En un segundo nivel de esta primera parte del tercer capítulo la alternativa es el recurso al filósofo Jacques Rancière, con el fin de continuar afinando el contenido del “hacia” de una política estética. Hay por ello que explicitar el vínculo que existe entre estética y política, alrededor de las prácticas artísticas que aparecen como quiebres de significado en la relación del sujeto con su mundo, en la comprensión profunda que se establece con su inmersión en los espacios de la ciudad y en la potencia de la jovialidad que reviste de un sentido pleno el objetivo de esta investigación. En diálogo con el filósofo francés, es necesario aclarar que, en este momento, específicamente, nos remitiremos a explicitar aspectos que contribuyen a establecer la tensión entre la noción de multitud y la noción de *espectador*, específicamente aquella noción -de espectador- cuya existencia se da como existencia colectiva. La discusión seguirá abierta siempre y cuando recordemos la afirmación que hace Rancière en su obra *Las distancias del cine*: “*Hacer sensible el pensamiento no es sólo darle una forma supuestamente más accesible a las mentes sencillas. Es también oponer a la letra que mata el espíritu vivo, el pensamiento encarnado en cuerpos que la ponen en acto*” (Rancière, 2012, p. 87).

Es necesario precisar entonces que después de la revisión histórica que Rancière hace sobre la noción, ocupación, y campo de estudio de la estética, desde Platón hasta –principalmente– Kant y Hegel, deja entrever entre otras, una definición que se quiere tomar en esta ocasión para plantear la relación entre multitud y espectador cuya preocupación es la de esta sección. La definición de estética presente en su obra *El malestar en la estética* es la de “*discurso capcioso mediante el cual la filosofía, desvía en provecho propio el sentido de las obras de*

arte y de los juicios de gusto” (cf. Rancière, 2011, p. 9). Con esta primera definición podríamos plantear un serio debate sobre esa perversión del discurso estético que, caracterizado por dos posiciones distintas encontradas al interior del platonismo, no hace otra cosa que participar de la confusión entre pensamiento puro, afectos sensibles y prácticas del arte. Dichas posiciones platónicas se pueden traducir en la afirmación de la obra de arte como acontecimiento y, la consideración del rechazo de una verdad sensible que proviene de ella. Vale decir que incluso la revisión exhaustiva que Rancière hace sobre la estética contemporánea genera su fuerte apuesta sobre lo *negativo*, como quiero denominarlo aquí, es decir: pensar la estética exige tomar de forma invertida los razonamientos del discurso antiestético contemporáneo con el fin de comprender lo que significa la estética y lo que suscita su perplejidad. En este sentido, afirmaríamos que una posición estética “real” es la de seguir el camino de la oposición a lo que incluso se ha llamado estética con el fin de hacer de la estética *otra*, los cuerpos *otros* y los discursos *otros* un complejo proceso de diferenciación.

De allí que una noción estética del cuerpo, por ejemplo, no pueda ser abordada desde la directa e inmediata noción de organización, complejo o sistema. Para Rancière, la estética ha de comprenderse como un régimen estético del arte que consiste en una dirección que, de manera nueva y paradójica, tiende a la identificación de las cosas artísticas. Se ha querido pensar aquí el régimen como “dirección” porque, curiosamente, suele asociarse el régimen con una acción estética de regir o gobernar. En este orden de la reflexión, pregunto: ¿no es precisamente la naturaleza del régimen dirigir, en la medida que el regir está dado por una proyección que pretende –entre otras cosas– regular?, ¿no es precisamente lo propio de la paradoja una oscilación que no se resuelve y cuyo fundamento estriba en dicha imposibilidad de resolución?, ¿podríamos oponer regir a regular? Creemos que sí. Desde esta perspectiva, la tarea del filósofo es pensar el régimen sin pretender, de manera alguna, crearlo; según el filósofo francés, instalarlo, si se quiere, de manera incauta. El filósofo no ha reconfigurado, escindido o inventado cuáles son las formas de entrar en el dominio del arte, de allí que el tipo de experiencia que detectamos en Stendhal o en Joyce nos haga suponer que hay formas de la vida pública o de la vida ordinaria que incluso inventan desde su ser el modo como se vivencian.

Vale pues recordar la designación que da Rancière sobre la estética. En *El malestar en la estética* afirma que la “*estética designará dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen*” (cf. Rancière, 2011, p. 20). Pero, ¿de qué forma se vincula el problema de la existencia colectiva a estas dos cosas?, ¿no estaríamos inmersos de modo tautológico en una experiencia colectiva, precisamente, tanto en la experiencia de lo visible como en la necesidad de comprenderla?, ¿cómo pensar o concebir la facultad activa y una facultad receptiva que señala la contingencia característica del arte? Sin duda, es con esta indagación que podemos llegar a un punto tan importante como “muerto”: es en la estética en donde se hace patente la contradicción entre arte y sentimiento estético. De allí que sea un trabajo incansable delimitar o definir el campo de la existencia colectiva, motivo por el cual exploraremos aquí el siguiente camino.

Sugerimos entonces recuperar aquello que dejamos en suspenso hace algunos instantes sobre la sensibilidad del cuerpo cuando se pone en acto. Pensar que el arte pone de sí el espacio para el espectador es cosa ya sabida, e incluso muchas veces discutida por muchos de los estudiosos de la estética. A su vez, suponer que en la construcción de los espacios y las relaciones el arte proporciona la ejecución y reconfiguración de formas simbólicas de la materia de lo visible, es ya un plano de comprensión en el que solemos movernos, especialmente desde la óptica de Jacques Rancière. La apuesta que quiero seguir discutiendo parte de ese fondo poderoso y activo en el que el cuerpo se hace libertad, afección, y moción, fondo que no se traduce en la consideración de lo corpóreo como materia orgánica o efímera sino como presencia-imagen, como presencia-expresión:

Las practicas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2005, p 13).

Si bien es cierto que hasta el momento se han abordado algunas consideraciones sobre la repartición de lo sensible, expresión ya conocida en Rancière, lo que parece importante en este momento es apelar a ese cuerpo-multitud irreconciliable que no se percibe en los muchos sino en el cuerpo-ejecución. Nos arriesgamos a decir que con la reflexión sobre el

cuerpo que quiero aquí poner de manifiesto, bien podríamos afirmar que lo que se hace visible es la repartición, y que, en esa medida, lo que se hace visible es el cuerpo, el cuerpo multitud que acontece como imagen. Cuerpo-imagen es cuerpo-inventado, cuerpo imagen es cuerpo-diverso. Existir colectivamente no es ya una tarea que haga parte de una especie “moral del habitar” –no por lo menos en este caso–, no es ya un problema oral habitar bien o habitar mal, sino un problema que se experiencia en tanto cuerpo desgarrado, múltiple y escindido en el que habitamos *per se*. Nuestra reflexión ya se ve desplazada hacia el terreno en donde se ponen en conflicto la designación de objetos pertenecientes a lo común y los sujetos que buscan hacer dicha designación.

A esta altura de la discusión seguramente muchos de nosotros ya estemos considerando que la salida inevitable a esta discusión está en el vínculo entre estética y política, y por ello hemos de recordar la siguiente afirmación presente en *El malestar de la estética*:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad... (Rancière, 2011, p. 34, 35).

Así pues, este primer nivel, es decir aquel que entraña la pregunta por las tensiones de lo común, presentes al interior de la estética en donde evidencio el vínculo entre existencia colectiva y cuerpo-multitud. El segundo nivel tiene que ver con el Cuerpo-filósofo o el cine en el horizonte. Para ello es necesario, recordar la segunda parte del segundo capítulo de la obra *Las distancias del cine*. En este apartado, cuyo título es *El cuerpo del filósofo*, no es casual que cite las figuras de Sócrates, Descartes y Pascal, aludiendo a los filmes realizados por Rossellini. Digo que no es casual no porque el cineasta italiano haya sido capaz de hacer una pedagogía con su trabajo sobre dichas figuras, sino porque justamente estas tres figuras emprenden su obra desde la meditación como ejercicio de confrontación, de contradicción.

Aparte de describir y recordar bellamente lo que Rossellini presenta, Rancière resalta cómo los filósofos mostrados son, más que cualquier otra cosa, “*cuerpos de enunciación que componen una escena a imagen de nuestros seminarios o jurados de tesis*” (cf. Rancière, 2012, p. 88). Claro está que también esos cuerpos son cuerpos trazados y dibujados en lo que los reviste, en formas sugerentes de pensamiento filosófico. El enigma viene cuando escribo

ahora mismo aquello que vio Rancière, aquello que vio Rossellini y, por supuesto, aquello que conocemos y que nos hemos representado desde el oficio que solemos desempeñar. El cuerpo Descartes corre el riesgo de perdersenos, pero es precisamente esta multitud de Descartes la que hace que nuestro campo de visión sea incluso un film distinto para cada uno.

El trabajo de Rossellini le sirve a Rancière para determinar como la filosofía nace desde tres lugares *distintos de cuerpo* –como quiero denominarlos yo–: el “cuerpo ilustración”, el “cuerpo documentación” y el “cuerpo subjetivación”. Nótese que las tres denominaciones de cuerpo que aquí se exponen no son calificativos o adjetivaciones de la noción cuerpo, sino que son lugares objeto, si se quiere. Siguiendo cuadro tras cuadro, Rancière afirma:

...¿no es el retrato del filósofo el de un cuerpo que sustrae a la vista el pensamiento que encierra? Sobre la cuestión del cuerpo del filósofo se cierne una gran sombra. Esa sombra es la de Sócrates, más precisamente la del Maestro Alcibíades, presentada por el *Banquete*. La imagen de Sócrates compuesta por Alcibíades es, en efecto, la de una desemejanza absoluta del adentro y del afuera (Rancière, 2012, p. 91).

Todos recordamos que Alcibíades es el cuerpo mezclado –para utilizar la expresión de Serres– que subordina el dentro, el dominio del discurso. Con Alcibíades aparece el afuera, que se instala en el espacio común que nos pone dentro, quizá como iguales. Alcibíades es la irrupción de la diferencia misma, no del hombre diferente. La fórmula paradójica prima en aquellos que admiramos y Rossellini lo pone de manifiesto cuando habla en boca de Pascal como una ley de transferencia inevitable:

No nos imaginamos a Platón y Aristóteles más que con amplias togas de pedantes. Sin embargo, eran personas honradas y, como los demás, reían con sus amigos: y cuando se entretuvieron en escribir sus *Leyes* y su *Política*, lo hicieron en son de broma. Esa era la parte menos filosófica y sería de su vida. La más filosófica era vivir simple y tranquilamente (Rancière, 2012, p. 96).

Rossellini produce el cuerpo que enuncia. El pensamiento aparece en el cuerpo que ha escogido, no es el cuerpo el que lo produce, pero esto no es ya una afirmación filosófica sino lo que ocurre con la creación cinematográfica. Este es el punto del cuerpo fragmento, aquel cuerpo que sufre, que piensa y que sólo sabe que no sabe nada: son los cuerpos-imágenes que se dejan ver en la fantasía de la imagen movimiento. Muchos han ido en pos de la belleza de Alcibíades, persiguiendo las obras-objeto-acontecimiento, ¿qué pasaría si hacemos la apuesta por crear cuerpos-filósofos al interior y desde fuera como acontecer mismo, como movimiento, como imagen movimiento?

2. Con la política-estética: ¿representación?

Para esta sección es de suma importancia mostrar justamente cómo desde otros lugares distintos a los de los discursos de la estética, -normalmente entendida como orientación filosófica, pero abordada de modo distinto en esta investigación- aparece la pregunta política por el cuerpo. Es el pensamiento de Jean Luc Nancy, especialmente, en su obra *La representación prohibida*, el que nos provee de elementos para entrever que pueda asumirse como política estética. Dicho sea de momento, resulta interesante que sea justamente una orientación fenomenológica la que nos aporte elementos para la comprensión de la idea de representación, aun cuando el campo de análisis sea el fenómeno de la *Shoah* abordado por el filósofo francés.

¿Cómo es posible fundamentar el papel político de la representación? ¿A qué obedece que la representación sea concebida como una alternativa de reconocimiento, cuando justamente uno de los más grandes riesgos radica en la unificación de una idea, en un sentir de modo colectivo? Aun cuando *La representación prohibida*, sea una apuesta por asumir que la representación de la Shoah deba mantenerse como una tarea abierta y en este sentido como verdad, vale la pena decir de entrada que con ello se quiere preguntar aquí, qué es realmente lo que significa la representación en el ámbito de la estética y de la política, pues no es casualidad que haya sido uno de los grandes debates del Siglo XVIII en lo que se refería al arte especialmente.

Asumir en consecuencia que la Bienal de Venecia, es concebida como un colectivo que “representa” la participación de un barrio, o que “representa” un sentir de comunidad, es fundamental para plantear la pregunta por el modo cómo la ciudad es presentada o representada hecha cuerpo, justamente para la última edición de esta iniciativa colectiva de artistas. Es como si lo que ingenuamente entendiéramos por representación, se viera avocado y expuesto a un equívoco en el sentido de que una vez, los modelos desvisten sus cuerpos siguen llevando una especie de vida normal. Hay que decir que, en este caso, en la memoria de nuestros cuerpos espectadores queda la imagen-cuerpo-representada de las puntas de los vidrios de los tocados, de la textura de los trajes y la experiencia del cuerpo que se posesiona como imagen-ciudad. Es decir, nuestra afectación de un cuerpo-imagen es ya una ciudad representada, tal como lo podríamos sentir –de modo inmediato–. Sin embargo, no es

suficiente, en el terreno de esta indagación, asumir que la representación tiene relación directa con las “imágenes” como formas aparentes creadas y suscitadas para su interpretación. Es también necesario indagar justamente qué tipo de potencias posibilita la representación en lo que concierne a una política estética.

Con esta mención quiero proponer dos preguntas: la primera es ¿cómo pensar el cuerpo sentido como cuerpo político? y la segunda es ¿se nos puede volver el cuerpo centro de la reflexión sobre las tensiones entre política-estética y representación? Para abordarlas, hay que tomar en cuenta algunas categorías y lugares de interés en la obra de Nancy. Si bien resulta complejo plantear los principios de una filosofía política en la obra del autor, cuya trabajo es una referencia orientada al sentido de la representación en esta parte de la investigación, no quisiera dejar de recordar que uno de los problemas de base fundamental en la filosofía política de Nancy, es la consideración del debate entre la libertad como derecho –típico de varias posturas occidentales– y la libertad como existencia y como modo de ser de lo que se concibe como ciudadanía, lo que sirve como motivación esencial para repensar las figuras de lo político y no las definiciones de la política.

Esto quiere decir que atender a lo político de la libertad desde el pensamiento de Nancy constituye, por un lado, comprender la organización de la experiencia de los otros y, por otro, pensar en que lo común es la diferencia; tareas que de por sí constituyen un enigma y más si se piensa que la idea de ciudadanía no se podría soportar sin las nuevas formas de diferencia, tal como lo presenta en *La experiencia de la libertad*:

El hecho de la libertad o el hecho práctico, absoluta y radicalmente “establecido” sin que ningún procedimiento de establecimiento pueda intentar producirlo como objeto teórico, es el hecho de lo que está por hacer en este estudio, o bien es el *hecho de que haya que hacer* o bien incluso el hecho de que haya el qué hacer o bien el que hacer de la existencia. La libertad es fáctica en la medida en que es el *quehacer* de la existencia. Es un hecho, en la medida en que no es un hecho adquirido, como tampoco es un derecho natural puesto que es la ley sin ley de una inescencialidad (Nancy, 1996, p. 33).

De allí que sea importante proponer que la libertad como categoría estética establece la garantía de repensar el cuerpo, como experiencia fundacional de la diferencia. El camino en este sentido es considerar que no podemos concebir la idea de ciudadanía –importante para Nancy en lo que concierne al universo común de la política– como una identificación o adscripción simple, que excluye esfuerzos morales con el móvil de la consideración de

humanidad como base. Ello no quiere decir otra cosa que una consideración sobre la ciudadanía –desde esta propuesta– no podría erigirse sin la incorporación de una moral renovadora y activa que tenga constantemente presente la pregunta por el cuerpo y por la libertad como posible activo en el marco de la *crisis* de la representación.

A menudo, pues, se escuchará la referencia al cuerpo y a la libertad, y ello precisamente en razón de que no puede darse una reflexión sobre la ciudadanía que escape al mundo de lo que nos hace ser en común, o mejor, de aquello que de forma paradójica nos hace aparecer como "iguales" en el cuerpo y en sus modos de representación. Somos libres cuando las relaciones de cercanía y de proximidad articulan la superación de la homogeneidad, cuando identificando lo diverso nos exigimos estar del otro lado y pensar desde la otra orilla. Y esto, no cabe duda, tiene una directa relación con una actitud estética. Veamos por qué.

Si en Jean-Luc Nancy existe un vínculo entre política y estética es porque, precisamente, más allá de las normativas de la forma y de lo bello, se vuelve exigencia permitir la articulación de formas en las que la sensibilidad y la capacidad de recepción se hacen manifiestas. Por tanto, no se quiere considerar aquí que dialogar con obras de arte o con artistas sea “ya”, de antemano, estar en el terreno de la estética, pues basta con revisar con atención el modo como J. L. Nancy elabora su reflexión pensando en el tránsito de las imágenes en las obras de Abbas Kiarostami, Claude Lanzmann, Nelly Sachs, Zbigniew Libera, Jochen Gerz y David Olère.

Para Nancy, cada uno de estos artistas pone de relieve el dilema de la representación, cuestión que parece fundamental a la hora de vincular estética y política. En esta dirección, más bien habría que pensar que son las obras y el trabajo de los artistas lo que pone en cuestión los fantasmas y las ideas que en la vida pública se tienen de la representación. Asumir entonces que la política-estética se nos perfila como horizonte y tarea, servirá para trazar el camino de su aplicabilidad a esta sección de la investigación: lo que concierne al terreno de la representación.

Cabe entonces proponer tres características de la representación. Cuando hablamos de la apariencia, la escisión y la experiencia, casi que de forma inmediata nos instalamos en un lenguaje que pertenece y define los dilemas de la *representación*.



*¿Segura -que- viniste?
Fotografía: Roberto Africano*

Hablamos del aparecer como el modo de la otredad, hablamos de escisión como la forma negativa en la que instalo mis relaciones con el mundo y hablamos de experiencia para identificar nuestro lugar en él y nuestro campo de recepción de la vida. Pero también hemos de pensar que la apariencia, la escisión y la experiencia configuran el debate sobre la representación, justamente en la medida en que la mirada y la visión son una forma de dominio público y crítico. De entrada, la representación se nos manifiesta como una forma de poder sobre los otros, de poder pensar sobre los otros, de poder ser ante los otros y de poder hacer “algo” con los rostros de los otros. En esta línea de trabajo, preguntar cómo obro es preguntar cómo *represento* la acción.

Hay que decir también que el horizonte estético desde el cual la pregunta por la representación quiere abordarse pertenece a eso que Jean-Luc Nancy denomina “acto de existir”, razón por la cual, en perspectiva estética, nos acercamos más a una suerte de ejercicio permanente y renovador que exige una actividad de renovación de esa existencia y no a una experiencia “estricta” de lo bello, lo feo o lo ominoso, claro está, sin querer decir que los afectos y pasiones de los seres sufrientes no tengan importancia o validez.

Podemos afirmar entonces qué nos representamos cuando nos imaginamos. Sin embargo, habría que preguntar también qué pasa cuando nuestra capacidad de imaginación se ve “amputada”, “sellada”, “prohibida”, para utilizar el término de Nancy. Un trabajo que se perfila en concordancia de un horizonte estético y un horizonte político se desarrollará en la medida en que podamos captar los diversos modos en los que la representación puede entenderse. El problema aparece pues cuando indagamos cómo nos representamos el dolor, la indignación y, por supuesto, cómo nos representamos el cuerpo y la libertad.

Conversaciones sobre el cuerpo son a mi juicio reflexiones que apuntan a la pregunta por los tiempos humanos, cuestión que ubica la existencia de la libertad como ese fondo en el que se activan las deconstrucciones políticas y estéticas de los individuos. En este sentido, pensar las relaciones entre cuerpo y libertad como una experiencia fenomenológica hace que caigamos en un terreno que pertenece a cuerpos sintientes, cuya representación bien puede instalarse como un modo de existir siendo. En este sentido, en el texto *La representación prohibida* Nancy señala:

Bajo el nombre de “Shoah”, se sostiene la siguiente afirmación: esto no se parece a ninguna otra cosa y es preciso conservarlo y considerarlo firmemente en esa semejanza. Con seguridad, el uso de un término fuertemente marcado por el hecho de haber sido transcripto y no traducido – lo cual lo carga en con valor de indecibilidad o de significante sagrado– se abre al riesgo que corren todas las invocaciones de una inefabilidad, como todas las designaciones de una inefabilidad, como todas las designaciones de una invisibilidad. Estos gestos, están dispuestos a suscitar sordera, ceguera y, para terminar, la no significancia por exceso de voluntad significativa (Nancy, 2006, p. 10).

Nancy afirma, de forma contundente, que hablar de un crimen puede volverse un vicio ingenuo ubicado desde la inmediata victimización. Plantea además que el debate sobre la singularidad también puede extenderse hacia el terreno de la representación y su crisis, precisamente en la universalización del dolor: en la universalización del dolor-imagen no queda espacio abierto para la singularización del dolor-experiencia y del dolor que nos puede dar qué pensar y, sobre todo, del dolor que se plantea como dolor humano y no como “imagen de lo innombrable”.

El estudio que hace Nancy en *La representación prohibida* rodea, con toda fineza, la crisis de las metáforas, los agotamientos de los símbolos y la seria confusión entre lo innombrable con la idolatría. Hablemos un poco al respecto. Cuando el autor alude a los riesgos y dificultades que implica la idea de identidad, lo hace atribuyéndole la denominación de “corrosiva” y evidenciando la contradicción presente allí:

Que una identidad, un sujeto, puedan ser en sí mismos, por naturaleza, una traición a la identidad y una amenaza para ella, supone una doble y contradictoria condición: por una parte, que la identidad en general no esté dada ni asegurada, ya que es preciso protegerla; por otra, que hay una identidad, una sola, que pueda ser designada sin ninguna clase de duda (Nancy, 2006, p. 12).

Nótese que la consideración de la identidad, discusión fundamental para ir entendiendo como actúa el complejo juego de la representación, resulta indispensable para pensar que la identidad deja de ser campo abierto, lugar de reconocimiento y de indagación, y por supuesto metáfora de lo que somos, cuando, tras el agotamiento de la descripción, termina por tenerse como sinónimos la identidad como *universal* y la identidad como *proyecto*. En este sentido, la identidad dada es *per se* un acto desmembrador y absurdo, pues ¿cómo puede darse una representación si se remite a un ejercicio de homogenización? Esta sigue siendo una invitación a pensar que la actitud política como horizonte se constituye en el ver en proyección, actividad que también es la del esteta cuando abre el campo de lo posible, cuando “reparte lo sensible”, para usar palabras de Rancière.

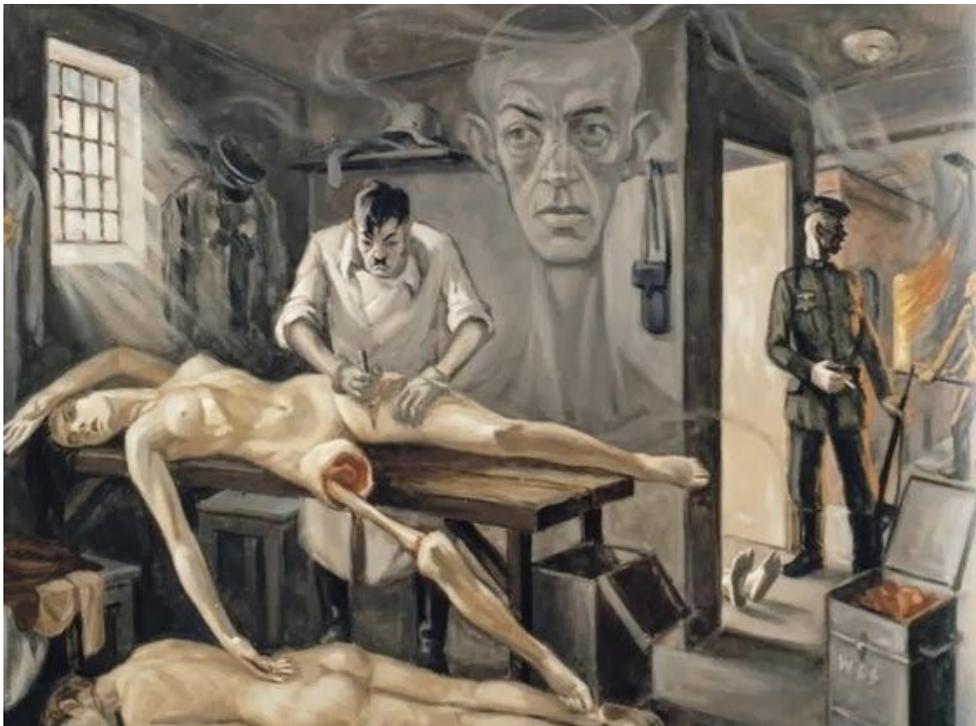
En varias ocasiones, Nancy ha hecho afirmaciones contundentes sobre la distancia que existe entre cuerpo e intimidad, no porque no haya entre estas dos formas de lo visible, relación alguna o cercanía, sino porque precisamente la intimidad se da cuando se abre esa conciencia que no tiene nada por objeto y el cuerpo cuando se vuelve como él lo afirma. En este caso, el cuerpo se muestra entonces como cuerpo fotografía, cuerpo obra, cuerpo imagen, cuerpo partes, cuerpo-cuerpos, *cuerpo-multitudo*, sin duda.

Considerar el cuerpo como raíz de esa inteligibilidad será lo que nos sirva para entender por qué es tan importante pensar la representación prohibida en clave estética y en clave política. Se ha dicho hasta el momento que la descripción confunde lo innombrable con el ídolo y la innombrabilidad con la idolatría, bien sabemos la magnitud de los males que ello causa. Pues bien, recordemos aquí la pregunta que Nancy hace refiriéndose al poema titulado Memo de Hans Sahl: *¿Qué es, entonces, aquello que «burla la descripción», y, por lo tanto, el tipo de representación que se puede entender con este término, y qué otra representación tiene lugar en el poema?* (Nancy, 2006, p. 16). Para Nancy, el inconveniente de la masacre no estriba en que la obra de Olère lo exprese en sus pinturas, o en las imágenes de Lanzmann, sino en que incluso los discursos que rechazan la representación de los campos es confuso porque su contenido no se deja ver con claridad y porque además de ello las razones para hacerlo de ese modo, son menos claras aún:

El discurso que rechaza la representación de los campos es confuso, porque su contenido no se deja circunscribir con claridad y sus razones son aún menos claramente determinables (y eso, sin hacer referencia al hecho de que a veces también se deja rodear de un nimbo de sacralidad o de santidad, acerca del cual será necesario, asimismo, volver). ¿Se trata, en efecto, de una imposibilidad o de algo ilegítimo? Si se tratara de una imposibilidad, ¿a qué obedecería (desde el momento en que no se puede pensar en problemas técnicos)? ¿Sería a causa del carácter insostenible de lo que habría que representar? Uno no se indigna, sin embargo, ante el cuadro de David Olère que representa a los deportados en la cámara de gas, bajo los primeros efluvios del Zyklon-B. (Si se dice que el propio Olère es un sobreviviente para reconocerle un derecho que nosotros no tendríamos, esto no concierne al cuadro mismo. Tampoco atañe a la cuestión de saber cuál será ese «derecho», ni hasta dónde el pintor sobreviviente es exactamente el mismo que el deportado.) De otra manera, uno tampoco se indigna por los horrores de la guerra grabados por Goya, ni por las escenas de heridas y muertes atroces habituales en muchas películas. No se condena tampoco, sea cual fuere la experiencia de su lectura, la escena de White Hotel, de Dylan Thomas, escrita desde el punto de vista de una mujer que se encuentra viva entre los cuerpos apilados de una fosa de ejecución (Nancy, 2006, 17-19).



David Olère (1945). Gasificación con Zyklon B



*David Olère (1946).
Disecciones de muertos en el crematorio de Birkenau por Mengele*

Nancy dirá que las tradiciones cristianas no son el lugar apropiado para hacer un estudio sobre la cuestión de la representación de la *shoah*, pues una doxa de la representación encubre y deforma su procedencia. Al mismo tiempo señala que si la presentación de esas imágenes se tratara de un acto ilegítimo, esto no sería más que una remisión a una prohibición religiosa, que curiosamente sería una invocación fuera de contexto y sin debida justificación. Nuevamente, agotamiento del símbolo y retorno al ídolo pues, en esta perspectiva, nada nos daría qué pensar. El cuerpo aquí se agota y se hace caduco, incluso pierde su fuerza humana para solo devenir materia de espectáculo y reducción matérica, peor aún búsqueda de presencia, como si no fuera presencia ya en el nombrar. Es pertinente entonces, exponer los planteamientos que Nancy propone para pensar la representación.

El primero obedece a que el cine, el documental y el arte en general inevitablemente puede caer, incluso en el deseo de presentación, a tal punto de aniquilar la posibilidad misma de representar, y esto nada tiene que ver con un sentimiento romántico en donde reclamamos a un artista la figuración de lo bello y lo formal, sino precisamente con la posibilidad de hacer espectadores que ven, que escuchan y que representan desde la absoluta novedad que sólo puede dar la imaginación, entendida como vehículo de sentido y no como mecanismo de espectacularidad fulgurante. Se requiere un espectador que, libre, sea audible diciendo: este no es mi cuerpo. La agudeza de Nancy la evidenciamos tanto en la crítica a la religión idolátrica como a la estética. En su pensamiento, ni siquiera el arte se escapa del riesgo espectacular:

“...si el arte puede siempre servir de presa en operaciones de intimidación idolátrica (cuya incumbencia, es de especial importancia no olvidarlo, puede ser la idea misma de arte, tomada en términos absolutos) no es por ello menos cierto que en lo que gradualmente, desde el Renacimiento, habría de llamarse «arte», y con todos los hilos de la madeja anudados en él, siempre estuvo en juego, con la producción de imágenes (visuales, sonoras), todo lo contrario de una fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no una presencia espesa y tautológica frente a la cual era menester prosternarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo –sensible– de la llamada obra «de arte»” (Nancy, 2006, p. 29, 30).

Así como para Nancy el discurso de la obra de arte está en su exterioridad, así mismo reconoce que incluso obras como las de David Olère escapan a un criterio estético, precisamente por los argumentos anteriores. Así pues, la vida contemporánea, como quiero denominarla aquí, confunde en variadas ocasiones el estado de naturaleza con una forma de comportamiento primaria, por qué no salvaje; cuando precisamente el estado de naturaleza

deviene estado “posnatural, poshumano, inhumano”. Nancy piensa el cuerpo en constante relación con lo que hacemos común, con las historias particulares que nos son comunes, y es en ese campo de visión donde lo político y lo estético se evidencian en el reparto de las singularidades, cosa que no puede entenderse de otra forma que no sea en la acción de la libertad. Para el caso de la Bienal de Venecia, lo que aparece como una apuesta por hacer común el arte con la comunidad, por poner en común un *modo de ser* que plantea el cuerpo como un medio de expresión, tiene que ver con la posibilidad de que, justamente, el barrio se convierta en un agente que devuelve a la reflexión crítica los acontecimientos políticos – de la inseguridad, del comercio sexual– de su cotidianidad.

Así, el cuerpo que se expone, expone y desfila, se viste ahora para hacer una evocación *singular* de aquella manera en la que la ciudad de se hace presente como sucede, por ejemplo, con la propuesta de uno de los integrantes del colectivo “Los Tales”, en el evento de arte y moda: vestido con lo que parece una malla velada en la cabeza, con un gran medallón que pende en su pecho y con un traje hecho de materiales ecológicos como el *cambrel*, imanta de significado un problema social y lo transfiere a una esteticidad que se convierte en el lugar mismo de lo político; aspecto que, incluso, tiene que ver con una resistencia particular contra los discursos tradicionales de lo que implicaría hacer arte en la actualidad, de la industria misma del arte en espacios como la Bienal de Venecia de Italia⁵. Todo esto suscita la siguiente pregunta: ¿cuál el lugar de la corporalidad libre y su sentido en el debate de la representación? ¿Por qué razón la Bienal de Venecia en particular, exige un descentramiento en la idea de representación en la política-estética? Tomemos por ejemplo un testimonio de uno de los artistas participantes en la Bienal:

Hay que tomar en cuenta cuál es la idea de la Bienal. Es la Bienal de Venecia porque hay un barrio al sur que se llama Venecia. Claro, toda la movida cultural está hacia el centro, hacia el norte, entonces Franklin quería aprovechar esto para gestar la Bienal. Es muy difícil entrar a la Bienal de Italia, aquí tenemos nuestra Bienal. La estructura que estableció Franklin fue a partir de la estética relacional. En estos veinte años, se ha dado cuenta cómo funciona este tipo de arte: realizar trabajo con la comunidad, realizar trabajos partiendo de la comunidad. Uno de los parámetros de la Bienal fue generar una pieza crítica con respecto a alguna problemática del barrio. Por eso nos enfocamos en la inseguridad, porque es un tema muy fuerte (Frank Trejo, artista venezolano, miembro de Los Tales, 23 años).

⁵ Según el testimonio del director del colectivo, Franklin Aguirre, entrevistado en el evento de arte y moda en el año 2012, en relación con los intereses y con los horizontes de la Bienal para transformar los discursos tradicionales del arte y decolonizar su estatuto histórico Occidental.



Ladrón
Fotografía: Roberto Africano

En algún momento se decía aquí que fácilmente podríamos pasar de una representación simuladora a una representación ostensiva, y ello por la falta de cultivo de la capacidad simbólica de los seres humanos: ¿De qué forma se vincula el problema de la existencia de la comunidad a lo-cuerpos operantes? ¿No estaríamos inmersos, de modo tautológico, en una experiencia colectiva precisamente tanto en la experiencia de lo visible como en la necesidad de representarla? La pregunta sigue estando abierta pues el estado ideal es representar la libertad.



Y vi la esclava pasar
Fotografía: Roberto Africano

3. Política estética: Lo otro como lugar de lo común

Para el camino hasta ahora emprendido, surgen entonces las siguientes preguntas: ¿cuáles son los lugares de lo político? ¿Cuál es la diferencia entre los lugares políticos y los lugares de lo político? Podría decirse que parte de la motivación a estas reflexiones es indagar por lo

que ocurre cuando se dan fenómenos o existencias que justamente no son representables, en este sentido, es menester tomar muy en serio el argumento según el cual, también para una política estética resulta necesario e imprescindible aplicar esta indagación. Esta reflexión pone en crisis el vínculo entre estética y política, justamente porque una de las preocupaciones del apartado anterior se constituyó en la importancia de comprender los dilemas de la representación, y ahora se tratará de extender esta preocupación hacia el terreno que está en lado opuesto: aquello “inimaginable”, aquello “irrepresentable” y aquello que puede tornarse como vínculo entre estas dos categorías: la ficción. Queda pues por argumentar por qué razón la ficción sirve para pensarnos políticamente.

Poner de relieve el debate sobre lo inimaginable, presupondría concebirlo inicialmente como aquello que no es susceptible de ser imaginado. Sin embargo, concebirlo de este modo no contribuye a hallar una garantía ni epistémica ni estética, cosa que representa ya un panorama desalentador. Hay que decir que lo inimaginable se constituye en *aquello desde lo cual no es posible reproducir algo*, aquello que se queda sin espectro, sin sombra, sin agencia de representación, quizá sin representación alguna. Inimaginable es lo que cabe o queda sin aspecto, aquello que no se puede movilizar, venir o aparecer ante nosotros ni ante el campo de conciencia o campo de entendimiento. Ya, de entrada, podríamos pensar que aquello que instala el vínculo entre estética y política es justamente la posibilidad de la creación de imágenes, pues el sólo hecho de concebir ideas como “participación”, “libertad”, “ciudadanía” y, por supuesto, representación –política–, nos instala en un terreno en donde es posible, por lo menos, una actividad de transferir roles, sentidos o apropiaciones.

Por su parte, lo irrepresentable es aún más complejo, pues no sólo no se puede acceder al campo de las imágenes, sino al campo del hacerse presentes o transmisibles las imágenes o las cosas en general. En el fondo de este debate, y para la presente reflexión, podríamos arriesgarnos a plantear que lo inimaginable deja de corresponder, por ejemplo, al campo de la memoria, precisamente porque la aniquila en la pérdida de referencia, un ejemplo de ello es traído por Rancière, casi que en la misma línea de Nancy:

¿qué podría ser la consistencia y la significación del concepto de lo irrepresentable? Este concepto puede marcar la diferencia entre dos regímenes del arte, la sustracción de las cosas del arte del sistema de la representación. Pero ya no puede significar, como en ese régimen que haya eventos y situaciones sustraídos por principio de la conexión adecuada de un proceso de demostración y de un proceso de significación. En efecto, los sujetos ya no están sometidos al reglaje

representativo de lo visible de la palabra, ya no están sometidos a la identificación del proceso de significación con la construcción de una historia. Se puede, si se quiere, resumir esto en la fórmula de Lyotard que habla de un “fallo de reglaje estable entre lo sensible y lo inteligible” (Rancière, 2011a, p. 131).

Así, lo irrepresentable podría darse en un cuerpo desollado que propicia la evasión del espectador, espectador que vuelve entonces a su estado de reserva, aguarde y cuidado.

En varias ocasiones, las discusiones en torno a la estética vinculan las obras de arte, las producciones arquitectónicas, escultóricas, musicales, danzarías, teatrales, entre otras; a un discurso de tipo descriptivo e instrumental: descriptivo porque pareciera que solo podemos hablar de las obras de arte haciendo referencia a lo formal o a lo figurativo instrumental, porque pareciera que la obra tiene la función específica de generar inquietud o conmoción en quien se denomina espectador.

En este orden de ideas es preciso establecer la existencia de una política estética atendiendo, justamente, a la idea sobre la cual se funda la crisis del espectador ante la pérdida de la capacidad de *alteridad*. Análogamente, quiero definir cómo se da este vínculo con el fin de ir tejiendo los ámbitos de lo inimaginable y lo irrepresentable como formas de la aniquilación de dicha relación. Dicho de otro modo, pero en la misma dirección, lo que aquí se propone es pensar la imaginación y la representación como lugares –de lo político– que se conforman en la profunda esencia de una política estética.

Una estética, tal como es frecuente percibirla en el terreno del conocimiento, se encarga de revisar categorías como el papel del artista creador, autor y productor, lo que de forma instantánea nos remitiría a la pregunta por la génesis y el trayecto del acto creativo, quizá como si lo que lo engendrara fuera una suerte de inspiración de tipo místico o de carácter espontáneo. Esta forma de concebir una estética, en cierta medida adecuada, pero inevitablemente ingenua posibilita la aparición de las siguientes preguntas: ¿qué pasa con el cuerpo del creador, más si su obra está constituida de modo determinante con el cuerpo mismo? ¿Se podría seguir alimentando la opinión del cuerpo como mediación simbólica en el sabernos el mundo como plenamente aconteciendo? ¿Qué pasa con el papel del artista? ¿hay acaso una intencionalidad política para el momento del acto creativo? ¿Se necesita ser un erudito para asistir a una obra?, más aún ¿Es el museo el lugar que infinitamente activa la sacralización del arte como un universo vinculante de sabios y aprendices?



Seguro que nadie entra
Fotografía: Roberto Africano

Se puede más que responder a estos cuestionamientos, reflexionar sobre algunos aspectos que pueden contribuir a indagar por la pertinencia de las preguntas e, incluso, cambiar el lugar desde donde las planteamos.

Lo que se ha decidido denominar aquí “estética” está considerado desde varios lugares. El primero nos remite a pensar de qué campo, lugar, ámbito, etc., hace parte tal dimensión. Si hace parte de lo humano la discusión se centraría, inevitablemente, en el nivel de la percepción, en el modo de conocer, en los procesos de sensibilidad y en el evidente acontecer del mundo sensible. Si la dimensión estética hace parte del mundo social, habría necesariamente que reconocer la importancia de los procesos de subjetividad en donde los individuos se com-portan, funcionan y se relacionan en torno a la conformación de lo público –ciudades, movimientos, asociaciones, etc.– y de lo privado. Si pensáramos en el mundo de lo político, inevitablemente estaríamos en el terreno que compete al ámbito de la participación, el reconocimiento, la memoria y a las diversas maneras de *visibilizar lo sensible como lo común* a todos:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota el dolor. (...) La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular (Rancière, 2011b, p. 34, 35).

Estas aproximaciones pueden vislumbrar la dimensión estética como propia de los procesos que constituyen la evidencia de las transformaciones de lo sensible, que ponen de relieve la tensión entre una noción de historia individual e historia colectiva como el flujo continuo de la experiencia y la subjetividad, como experiencia del obrar en tanto histórico.

Estas dos nociones son, para la presente investigación, las que pueden ocupar las reflexiones que han de emprenderse en el mundo contemporáneo sobre la estética. Debates sobre la conveniencia de un arte para nuestro tiempo, sobre los criterios que juzgan que los valores estéticos pueden funcionar, como ornato, como motivación de una cultura elevada o como simplemente un hobby o afición; y sobre el genio como la única instancia creadora por excelencia; reclaman quizá una noción que proporcione a la estética un carácter más cercano a los nuevos modos de ver, de mirar y de asumir la realidad que se nos presenta.



Día y noche
Fotografía: Roberto Africano

La *estética* de la que aquí se habla es aquella que reclama el universo de la sensibilidad en un lugar distinto, en el lugar donde los ojos que ven no son los únicos para los acontecimientos sociales, culturales y políticos del mundo y para los cementerios adornados: pensar la estética es instaurar una reflexión en torno al descentramiento no sólo de las categorías tradicionales, sino del universo de la recepción del espectáculo, de lo exótico e incluso del desencanto de las sociedades contemporáneas. No se quiere dar a entender con esto que a una estética le compete el rol de tribunal o de filtro en las reflexiones actuales, como si el lugar de la crítica de arte pudiese ser desplazado al terreno de la tradición, de la cultura o de la conformación de las dinámicas espaciales contemporáneas. Más bien, es menester considerar, que para que la dimensión estética lo sea de modo efectivo, es decir, como una dimensión del pensamiento político, social y cultural, debe constituirse como pensamiento *negativo*: no desde los lugares sino desde los no-lugares, no desde lo bello sino desde lo no-bello, que de modo efectivo no necesariamente es feo; no desde la cultura sino desde todas las dislocaciones de ella, en fin, no desde lo que afirma sino desde lo que es negado a modo de *otredad*. De allí que, en este sentido, el debate sobre lo inimaginable y sobre lo irrepresentable sea la motivación problemática de lo negativo:

...la identidad de lo pensado y lo no pensado, de lo deseado y lo no deseado. Lo que se revoca al mismo tiempo que el espacio específico de la visibilidad del poema, es la separación representativa entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones. La identidad de lo deseado y lo no deseado es localizable, esté donde esté recusa la separación entre el mundo de los hechos propios del arte y el mundo de los hechos ordinarios. Ésa es en efecto, la paradoja, del régimen estético de las artes. Plantea la radical autonomía del arte, su independencia con respecto a cualquier regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia (Rancière, 2011a, p. 130, 131).

Si reparáramos en la historia del pensamiento estético no dudaríamos en ningún momento de la importancia que ciertos conceptos como “mimesis”, “armonía”, lo “bello”, lo “sublime”, “representación” o “recepción” confieren a un análisis en torno a la obra de arte, pero ¿realmente la estética obedece o se halla en los terrenos de la obra como producto del espíritu?, ¿qué haríamos si se nos pidiese volver nuestros ojos a la diferencia que existe entre una experiencia estética y una experiencia artística, y más aún una experiencia política?, ¿bastaría, siguiendo a Aristóteles, distinguir entre la experiencia artística del creador y la experiencia estética del espectador? Vale entonces aproximarse un poco más a la búsqueda de una reflexión que supere su indagación en torno al arte contemporáneo y abogue más por la mirada contemporánea de todo lo que es susceptible de ser visible, pero es necesario revisar antes una de las afirmaciones de Jacques Rancière, en el texto *Sobre políticas estéticas*, que puede ubicar nuestra reflexión:

...no sólo en el arte, también en la filosofía se han de producir aperturas de mundo que nos permitan ver y pensar eso que hoy apenas vemos y no podemos pensar del arte contemporáneo. Para lograr hacer una buena filosofía del arte contemporáneo, es necesario poner en movimiento la fuerza literaria de la filosofía, además de su fuerza analítica. Pero esto no deja de ser paradójico. Las prácticas artísticas contemporáneas necesitan en buena medida de la filosofía para funcionar con éxito, pero una filosofía que se ha de abrir a nuevas posibilidades de sentido es tan difícil en sí misma como su objeto (Rancière, 2005, p. 7).

Cuál sea el objeto de la filosofía, con seguridad no puede ser la pregunta por las esencias y, por supuesto, no puede ser la pregunta por la estética considerada como una corriente o como una técnica aplicada a los discursos sobre lo bello. Quizá uno de sus objetos pueda ser su pertinencia investigativa en lo concerniente a lo humano, y es en esta dirección que, se instala en una reflexión estética: aquella que, proviniendo de la filosofía, se moviliza hacia la experienciación del mundo común que ya como situación, nos exige modificar nuestra mirada y nuestras actitudes en el terreno de lo colectivo, por supuesto, de lo común.

Asimismo, debe tenerse en cuenta el papel subversivo de la dimensión estética. Si bien es cierto que el siglo XIX constituyó una visión fundamental en la restitución de la individualidad humana, en la exaltación de un espíritu nacional y una determinada valoración sobre la memoria –desde hace un tiempo tan de moda–, no podemos olvidar, precisamente, que una historia real es aquella que exige una actualización de la experiencia en tanto conciencia histórica y política. Si esto nos reclama una innovación y, por tanto, un trabajo de creación, ya estamos inmersos en una actividad estética como universo de la re-significación:

Por su parte la política tiene su estética: en el fondo la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual. El disenso no es en principio el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión (Rancière, 2005, p. 55).

4. Política-estética: imaginación-ficción

Este apartado presenta una estructura temporal que se ha mencionado tangencialmente, y que curiosamente ha estado presente desde los tiempos de la jovialidad, es decir, desde el primer capítulo de esta investigación. En ese momento se hablaba de la virtud del olvido, pero a su vez, se concebía el espíritu jovial como una suerte de vida melancólica que, en su profundo vitalismo de tiempo, se volcaba sobre un deseo de un tiempo que requiere ser instante expandido.

En deuda quedaría dicha discusión cuando justamente se ha hablado del olvido y en este caso se requiere de su contrapartida: la memoria. En deuda quedaría igualmente si se pasara por alto la “resolución de lo irrepresentable y lo inimaginable”, resolución que se ha anunciado con la presencia de la ficción. Este es el itinerario que sigue: la consideración de que la ficción se viste de aquella forma no puede menos que ser una de los aspectos de la política estética.

Podría sin duda anunciarse desde ya que es precisamente la potencia política estética la que nos permite reemplazar la nostalgia patológica por una memoria activadora, y esta tarea no puede ser otra cosa que la dimensión estética de la historia, cuestión que inevitablemente nos

confiere el título de autores del presente y no de meros testigos del pasado. Trabajos como los de Walter Benjamin, Karl Jaspers, Jean Françoise Lyotard y Hannah Arendt, coinciden en la mostración de la acción como una tarea que demanda un ejercicio de traducción, un origen, un deseo y una duración, respectivamente, siempre en clave de la consideración de la historia. Hay aquí una pieza clave y es la consideración de la ficción como parte fundamental de la renovación de una historia, de tal manera que no se constituya como una alteración gratuita de un acto o de una acción, sino como un acto de la imaginación que en sí mismo entraña una demanda estética y por supuesto política. Por supuesto, para Rancière la actividad política de la ficción -como se ha mencionado- ha estado vinculada intrínsecamente con la estética y para ello no basta sino revisar el “peligro” que representan los poetas en la polis platónica. Con estas menciones no se quiere forzar la visión de la estética como una apuesta típica de los filósofos pues, dicho sea de paso, es evidente que a los ojos de muchos de ellos la estética no resulta ser sino una visión poco seria y liviana que describe lo que se suele denominar arte. Más bien, lo que puede afirmarse es la consideración de la dimensión estética como programa, para utilizar la expresión de Rancière:

El programa “estético” es entonces exactamente el de una metapolítica que se propone llevar a cabo en realidad, y en el terreno sensible, una tarea que la política no podrá jamás hacer más que en el terreno de la apariencia y de la forma (Rancière, 2005, p. 27).

Podríamos evidenciar, hasta este momento, que entre estética y política hay una relación necesaria y no precisamente novedosa, pues basta con revisar textos como los libros V y X de la República de Platón, en donde se ponen a prueba las condiciones en las que las producciones de los poetas aparecen en la ciudad. Con esta afirmación no se quiere poner en el mismo plano de significación la noción de política del siglo V en Grecia con las elaboraciones que de dicha noción se han hecho en los últimos tiempos, pero si se quiere preguntar por la intervención del arte en las vidas de los individuos, sobre todo si pensamos en la educación y en facultades como la “mimética” y la “lúdica”, lugares en donde emerge la ficción, por supuesto.

La subversión estética aparece así como una actividad que demanda aprender a ver lo no visible, de donde se desprende la necesidad de evidenciar lo inimaginable y lo irrepresentable como aquello que precisamente puede testificar, por ejemplo, la barbarie. Vale decir que: bien podría seguirse hablando de paz, de felicidad, de respeto y tolerancia, pero ¿no habría

que hablar desde el terreno de lo irrepresentable y de lo inimaginable, precisamente para activar nuestro esfuerzo de imaginación?, me explico: se agota los discursos sobre la paz con una nostalgia infinita, cuando muchas veces en el horizonte no se encuentra sino la guerra inevitable. Hablamos, muchas veces de la memoria y sus virtudes, cuando permanecemos en un olvido ensordecedor. Considero que hay que volver –como bien lo recordara Nietzsche– sobre los valores de orden negativo.

Cómo se aprende esto con los medios, con los acontecimientos que diariamente vemos en las ciudades y, en general, con escenarios donde la humanidad acontece, ya merecerá otra indagación. Por el momento, es necesario dejar planteada la pregunta sobre el ánimo de subvertir que le compete a la estética como acción política, lugar que inevitablemente le corresponde a la imaginación. La subversión es un acto de imaginación: el debate sobre la representación y su constante confusión con el tema de los imaginarios, la inagotable discusión sobre la identidad y sobre la alteridad, ¿no nos dejan otra alternativa que conocer y entender *bajo* las cosas, en otras palabras, poner en duda identidades y alteridades?, ¿qué otra denominación le compete a la subversión como un ejercicio al que le implica un ejercicio que cada vez se ubica más en contra de la univocidad de concepciones como “el arte”, “la ciudad”, “la política”?

Cabe afirmar, en consecuencia, que la política-estética no concentra conceptos ni acciones determinadas, tampoco las ayuda a definir. Más bien, hay que considerar que acentúa las diferencias y, con ello, los modos de percibir el mundo como mundos posibles. La política-estética no asegura las definiciones, sino que indaga por los funcionamientos; no afirma la identidad, pero sí se detiene en las divisiones; accede a lo no visible, insisto, y de allí su potencia subversiva, pues no se puede construir el mundo de lo político sin la diferencia, sin el intercambio, sin el desacuerdo.

Quiero, en este sentido, recurrir a un ejemplo de Georges Didi-Huberman, en el texto *Lo que vemos, lo que nos mira*, con respecto a la experiencia de Dedalus en *Retrato del artista adolescente* de James Joyce:

Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra perdida. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestros párpados.

Pero la conclusión del pasaje joyceano —“cerremos los ojos para ver”—puede igualmente, creo, y sin ser traicionado, darse vuelta como un guante a fin de dar forma al trabajo visual que debería sernos propio cuando ponemos los ojos en el mar, un ser que muere o bien una obra de arte (Didi-Huberman, 1997, p. 17)

También la visibilidad estética de la política estética asigna una duración a la actividad de lo visible. En ese sentido, lo visible no es otra cosa que la tarea de constituir objetos, constituir problemas, como el de la incompatibilidad, la exclusión y la experiencia de ser otro, que ofrecen cada vez las ciudades contemporáneas, los escenarios políticos y públicos actuales y, por supuesto, hasta universos como las violencias y los desplazamientos. Dicho sea de otro modo, si la dimensión estética de la política estética asegura una modalidad bajo la cual la experiencia humana se des-localiza desde lo no visible, y por esta razón provee de sentido al ser humano de una manera en la que la apuesta fundamental es lo otro y lo diferente.

El diálogo entre estética y política no puede seguir considerándose de manera disciplinar sino como una sola forma de ser en las que los seres humanos nos reconocemos y nos hallamos a nosotros mismos. En este sentido este capítulo también, ha querido sugerir justamente un camino para pensar la actividad del espectador que ha de vislumbrar la memoria y el reconocimiento que tanto eco hace desde hace algún tiempo.

Uno de los peligros que representaba para Platón la producción de imágenes era el poder de acercar lo no visible al mundo de lo visible, incluso desde el terreno de lo imposible: la muerte. Darle nombres aterradores a la muerte, mostrar a Zeus correteando el amor, a Patroclo viniendo en sueños a Aquiles, a Aquiles preso del lamento y del horror; no era otra cosa que poner de frente el absurdo, el miedo a la muerte y, por supuesto, a la deshonra. Dos lados de la reflexión: por un lado, la inclinación por no querer ver y, por otro, la posibilidad tan grande en la que las imágenes nos instalan en el mundo de lo visible: la necesidad del espectro y la victoria de las imágenes. Ya Platón nos insinuaba que la obra de arte, en este caso la poesía, nos exige estar ubicados en un tipo de lugar distinto al que tradicionalmente se constituye como lugar político. En otras palabras, ver exige saber-ver, o por lo menos saber discernir. Pero, ¿cuáles son los lugares que aquí se instalan?

Nuevamente preguntamos: ¿cuál es el lugar de la ficción? Este no puede ser otro que la jovialidad. Hemos hablado de la noción de lugar -en el segundo capítulo- y, más aún, hemos mencionado los lugares de lo político como aquellos en donde emerge la estética. Para esto,

ha sido una de estas motivaciones el recurso a Nietzsche, por lo que no es casualidad que queramos revisar algunos rasgos de esa lengua que habló el filósofo alemán para significar la jovialidad. Igualmente, no hay que olvidar que con el interés de evidenciar los modos cómo es posible pensar una estética-política en perspectiva nietzscheana, habría también que tener en cuenta la similitud y familiaridad entre permanecer –en un lugar– y estar satisfecho o en paz.

Es curioso, pues, que siendo *Friede*, paz, *Fry* signifique preservado de daño o amenaza. Aquí no es en vano ni casual que la palabra *Freien* signifique “liberar” o “cuidar”. Esta familiaridad que se nos sugiere en el lenguaje hace que podamos afirmar que en el cuidado reside un dejar-ser las cosas, facultad estética, por lo demás, si pensamos en la idea natural de libertad. Esta idea, que retoma la noción de cuidado, es así una actitud que, señalando una actividad en perspectiva política, se articula en el horizonte estético de la propia creación –de la creación propia–, es decir, de la libertad: dejar ser las cosas, es también dejar que sean ellas, por esta razón, liberar es similar a ser-libre. Y aunque suene a una posibilidad poética, en este sentido, la estética se perfila como el modo de hacer ficción de lo que deseamos.

Resulta a su vez, curioso que la melancolía y la fiesta no constituyan en Nietzsche opuestos, sino momentos de una actividad estética que retoma, asume y prolonga la temporalidad y la relación con lo que nace, con lo que florece y aguarda, para *darse* a sí mismo generosamente, generantemente, insistimos. Para Nietzsche, la correspondencia entre la naturaleza y el hacer poético, es la correspondencia entre aquello que descansa y que, en ese descansar, se libera para florecer. Como se señaló en el primer capítulo de la investigación, el mundo clásico griego distinguía, fundamentalmente, entre lo femenino, lo jovial y lo masculino. El primero era presentado por el orden jónico, el segundo por el orden dórico y lo “adolescente” por el orden corintio, en una relación significativa con la cuestión del *Faesiw* en Heidegger.

De cara a Nietzsche y sin olvidar la vitalidad y la actividad que le corresponde a la ficción, no podríamos dejar de resaltar la importancia de considerar que si la jovialidad es la potencia de ser, pensar y sentir la ficción, ello está en completa consonancia con el crecimiento - recordemos la habilidad del generoso-: crecer no es aumentar "en masa", tampoco es desarrollar ni cambiar. “Fæsiw” es brotar, surgir, incluso encender. En este sentido, el vínculo

entre la luz que brota, el fuego que se aviva y la claridad que se instala es inevitable. La claridad que da la luz alumbra y hace que las cosas sean visibles, se hagan presentes, de manera que la naturaleza jovial es per se, abierta a lo visible. Ver de otro modo, crear a partir de lo visto es una de las cuestiones que más identifica la jovialidad con la política-estética.

La relación que puede servir entonces para proponer el paso a seguir, es la que existe entre libertad, crecimiento y fiesta; todos estos, conceptos familiares a la idea de jovialidad en el sentido nietzscheano. Pero sigamos explorando la importancia del lenguaje en la apertura que define la jovialidad y pensemos que no es casualidad que mientras en la etimología alemana se vincule al crecimiento a la germinación, a la libertad, y a la “generación”, y Nietzsche conciba la jovialidad como actividad creativa en el goce; hay alguien para quien también el tiempo de la infancia es el mejor de los tiempos posibles. Walter Benjamin por ejemplo pensó en la *infancia* no como una condición del que recorre siendo niño, sino como el que en el ejercicio de la evocación halla, encuentra finalmente “la infancia”, esta infancia no es la propia, sino la de Berlín. De esta manera la infancia, no es precisamente algo que resida “en” el ser humano, sino en la visibilidad de la experiencia que tenemos con las cosas, con el mundo.

Son varias las metáforas y los conceptos que desde la perspectiva nietzscheana apuntan al interés de este trabajo. Por esta razón, hay que recordar que el concepto de jovialidad se vincula al de *serenidad* (*Gelassenheit*), que no es otra cosa que la reflexión meditativa que hace *presente las cosas por las que el tiempo no pasa*:

La Serenidad para con las cosas y la apertura al misterio se pertenecen la una a la otra. Nos hacen posible residir en el mundo de un modo muy distinto. Nos prometen un nuevo suelo y fundamento sobre los que mantenernos y subsistir, estando en el mundo técnico, pero al abrigo de su amenaza. La Serenidad para con las cosas y la apertura al misterio nos abren la perspectiva hacia un nuevo arraigo. Algún día, este podría incluso llegar a ser apropiado para hacer revivir, en figura mudada, el antiguo arraigo que tan rápidamente se desvanece (Heidegger, 2002, p. 29-30).

Estas cosas, “que no tienen tiempo” podrían ser las obras de los artistas, que se vinculan con la jovialidad como *Heiterkeit*, como señalábamos en la primera parte del trabajo, en torno al vínculo entre naturaleza, jovialidad y fiesta. A su vez, esta última noción se asocia, solemnemente, con “fuego”: como una especie de canto del cuerpo.



Se hizo noche
Fotografía: Roberto Africano

El origen de fuego proviene de la raíz latina *festus*, que significa “de fiesta”, “festivo”, “solemne”, “feriado”, “de vacación”; días dedicados al reposo, a ferias, a fiestas, vacaciones, suspensión de trabajo. La acción en este caso tiene que ver con celebración y es una palabra que se vincula así con el fuego: *Feier* o *fire* en inglés. ¿No podríamos aventurarnos ya a pensar en una política de lo jovial que presupone la necesidad de ficción, es decir la necesidad de alteridad? Cuando imaginamos, imaginamos “otra cosa”, lo otro se nos aparece como ficción, de manera necesaria.

Con base en esta discusión, es interesante detenerse en un fragmento de la Iliada de Homero, en la que aparecen en escena Aquiles y Príamo, para advertir la emergencia de lo “otro”, de la osadía, de la imaginación que le falta al primero y de la que le sobra al segundo. En torno a la jovialidad, aquella escena de generosidad –como *generación* absoluta- cuyo recurso es poderoso nos puede dar un ejemplo: el saludo –auténticamente- guerrero que Príamo le hace a Aquiles, no se emprende para hacer valer un derecho ni para hacer una solicitud, sino para hacer *lo suyo*: ser padre y ser guerrero, combinación que no puede darse de otro modo que no sea poniendo en diálogo la estética y la política:

Aquiles: —¡Ah, infeliz! Muchos son los infortunios que tu ánimo ha soportado. ¿Cómo osaste venir, solo a las naves de los aqueos, a los ojos del hombre que te mató tantos y tan valientes hijos? De hierro tienes el corazón. Más, ea, toma asiento en esta silla; y aunque los dos estamos afligidos, dejemos reposar en el alma las penas, pues el triste llanto para nada aprovecha (...)

Príamo: No me hagas sentar en esta silla, alumno de Zeus mientras Héctor yace insepulto en la tienda. Entrégamelo cuanto antes para que lo contemple con mis ojos, y tú recibe el cuantioso rescate que te traemos. Ojalá puedas disfrutar de él y volver al patrio suelo, ya que ahora me has dejado vivir y ver la luz del sol (Hom, 1927, *Il.* 518-553, p. 279).

Con este fragmento de la Iliada no podemos menos que sorprendernos de varias instancias del valor de lo humano, aquel valor que pareciese sólo viene con “la vejez”. En muchas se ha escuchado la importancia que tiene un personaje como Antígona en las reflexiones que los filósofos hacen sobre fenómenos que, asociados con la desaparición, problema muy frecuente en Colombia. Este fenómeno es una señal de un absurdo: la de la desaparición del muerto con la desaparición del cuerpo, y la lucha por recuperarlos con el más grande paradójico interés; verlos para reconocerlos como ausentes, como definitivamente ausentes.

Llama la atención que Antígona se vuelva bandera de quienes consideran que la discusión sobre el debate entre emoción y regla, vida moral y vida política, son necesarios para entender

cómo antes de la obediencia a la regla, podía ser más importante la fuerza interna y valor del sentimiento humano de la sangre, del vínculo, de aquello que sobrepasa cualquier nivel de racionalidad legal o legítima. Con Antígona, las discusiones instalan el debate en la vitalidad que tiene la sabiduría trágica para entender los debates contemporáneos sobre la violencia y la desaparición.

Pero, para esta sección de esta investigación vale recordar a Príamo como aquel que nos deja con el sabor de no ser capaces de distinguir entre la osadía, la vida, quizá estoica, y el honor que todo lo sobrepasa. Buscar a su enemigo para hacer algo que por naturaleza es norma, regla y fe, y que le pertenece, con el fin moral y legal de los funerales, hace que volvamos nuestra mirada sobre Príamo, suponiendo que quizá sea una *épica de la resolución* lo que jalona un proceso de restitución de un doble lazo inicial: tanto el de padre como el de enemigo. La soberbia y el odio, quizá la indignación, de Aquiles, no alcanzó para evitar la consideración y el reconocimiento de Príamo como enemigo. Príamo nos enseña que antes de lo trágico del parentesco, parece que se instala el vigor épico del acuerdo real. En suma, no es Aquiles quien concede el estatus de enemigo a Príamo, es Príamo quien sabe, entiende, comprende y conoce que el valor de la guerra radica en separar el cuerpo yacente de los asuntos de estado. Una épica del amor se cruza incluso con una moral de la guerra.



Alexandre Ivanov (1873)
Príamo y Aquiles

Alexandre Ivanov nos pone frente a Príamo acudiendo a Aquiles. Podemos decantar que la representación de Príamo surge como una recordación de los viejos de Rembrandt, y que el ímpetu de Aquiles bien puede asemejarse a la excelsa belleza y altivez del David de Miguel Ángel. Esta huella pictórica, esta imagen épica, es lo que motiva a esta altura, una discusión que para la profundidad que implica la discusión sobre la política-estética, como potencia de imaginación-ficción permite por ejemplo hablar de uno de los ejemplos que para las discusiones sobre política es fundamental: lo relativo a la memoria como actividad de la imaginación. Cabe aclarar que si bien es cierto este no es el problema central de la investigación sirve para ilustrar la fuerza y el impacto político-estético de aquella triple temporalidad que se mencionaba en la introducción y que se ha venido abordando: la temporalidad del cuerpo que muta como multitud, la temporalidad de la libertad, y la temporalidad de la memoria y su contrapartida el olvido.

Pasemos a revisar entonces la ejemplificación de la política-estética en el reflejo del trabajo “mnémico” de la imaginación, para ello es pertinente tomar como referente la presencia de Estela de Carlotto. En el marco de la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la paz, llevada a cabo en la ciudad de Bogotá en Abril de 2015, las declaraciones de Estela de Carlotto, presidenta de las Abuelas de la Plaza de Mayo, dieron mucho que pensar a quienes tuvieron la oportunidad de escucharla.

Una experiencia como la vivida por ella y por muchas mujeres en el periodo de la dictadura argentina, da cuenta de una suerte de transferencia paradójica. Recordemos que la única manera en la que está madre pudo recuperarse a sí misma como madre, fue deviniendo abuela. El paso del tiempo le daría así la posibilidad de saberse madre, con un sentir distinto, y con un paso “saltado” por decirlo así, pues nunca pudo recuperar a su hija, aunque si a su nieto. Recuperó a su hija *como* nieto. Cuando le preguntaban si se había reconciliado, respondió con toda la fuerza y resolución: “-¿Yo?, ¿por qué tengo que reconciliarme?, ¿con quién me voy a reconciliar, si yo no he hecho nada?-”.

Esta afirmación nos permite comprender y poner en evidencia que, curiosamente, en algunos casos colombianos, la reconciliación termina por ser un trabajo que suelen protagonizar aún más de cerca quienes han sido llamados víctimas y no quienes han estado parados desde la otra orilla. Sólo para meditar, podrían plantearse preguntas como: ¿cuándo aparece la

necesidad de memoria?, ¿quién la hace posible?, ¿sobre quién recae?, ¿bajo qué condiciones es posible?, ¿es necesario reconciliarse? Es claro que para Estela de Carlotto la reconciliación no puede darse fuera de la verdad y de la justicia.

La señora Carlotto agregó en otro momento, refiriéndose a las madres de Soacha: “–Colombia no puede olvidar a sus desaparecidos, a las madres les puedo decir que sean constantes porque esto se logra con la perseverancia–”. Para el momento en que vivimos, como colombianos, esta discusión resulta fundamental y más si continuamos pensando que la verdad se remite de forma estricta a una narración exacta y fiel del modo como crímenes y desapariciones fueron llevados a cabo, y que la justicia implica una administración de lo que le corresponde a víctimas y victimarios. Las preguntas que surgen pueden también tener otro acento: ¿no habría también que seguir en la discusión por cuál es la “verdad” que como colombianos necesitamos? Y, ¿cuál es la justicia que debe acompañar procesos de memoria y verdad?

Nos duele y entendemos las narraciones que Estela –en el documental que lleva su nombre– hace a su hija, pero nunca *ante* ella, y no obstante también hemos de pensar que es la reconciliación la que nos puede conducir a otro nivel de verdad, a una idea renovadora de justicia, donde conceder y consentir se vuelva un acto de generosidad y de voluntad sumada y recíproca, de una exigencia moral, sin duda, trágica y siempre difícil.

Aristóteles nos enseña que la memoria es del tiempo. En este sentido, desde la cuestión de lo humano, quizá como colombianos hay que decir que la memoria es del cuerpo: ¿cómo recuperamos el cuerpo?, ¿los cuerpos? Narraciones como las de quienes vivieron los hechos ocurridos en Trujillo entre 1986 y 1994, en Granada entre el 1999 y 2003, lo acontecido a las madres de Soacha, sólo por mencionar algunos casos, nos ponen en el debate, sobre qué cuerpos queremos recuperar, y qué tan preparados estamos para hacerlo, pues seguimos en la búsqueda –y apuesta– por una política de la imaginación⁶. Una afirmación que hace Nancy

⁶ Aunque es posible encontrar en la literatura de asuntos referidos a ética, estética y política actual, la expresión imaginación política, y también es posible encontrar los vínculos que se han hecho entre imaginación y política, o entre poética y política, cabe aclarar que hasta el momento de la investigación en las fuentes consultadas no aparece usada la expresión -o categoría- *política de la imaginación*. La autora de la presente investigación usó y tomó como planteamiento base esta expresión para un trabajo presentado en el encuentro sobre Memoria y Justicia, llevado a cabo en Abril de 2015 en la Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín (Colombia) titulado: “Reconciliación: Reflexiones en torno a una memoria política y a una vida estética”. Con la expresión *política de la imaginación* quiere definirse una actividad creativa en la que se tome como base la necesidad de

en el indicio 42 de *58 indicios sobre el cuerpo*, nos inserta así en lo que pasa al cuerpo que ya-no-está-ante-los-otros:

El cuerpo es el inconsciente: los gérmenes de los antepasados, secuenciados en sus células, y las sales minerales engeridas, y los moluscos acariciados, los pedazos de madera rotos y los gusanos que lo manducan cadáver bajo tierra o bien la llama que lo incinera y la ceniza que de ahí se deduce y lo resume en impalpable polvo, y la gente, plantas y bestias con las que él se cruza y se codea, y las leyendas de las nodrizas de antaño y los monumentos derrumbados recubiertos de líquenes y las enormes turbinas de las industrias que le fabrican aleaciones inauditas con las cuales se le harán prótesis y los fonemas broncos o sibilantes con los que su lengua hace ruido al hablar, y las leyes grabadas sobre lápidas y los secretos deseos de asesinato o inmortalidad. El cuerpo toca todo con las puntas secretas de sus dedos huesudos. Y todo termina por hacer cuerpo, hasta el *corpus* de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo (Nancy, 2007, p.26).

Se nos impone un reto que incluso podría escapar a la voluntad política de quien ha quedado sin los cuerpos suyos: entender la importancia de la verdad para los procesos de reconciliación. Insisto en asumir también la pregunta por el tipo de verdad que merece la víctima y por aquello que le puede permitir la verdad para su recuperación como sujeto digno.

En este sentido, pareciera que, lastimosamente, es a quienes han sido declaradas como víctimas a las que les es impuesto como exigencia moral y política lo incomprensible: por un lado, el reconocimiento de lo absurdo, que de por sí ya representa el primer obstáculo para una comprensión real, y, en segundo lugar, que tras del absurdo exista una justificación. La memoria del cuerpo es también la fotografía que recuerda, la voz de quien narra, los objetos que varios artistas han recuperado como trabajo colectivo de sentido, con comunidades desgarradas. Claro está, no hay que olvidar que para muchos, la reconciliación solo alcanza su auténtica realización, como un proceso de construcción colectiva. Afirmaciones como “nunca más” o “basta ya” son clamores que necesariamente se hacen en una época en donde no hay cuerpos, sino ríos habitados de barbarie.

Sin embargo, también en esta clase de afirmaciones hay un riesgo, y es un cerrar los ojos justificado y validado, por supuesto, a caminos en donde podría habitar la generosidad más

cultivar el desacuerdo como principio estético, poético y *ficcional* en las relaciones con los otros cuando el objeto de tales relaciones es la colectividad. Por otra parte, Por supuesto, esta es una tarea que representa un camino aún por explorar, ello confirma que no es en consecuencia, tarea de la presente investigación, sino un motivo para que los lectores conozcan qué tipo de ideas e intuiciones se pueden seguir jalonando con el presente trabajo.

grande: el “perdón”, problema que es distinto a la reconciliación y que al igual que ella, no representa el interés central de esta investigación.

Es claro para quienes creemos en la necesidad de discursos vigorosos y acciones concretas que decretar un “nunca más” es más que necesario, pero muchas veces también hemos identificado tanto la dificultad del *siempre* como la dificultad del *nunca*. Inevitablemente, emprender el recorrido de la memoria en procesos asociados con el perdón y la reconciliación, nos instala en las siguientes preguntas: ¿cómo hacer para alcanzar una “sana” memoria?, ¿con qué hay que contar para ello?, ¿qué ha de tener quien quiera reconciliarse?

Una consideración sobre el trabajo de memoria y de la reconciliación es que supone una fuerza creadora que pasa por la simpatía y que apuesta por un ejercicio de comprender en común, cosa no fácil en procesos de desmembramiento moral, por supuesto. Si la reconciliación es un proceso de restablecimiento, hay que sostener que para cuando existe realmente, se despliega toda potencia política-estética, cosa que de modo muy probable ratifica una suerte de renuncia y liberación. En esta dirección, no podría hacerse un ejercicio donde memoria y reconciliación actúen sin lo que se aquí se quiere dejar como pregunta abierta, esto es, una política de la imaginación. Estética y política siguen haciendo parte de *lo mismo*.

Los debates actuales sobre los diferentes vínculos entre estética y política se extienden desde la crítica de arte, como un ejercicio serio y riguroso, hasta la generalización del arte que conmueve, pasando de modo efectivo por la pregunta por las sociedades del espectáculo y por el agotamiento y empobrecimiento de las imágenes.

Este tipo de aproximaciones abordadas por teóricos, críticos, filósofos, sociólogos, artistas, etc., constituyen una afirmación que aquí ya se ha hecho y que vale pena recordar: la relación entre “arte” y política no es la misma que se sostiene entre estética y política. Esto no quiere decir ni que las discusiones que sostienen el vínculo entre el arte y la política no sean pertinentes ni que las producciones artísticas no tengan impacto en el ámbito de lo político. Hay que considerar más bien, y ha venido siendo, la perspectiva de este trabajo, que la estética no sólo corresponde al mundo de la creación como un acto productor de sentido, sino que corresponde a una dimensión en la que emerge el mundo como mundo sensible, visible, en donde se pone en juego la noción de comunidad, de colectivo, y claro, de multitud.

Hay, pues, que continuar con la explicitación de la imaginación-ficción como forma de una política-estética. Trabajar con la construcción de personajes, permite recordar la importancia que tiene para la configuración de comunidad, hacer visible lo que no es precisamente visible. Encontramos en la Bienal de Venecia esta particularidad, reflejada en su intención característica de obrar no solo en la materia, como arte, sino en su compromiso con la construcción de subjetividades alojadas en el seno de lo callejero, del sentido de lo marginal, de lo que a su vez germina una pertinencia fundamental en el campo de las Ciencias Sociales por su actualidad y por la contundencia de los discursos que emergen allí:

Ese es el tono de la bienal de Venecia, que independientemente tengan otros movimientos artísticos aquí en Bogotá, creo que es el tono es tratar de intervenir donde uno vive, en lo local, porque los artistas se alejan de todos los parámetros inclusive hasta del mundo, no son tan aterrizados. Yo creo que la Bienal si permiten un contacto, estar ahí es ya una relación bastante fuerte. Un niño súper lindo que vendía unas tortitas y nosotros estábamos en una calle muy insegura y estábamos hablando con un señor de un parqueadero que se ha visto afectado por la inseguridad. Y resultamos hablando con el chico que inclusive era menor de edad, como de 14 o 15 añitos. Él se la pasaba caminando por toda la zona insegura y le preguntamos si no tenía miedo. Y empezó a contarnos su historia. Para él era un reto y una zozobra estar arriesgando su vida y trabajar para sí. Un niño pequeño solo.” (Geraldine Guerrero Muñoz, integrante de colectivo Los Tales)

Sería pues muy fácil –y muy seguramente– útil elaborar un rastreo histórico en torno a las ideas sobre las categorías que han permitido concebir la estética como el terreno que corresponde a la sensibilidad por lo bello, pero ¿qué haríamos con el surgimiento de las nuevas estéticas como la del horror, la del espectáculo, la de la violencia, sólo por nombrar algunos ejemplos?, ¿obedecen a una “serie” de categorías “formales”? Quizá para responder a estas preguntas con una negativa habría que hacer un estudio soñadoramente profundo y de muchos años sobre las diferentes nociones de lo bello que existen en la cultura, el medio, la historicidad, etc.

Hay entonces que optar por una alternativa que, en definitiva, puede representar la salida a la aporía entre estética y política, y que es la que quiero proponer como invitación: si pensásemos la estética referida a la obra de arte, quizá deberíamos afirmar que ésta se constituye como tal, cuando, en efecto, en ella opera algo. Afirmo aquí que lo que opera en la obra es la sensibilidad que ratifica el papel operante del espectador. En este sentido, la obra es aquello que ella produce. Recurrir y escoger pensadores de la fractura o del intersticio, como aquellos a los que se ha dedicado el tránsito de esta investigación, me invita a pensar

en el modo como ahora se habita y se vive el mundo contemporáneo: con el arte y sin el arte, con obra y sin obra, es decir, en el opaco ejercicio de la ciudadanía, por ejemplo, y la representación. Esta representación, que como ya se ha visto, se ha constituido en la mejor excusa de los que elaboran discursos sobre el reconocimiento.

Por otro lado, y para dedicar un poco más de atención a este particular tema, a partir de ciertas categorías fundamentales ya enunciadas, es pertinente decir que la “opacidad” a la que aquí se alude es una palabra relacionada con la metáfora de la verdad nietzscheana: la opacidad se presenta como esa posibilidad de realidad que no se constituye en la absolutez de la verdad sino en el umbral del sueño a la vigilia; la opacidad se da como apariencia, como modo de aparecer de las cosas en los ojos prestos y dispuestos. Si bien es cierto, la opacidad se puede vincular con el trabajo del joven Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, es menester preguntarse por qué razón se ha limitado el estudio de la estética nietzscheana a esta obra, si es claro que en uno de sus trabajos de “jovial” madurez, *La gaya ciencia*, se sigue alimentando el espíritu de la fractura característico de la percepción y de la sensibilidad.

Es en el primer libro de *La Gaya ciencia* en donde hallo una beta rica y promisoría para entender cómo la opacidad y el espectador activo entrañan la dimensión estética a la que aquí me refiero:

Reírse de sí mismo tal como se debiera reír para que sea risa *que brota de toda la verdad*, para eso ni aún los mejores han tenido suficiente sentido de la verdad, ni aún los mejor dotados han tenido, ni con mucho, suficiente genio. ¡Es posible que también para la risa haya aún un porvenir! El día en que la máxima «la especie es todo, el individuo no es nada» sea patrimonio de la humanidad y cada uno tenga en todo momento acceso a esta liberación y falta de responsabilidad últimas (Nietzsche, 2009, p. 58).

El joven Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* reclama un espectador activo que asuma el espíritu trágico como la voluntad de sufrimiento, sufrimiento que ya de por sí es creativo. En Nietzsche el autor exige hacerse obra de arte a sí mismo, como muestra de moral auténtica, esforzada, libre, tarea que exige el total alejamiento de sí, ¿qué más ejercicio de la distancia que suscitar la risa aún de mi propia humanidad? Desde aquí hay que decir que esa estética “necesaria” para el mundo y para la vida no pertenece a las obras de arte que, museificadas, fosilizan el espíritu de una tradición, sino a aquellas que proveen al ser humano de nuevos modos de verse, es decir, de nuevos modos de aprehenderse a sí mismo como *pura opacidad*. De allí que se corra el riesgo de relacionar la memoria con una acumulación de narraciones

dolorosas en donde no hay una comprensión real y consciente del tiempo presente y del tiempo que viene. Por ejemplo, hablar de la memoria, pensar la memoria es una inquietud y una actividad que lejos de articular como móvil moral la conmoción y la inmediata simpatía, debiera ser un constante ocuparse de la construcción de la autenticidad que la memoria reclama. Esto quiere decir que hablar de la memoria, con la activación de una política estética es tener presente la posibilidad de captar la “vecindad” en el tiempo, la hospitalidad en la circunstancia y, por qué no, un trabajo eminentemente histórico que vuelva la contingencia la materia prima en el trabajo de sentido.



Gracia
Fotografía: Roberto Africano

Estas afirmaciones anteriores ponen en discusión la lectura que se puede hacer de la experiencia de la víctima, la experiencia del sufrimiento y, ante todo, la vulnerabilidad a la que se está abocado cuando, aparte de ser “animal ofrendado” a la conmoción ajena, la víctima no se constituye como testimonio –verosímil– sino única y utilitariamente como declaración “veraz”. Es decir, en el terreno de la ficción hay que extender incluso la reflexión

sobre las diferentes escalas de vulnerabilidad que rodean la experiencia de la víctima, pero no porque el dolor o el sufrimiento sea cuantificable, sino en razón de que una de esas escalas viene justo cuando el vulnerado accede, integra o conquista una nueva identidad, la de víctima: ¿a qué llamar víctima?, ¿corremos el riesgo de volver el nombre “víctima” una nueva “ciudadanía”?, ¿cuáles son los componentes de esos procesos cuya pretensión es reivindicar una vida moral real?, ¿cuáles son sus riesgos? Por estas razones pensamos en la opacidad que rodea la ficción. Recordemos que su origen etimológico nos inserta casi de inmediato en lo que hemos afirmado: *fictio*, hacer que algo que no sea verdad tenga “aspecto” o “modelo” de verdadero. Tal como se quiere presentar aquí, la ficción no nos recuerda la necesidad de cambiar, sustituir o distraer la atención de lo verídico, sino la necesidad justamente de sacar a la luz con otro aspecto, algo que “ni siquiera” es juzgado como verdad, como real, por ejemplo: la dignidad del hombre, tan maltratada desde hace tiempo. Otro nivel de opacidad

De esta manera, la fractura y el intersticio obedecen a una perspectiva que, anclándose en lo estético, vislumbra ya una manera de pensar lo político. Ni la política ni la estética como discursos de lo humano pueden abstraerse de lo indefectiblemente humano, es decir, la contingencia, la paradoja.

En una época donde el fracaso de la perspectiva positiva, endogámica y tradicional se ha evidenciado en la administración de la justicia y en donde el relativismo moral ha descompuesto la esfera de los mínimos del deber, de la libertad y de varios problemas éticos y políticos, han aparecido como alternativas metodológicas no sólo reaccionarias sino novedosas: el pensamiento del afuera, en Michel Foucault, el retorno al fragmento y al pliegue, en Gilles Deleuze, el acento sobre el conflicto y la contradicción de Rancière, como se ha estado observando, y la posibilidad de considerar la conversación como un acto de sentido en donde se inaugura la diferencia, como se visualiza en Derrida, Gadamer o Badiou. Para estos pensadores, el vínculo entre estética y política es inevitable. Pero es Nietzsche quien originalmente toma al espectador como una figura imprescindible en la actividad estética humana, actividad que exige, ya lo hemos dicho el tomarse a sí mismo en el opaco abandono de sí:

Pero ¿que me importa el buen corazón, la fineza y el genio, si la persona que posee tales virtudes se conforma con débiles sentimientos respecto al creer y juzgar, si no considera el ansia de certeza

como su más íntimo deseo y más honda necesidad – como lo que distingue a los hombres superiores de los inferiores! (Nietzsche, 2009, p. 61).

Verdad, certeza, opacidad son sólo algunas categorías que se ofrecen en *La gaya ciencia* como excusas vitales en la consideración de una estética real. Esta propuesta ha venido siendo, una lectura sobre el universo de la jovialidad que se enmarca en el pensamiento intempestivo, en ese que se da de forma ahistórica y que no solamente se ancla en el mundo romántico del héroe trágico. Es Nietzsche el que se instala por primera vez en la dimensión de lo otro y del afuera que moviliza la estética: “*Obra y artista. –Ese artista es ambicioso y nada más: finalmente su obra sólo es una lupa de aumento que ofrece a todo el que lo mira*” (Nietzsche, 2009, p. 196).

Decíamos al iniciar esta última sección del tercer capítulo que los problemas hacia los que se extendía una política-estética inevitablemente nos conducían a problemas como el reconocimiento, la diferencia, y la otredad. La tensión entre reconocimiento y diferencia es por ejemplo una de las más debatidas en la actualidad. Justamente, ello constituye un serio problema en tanto reto, pues en efecto no sólo hay que pensar cómo concebir el problema del reconocimiento sino, en consonancia con ello, definir cuáles son los parámetros para hablar de “diferencia”.

Una política-estética que se plantee orientar su hacer en estas direcciones y que inspirada en actos de comunidad llegue a agenciar la diferencia puede invitarnos a plantear las siguientes preguntas: ¿qué se entiende en las reflexiones sobre política y filosofía moral por “el otro”?, ¿por qué algunos han llegado a denominar como “otro” una especie de absoluta exterioridad, justo cuando la otredad se me presenta –es mi posición– como un absoluto inevitable?, ¿por qué la diferencia se nos suele traducir como una manera de significar la distancia que se debe respetar y no una condición *sin et quanon* de nuestra propia intimidad? Hay que insistir que estos registros temáticos resultan inevitables cuando la demanda de imaginación y de ficción me instalan en el trabajo con el otro, y por el otro y, que aún cuando no sean parte esencial de la presente investigación; la idea de comunidad, de colectividad y de multitud, persiste en cierto nivel de opacidad, como si estuviese “detrás” de la imaginación-ficción.

Esta parte espera así dejar demarcado del lugar de la política estética como potencia *en potencia*, por ello quiere proponer dos instancias reflexivas: la primera es el camino sugerido

para pensar el reconocimiento desde algunas ideas del filósofo francés Paul Ricoeur, la segunda constituye una breve revisión sobre la importancia de la imaginación para identificar el camino hacia la diferencia –y por ello a la diversidad–, atendiendo al diálogo que Martha Nussbaum.

Tras plantear el recorrido de la “Semántica de la acción” a la “Fenomenología Hermenéutica de la Persona”, el filósofo francés Paul Ricoeur, en su última obra *Caminos del reconocimiento*, recuperó desde varios lugares filosóficos y no filosóficos la ambigüedad y el equívoco no sólo del concepto de reconocimiento sino de su estatuto teleológico. Es necesario aclarar que, si bien es cierto, *Caminos del reconocimiento* no es una obra que toma el reconocimiento como tema, si por ello se entiende un trabajo en donde una categoría filosófica se ve determinada por su análisis y argumentación, y constituye una pieza fundamental en la mostración de elementos que han estado presentes desde textos como *Sí mismo como otro*, *Amor y justicia* y *La naturaleza y la norma*. Dichos elementos son: la necesidad de establecer una antropología del hombre capaz, desde un fondo poderoso y activo; el estatuto ontológico y existencial de la mismidad y la ipseidad; y, evidentemente, la inquietud que quizá atravesó desde sus inicios toda su obra: el problema de la temporalidad. Estas reflexiones, llevadas a término de manera novedosa, proveen al estudio de la obra de Ricoeur de un carácter versátil, entre cuyas aspiraciones últimas están la de elevar los contenidos del lenguaje a terrenos donde las preguntas políticas aguardan.

Esta propuesta es una aproximación a la fenomenología del reconocimiento desde dos figuras que resultan imprescindibles en la novedad del último pensamiento del filósofo francés. Dichas figuras, cuya presencia se evidencia en trabajos anteriores, son los aspectos éticos y políticos que revisten la noción de rostro desde un primer acercamiento, el cual se hará desde el fondo trágico donde se inscribe el reconocimiento como trabajo de una política estética tal como se entiende en esta investigación. Será justamente en esta línea que aparece la noción de vergüenza presente en algunos planteamientos de Martha Nussbaum, para continuar la indagación por la diferencia. Así, el acercamiento desde el fondo trágico y el sentido ético y político que afirman una antropología del rostro, y la pertinencia de la pregunta por una filosofía del cuerpo que halle en él el lugar donde fondo y figura se hacen manifiestos y se

constituyen en los dos extremos que sirven a la fenomenología del reconocimiento en su constitución, extremos que es necesario explicitar en lo que viene.

Hay que decir que hay dos límites que se presentan de manera inminente e igualmente de manera imprescindible en esta reflexión. Por un lado, la inseguridad del camino que puede emprenderse desde las dimensiones trágicas del reconocimiento, en tanto media la afección y la experiencia de lo ausente, desde la perspectiva de Ricoeur. Por otro, la exigencia de sensibilidad en la configuración de la simpatía en Martha Nussbaum, que tiene que ver con el diagnóstico de la vergüenza como el límite que nos pone nuestra aparición ante los otros. Hay que recordar que desde el inicio de esta investigación lo trágico, la tragedia, ha significado el motor de la vida política-estética humana, en tanto *mimesis de acciones levadas*, como nos lo recordara Aristóteles y como *desgarramiento y transfiguración necesaria*, como aparece en el joven Nietzsche.

En este caso, varios son los interrogantes que guían nuestra reflexión: ¿por qué una fenomenología del reconocimiento se puede concebir como filosofía del rostro?, ¿tiene la fenomenología del reconocimiento en esta situación o más aún en este status, la necesidad de volver sobre el individuo o sobre la persona?, ¿tiene sentido pensar el reconocimiento en dirección como un lugar de las afecciones donde *imaginación* y simpatía determinan la obra en el ser humano?

Para Ricoeur, los esfuerzos por pensar el rostro tienen su fundamento en la formulación de un *ethos* constituido como un deseo de una vida realizada –con y para los otros– en instituciones justas, formulación que aparece como uno de los soportes de *Sí mismo como otro* y como fuerte aseveración en *Amor y Justicia*, formulación que se nutre desde algunas discusiones con Levinás.

Ante este *ethos* tenemos un elemento que es definitivo en el trabajo reflexivo que se propone desde una experiencia de la vida con los otros cuya constitución se da en el deseo, deseo que aparece como optativo, no como imperativo, porque abre la posibilidad de un nuevo lenguaje y, en ese sentido, de nuevas formas de aspiración ética y política. A este deseo igualmente le constituye e implica la estima de sí mismo, que se traduce como ese esfuerzo por *representarme en el otro* aquello no solamente de lo que carezco, sino aquello que representándome me permite saberme presente. Si en esta medida el deseo aparece como una

seña o como un signo, es también porque me pone de cara-a-sí-mismo: el reconocimiento nos aparece insinuado en este momento desde el lugar que ocupa el deseo en el retorno sobre sí mismo, como lo señala Ricoeur en *Amor y justicia*:

En efecto, sea como sea la relación a otro y a la institución, de lo que hablaré más tarde, no habría en ella sujeto responsable si este no pudiera estimarse a sí mismo en cuanto capaz de obrar intencionalmente, es decir, según razones reflexionadas, y por otro lado, capaz de inscribir sus intenciones en el curso de las cosas mediante iniciativas que entrelazan el orden de las intenciones con el de los acontecimientos del mundo (Ricoeur, 1993, p. 107).

Los elementos “con y para los otros” y “en instituciones justas” nos pondrán en la insegura situación que describíamos hace unos instantes, aquella que inaugura el carácter trágico de las acciones. Con y para los otros indica algo definitivo y en gran medida ineludible, una preposicionalidad que, como tal, presenta a los otros doblemente posicionados. Los otros no son sólo algo que me aparece de manera inevitable, constituyen desde esta relación un movimiento que desde sí responde a la interpelación de estos. El otro es mi exterior, es mi semejante, y sólo en esta situación, me sé cómo semejante de otro. Y si el otro se significa por esta particularidad, este es un punto singular para comprender los motivos de las prácticas artísticas de la Bienal de Venecia, en el sentido que su director Franklin Aguirre señala sobre lo *afectivo* y el trabajo del colectivo con la comunidad. Para la Bienal es imprescindible que cualquier grupo de trabajo vinculado haya sido creado a partir de unas relaciones afectivas sólidas, como si de una familia se tratara, pues es aquí en donde es posible una comprensión de los horizontes, de las búsquedas y de las preocupaciones de los otros. Se trata, pues, de afectar y de ser afectado para la creación de una comunidad sensible y objetiva con las cuestiones que quiere abordar, para “establecer políticas por medio del arte”, como lo afirma Aguirre:

Muchos de los agenciamientos son por afecto y funcionalidad. Muchas veces te reúnes con algunas personas para trabajar porque hay alguna coincidencia geográfica o funcional. Algunos de los de la universidad con los que te la llevas es porque viven en barrios donde las dinámicas de vida los pueden conectar o porque no las tienen. Usualmente la niña rica se junta con los “punketos” y viceversa (Aguirre, Franklin, Creador y gestor de la Bienal de Venecia).

Hay que afirmar, además, que una reflexión sobre el rostro inaugura un ejercicio poético, en tanto exige una capacidad de visión puesta a distancia, evoca una poética del don, en el ofrecimiento, no de lo que tengo o de lo que soy sino, precisamente, de aquello en lo que me voy encontrando, hallando y reconociendo. En este sentido, “[s]in reciprocidad, o para

emplear un concepto de raigambre hegeliana, sin reconocimiento, la alteridad no sería otro distinto de sí mismo, sino la expresión de una distancia indiscernible de la ausencia” (cf. Ricoeur, 1993, p. 108). Bajo la presencia del otro como rostro, el reconocimiento se constituye como una ruptura, como una escisión que tiene su origen en la absoluta necesidad de la oposición: una antropología del rostro ya no es el otro el que aparece sino lo otro lo que adquiere lugar y forma.

Una antropología del rostro puede así quedar ejemplificada por el amor o la amistad, pues, desde esta perspectiva, sólo podríamos entender la relación de reciprocidad como la búsqueda de una igualdad moral, por las diferentes vías del reconocimiento. Con lo que se ha afirmado hasta el momento, se resalta la exigencia de la reciprocidad si se piensa en la mirada de correspondencia, precisamente, con lo que me es diferente. Evoco aquí las figuras de Botticelli, Veronese y Bartolomeus Spranger cuando traen la natural y armoniosa oposición del rostro de Marte al rostro de Venus.



*Marte y Venus (1.483)
Sandro Botticelli*

De la absoluta oposición surge la vida, y precisamente no puede menospreciarse la tanática relación entre dos que siendo dioses se humanizan en el amor de la tensión y el deseo. La relación del sí mismo a su otro se perfila incluso y de forma desproporcionada desde Levinás, y esto no ha de ser motivo para hallar en la reciprocidad una situación de desventaja: mi rostro *visage* permite al otro ser-visto, permite al otro aparecer en tanto otro diferente de mí, permite al otro reconocerse diferente de mí y diferente de sí mismo, en el “cada vez” del

mirar, como bien lo afirma Ricoeur: *“la reciprocidad, visible en la amistad, es el resorte escondido de las formas desiguales de solicitud”* (Ricoeur, 1993, p. 109).



Un perfil
Fotografía: Roberto Africano

Tal y como nos va apareciendo, la antropología del rostro puede generar la discusión sobre la reciprocidad, también desde una aparente oposición, que es llamada por Ricoeur el sinrostro: *“El otro es el frente a mí sin rostro, el cada uno de una distribución justa. (...) El cada uno es una persona distinta, pero solo accedo a ella a través de los canales de la institución”* (ibíd.). El lugar que en esta reflexión ocupa el estatuto antropológico del rostro se ve constituido no por su contrario o contradictorio sino por su contrapartida en el sinrostro.

De cara al tercer elemento de la formulación del *ethos* de Ricoeur, podríamos afirmar que este último elemento, “en instituciones justas”, hablaría de manera inminente del lugar de aparición del otro en ese fondo operante que es la institución. De esta manera, el lugar de aparición del sin rostro es la institución: *“Lo que distingue la relación con otro en la*

institución de la relación de amistad en el cara a cara es precisamente esta mediación de las estructuras de distribución, que buscan una proporcionalidad digna de ser llamada equitativa” (Ricoeur, 1993, p. 109, 110). A nuestros ojos, el lugar que ocupa el carácter trágico del reconocimiento comienza aquí. Baste mirar a Antígona por el contenido del conflicto presente en la prueba humana, para preguntar si evidentemente hallamos el sin rostro que exige la institución; o el rostro que emerge con el amor filial. Si Antígona sigue presente en las discusiones sobre ética y política es por dos motivos: el primero lo constituye el reclamo inicial ante sus exigencias humanas, reclamo que se traduce en la fuerza trágica de la acción y en la perspectiva estrecha que demanda el compromiso. Ya lo mencionábamos con anterioridad. El segundo lo constituye la importancia de la sabiduría trágica que abordó Aristóteles, y que, pertenece a un desarrollo propio de otra investigación.

Antígona nos conmueve seguramente porque nos pone de frente en la similitud de las situaciones límite cuando lo ético aparece como el momento de lo trágico. Antígona nos interroga cuando la aparición del rostro resulta inadmisibles, cuando la aparición del sin-rostro resulta ineludible y cuando es el rostro quien reclama el cuerpo: el rostro por el cuerpo, la unidad armoniosa rota por la acción.

Velar por y otorgar lo debido al cuerpo de su hermano, constituye para Antígona la muestra del deseo trágico de darle su lugar a la ausencia, motivación que nace de la reciprocidad con el que ya no está, con el que todavía forma parte de mi rostro, con el que todavía me permite ver-lo de modo distinto. Desde aquí, es el cuerpo el que permite el diálogo presencia-ausencia. Sobre el cuerpo vale decir que no sería debido creer que es un accidente en esta ejemplificación de lo trágico del reconocimiento; antes bien, pareciera que ya el cuerpo ha desaparecido por darle lugar y presencia al *vínculo* que ya no es cuerpo porque es muerte y, más aún, que ya ha pasado de ser muerte a convertirse en deber –con toda la carga de sentido que tiene en el desarrollo de la obra–.

Es posible pensar entonces que una filosofía del rostro se esboza aquí con lo trágico de la acción cuando permite e instaura el reconocimiento: el cuerpo presente es el hermano ausente, el rostro se ve sustituido por el sin-rostro, lo ético deviene trágico. Sea este el momento para abordar la filosofía del rostro desde el otro ángulo anunciado: el de la

imaginación y la simpatía como capacidad de diferencia, en la perspectiva de Martha Nussbaum

En lo que concierne a la imaginación como simpatía, cabe afirmar que uno de los nexos que considero existe entre Nussbaum y Ricoeur es el que se comprende desde el ámbito de la ficción en Paul Ricoeur y desde el campo de la imaginación y fantasía en Martha Nussbaum:

...la ficción, en especial la ficción narrativa, es una dimensión irreductible de la *comprensión de sí*. Si es cierto que la ficción no se realiza sino en la vida y que la vida solamente se comprende a través de las historias que narramos sobre ella, resulta que una vida *examinada*, en el sentido que tomamos de Sócrates al comienzo de este trabajo, es una vida *narrada* ¿Qué es una vida narrada? Es una vida en la cual encontramos todas las estructuras fundamentales del relato que evocamos en nuestra primera parte y, especialmente, el juego entre concordancia y discordancia que nos pareció que caracterizaba el relato (Ricoeur, 1989, p. 53).

Si bien es cierto que para Ricoeur la ficción se comprende como el carácter que hace al lector un testigo de la narración, en lo que concierne al campo de la interpretación novedosa, a la capacidad de desvío y a la explicitación de la historia como historia narrada, no estamos lejos de comprender que significa la imaginación y la fantasía para Nussbaum. Para esta filósofa la fantasía es una capacidad y, como tal, se direcciona a ver una cosa como otra. Es así como denomina a la fantasía como “imaginación metafórica”.

Son varias las obras y estudios en donde Nussbaum alude a la necesidad que tienen los seres humanos de pensar imaginativa y sensiblemente en perspectiva política y moral. No en vano, en muchas ocasiones diagnostica el origen de las acciones nocivas o degradantes en la incapacidad de imaginación. Pero, ¿cuál puede ser el origen de este planteamiento que no tiene otra connotación distinta –en mi opinión– que una poética de la generosidad? Veo que esa raíz puede hallarse en Hume, en el ensayo *De la delicadeza del gusto y la pasión*:

Algunas personas están sometidas a una cierta delicadeza de la pasión que hace que sean extremadamente sensibles a todos los accidentes de la vida y que experimenten una viva alegría ante todo acontecimiento positivo, así como un punzante dolor cuando se encuentran con desgracias y con la adversidad. Los favores y los buenos oficios hacen que fácilmente entablen amistad, mientras que la pequeña ofensa provocan su resentimiento (Hume, 2011, p. 43)

Para Martha Nussbaum, la fantasía se configura cuando vemos otras cosas en las cosas inmediatas; la fantasía tiene que ver con esa virtud que no por casualidad está tan presente en los niños cuando un objeto específico puede devenir objeto de juego, objeto novedoso, objeto de “imaginación metafórica”, para seguir con las ideas de Nussbaum. Para los que

consideramos potente el discurso de esta filósofa no es una sorpresa que, justamente, pueda hallarse en la literatura el campo de expresión de la imaginación, pero no porque el autor demande un nivel de inteligibilidad muchas veces esforzado e increíble, sino porque una obra puede ser el campo de reconocimiento de nosotros mismos, aquella *voz en off* que nos permite anticipar un comportamiento, una salida, una jugarreta con el diálogo, una simpatía extrema cuando hallamos la situación que anhelábamos o un repudio incontenible cuando emerge en nuestro horizonte moral aquello que no es otra cosa que tiránico y despreciable.

Sin embargo, no hay que olvidar que para Nussbaum la fantasía o imaginación metafórica es una capacidad y, en tanto tal, se explora, se fortalece o simplemente se reprime y se atrofia. Quizá muchas veces hemos escuchado que la fantasía es inútil; no obstante, cuando se trata de entrever qué nos ocurre cuando leemos, no podemos alejar el campo de las emociones de tal ejercicio. Para la filósofa, la imaginación o, en este caso, el pensamiento sobre lo inútil, imprime en nosotros la capacidad de valorar las cosas por sí mismas y ello se da en consonancia con la destreza moral de "*encarar los productos de la fantasía como algo que no tiene un fin más allá de sí mismo*" (cf. Nussbaum, 1997, p. 72). La imaginación metafórica permite encarar los elementos centrales de la vida; cosa lamentable es, en efecto, que esa capacidad no esté cultivada en algunos seres humanos:

Él es, para usar la imagen de Proust, sólo el modelo de una artista, únicamente la ocasión de una creación que trasciende y deja atrás su realidad. Si ella actúa de forma caritativa por él sólo hace en la medida en que él integra el mundo en su totalidad, al cual su actividad creativa se dirige. Si él realmente la necesitase, ella no lo percibiría. En resumen, los contornos del mundo del amante, aunque parecen expandirse gracias a que el amor abarca el universo, en realidad se han contraído por el rechazo del amante de los significados humanos de los sucesos y personas de ese mundo. Amar a los seres humanos *more geométrico*, o incluso como a personajes de ficción, es apartarlos, no abrazarlos (Nussbaum, 2008, p. 570).

Quiero aclarar que el pensamiento de Nussbaum no es en ninguna medida "alegre" si por ello se entiende "optimista", sino, más bien, es un viaje constante a la profundidad de las emociones humanas con el fin de explicitar los orígenes de las acciones nefastas como incapacidad de fantasía que, en palabras de Hume, aparece como una ausencia de delicadeza de imaginación. Destacados investigadores han dedicado muchos años a las diversas formas de la violencia, poniendo acento en sus trabajos sobre los entornos de maltrato, de pobreza y de exclusión. Sin embargo, estos análisis, que resultan fundamentales para la construcción de rigurosos diagnósticos, marcos teóricos, estados del arte y perspectivas de solución, en

algunas ocasiones adolecen de planteamientos de soluciones o planos de significación de una vida política que puede ser construida, reconstruida o por lo menos fortalecida mediante prácticas sociales o políticas, que surgen desde situaciones de vulnerabilidad.

Es curioso que sea justamente este el escenario donde la vida de la imaginación emerge: el escenario de la vulnerabilidad y de la afectación profunda. Es decir, la imaginación como una capacidad creadora, como una potencia de resignificación, no surge precisamente y de forma frecuente en situaciones de felicidad y de bienestar. De hecho, no necesitamos ir muy lejos para darnos cuenta que cuando experimentamos estados de tristeza, vulnerabilidad e indignación, es cuando, de forma extraña, nos mueve la imaginación para suponer el mundo que queremos, que merecemos, que deseamos.

Lo que esto significa es que esa capacidad de reponerse ante situaciones de maltrato, vulneración y perpetración, llamada “resiliencia”, tan estudiada por varios teóricos como entre ellos Paul Ricoeur, no podría ser activamente política y restituidora de una subjetividad real si en su trasfondo no residiera la profunda convicción de que la felicidad es un estado merecido y por ello posible, y que el respeto es un lugar de reconocimiento propio de mi constitución como sujeto.

Los seres humanos elaboran un mundo imaginado porque lo desean, lo ven como aspiración y, en ese sentido, comienzan a incluir como aspiración para sus vidas objetos o sujetos que contribuyan a la configuración de esa simpatía. En este sentido, vale resaltar que nuestra vida estética y política, que busca un lugar en el mundo, un lugar donde asirse, un lugar de agencia y de ejecución de acciones, deseos y proyectos, se acerca a emociones como la simpatía, el gusto, el disgusto y a una serie de emociones que, sin quererlo, vislumbran lo que necesitan y lo que no. De esta forma, nuestra vida política surge en la imaginación como un evento indispensable para su toma de partido ante lo que recibimos. Casi que podríamos decir que de nuestra capacidad de imaginar depende el modo como se instala nuestra manera de ser espectadores ante el mundo. Por este motivo, hay que insistir en que la simpatía es una actividad que media la conmoción humana y que la imaginación se da como una forma en la que instalamos el mundo de los otros, en el mundo con los otros. La imaginación es así el modo como vemos y percibimos el mundo “extraño” y “distinto”.

Cuando hace unos instantes me refería a una poética de la generosidad como política de la imaginación, quise dejar planteado algo que seguramente merece más atención en una próxima oportunidad: la destreza de conceder lo diverso.

Quien goza de capacidad moral puede gozar de la sabiduría para identificar la diferencia y, a su vez, quien percibe la diferencia lo hace en virtud del ejercicio de la simpatía:

Puedo aceptar o abrazar la apariencia de las cosas e incorporarla como el modo en que las cosas son: en este caso la apariencia se ha convertido en mi juicio y tal acto de aceptación es aquello en que consiste el raciocinio. También puedo rechazar la apariencia por no ser como las cosas son: en tal caso creo lo contrario de lo que se me aparece. O puedo dejar la apariencia suspendida sin comprometerme en un sentido u otro. En este caso no albergo, en ningún sentido, ninguna creencia o juicio sobre la cuestión (Nussbaum, 2008, p. 60).

Una política de la imaginación, como he querido denominarla aquí, puede entonces caracterizarse por una voluntad de lo diverso, hallada en el campo de lo que me es ajeno y desconocido. Es decir, no sólo asumo lo externo como un mundo ajeno, sino como algo que definitivamente por serlo, escapa a mis predicados de valoración. En este sentido, la diferencia se movería en una constante dialéctica del don: hago lo que me implica un esfuerzo y ello ha de compartir mi sentimiento de fantasía.

Por otro lado, puede potenciar el pensamiento de lo diferente y ser una forma de pensar en negativo. Muchas veces me he sorprendido al ver que las huellas de Nietzsche siguen emergiendo en pensadores contemporáneos, sobre todo en aquellos que articulan el pensamiento sobre la vida moral con una vida estética. Nussbaum, por ejemplo, cuando se acerca al problema de la vergüenza en *El ocultamiento de lo humano*, alude a ella como "*la dolorosa emoción que responde a la exposición [de nuestras debilidades]*" (cf. Nussbaum, 2006, p. 206). Esta afirmación supone una discusión cuando, por ejemplo, estamos ante fenómenos de exposición maltratadora y de escarnio. Pero ello ya tiene para nosotros un valor preciso: la riqueza trágica de la *anagnóresis*. Este término griego de raigambre aristotélica nos sirve para pensar la riqueza humana del que se halla expuesto al mundo, y que en esa exposición es capaz de recrear una imagen sobre sí.



Tres gracias y mundo
Fotografía: Roberto Africano

Es pues una tarea pendiente suponer que una política-estética da para pensar la importancia que adquiere la imaginación y la ficción en la creación de mundo. De esta forma pensar una política de la imaginación exigirá una actividad de *simpatía* dada como una disposición de ánimo que está dirigida hacia lo delicado. Qué sea lo delicado es un asunto que compete a nuestra delicadeza de imaginación. Imaginar la muerte o suponerla es ya un ejercicio del espíritu que curiosamente nos instala en una guerra interior muchas veces atractiva y erótica, pero que curiosamente también se vuelve un deseo que nos es arrebatado ante la guerra que otros nos imponen. Quizá una de las devastaciones más brutales es aquella en la que nos es arrebatada la capacidad de imaginar la muerte. En un lugar de Suecia la muerte juega y danza, y en un lugar de México, tras todas las guerras de conquistas y colonias, Artemio Cruz recordaba y era uno y varios en su memoria, como nos lo recuerda Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato*. Con la certeza de saber quién es, apareció así la incertidumbre por lo que realmente había pasado: él era uno porque era *muchos*:

El espíritu se le fue de repente, como por una coladera, tratando de racionalizar el absurdo del cuerpo. Sólo un símbolo, una alegoría, una idea era más grotesca que el cuerpo y sus funciones: el símbolo, la alegoría o la idea impuesta al cuerpo para aliviarlo de su propio horror mortal. Sintió que los intestinos se le aflojaban peligrosamente. Se retuvo. Pensó que había llegado al abismo de su propio cuerpo: allí donde ya no podía imaginarlo orinando, cagando, cogiendo naturalmente, sin un símbolo perturbador que sólo le decía al cuerpo: me necesitas porque eres mortalmente absurdo. Conoció un pueblo polinésico para el cual toda muerte era un asesinato. El escándalo de la muerte no violaba nuestra vida, sino nuestra inmortalidad (Fuentes, 1987, p. 233).



El séptimo sello (1957)
Ingmar Bergman

EPÍLOGO

Rostro y testimonio: mística y poética del don en la fenomenología de Jean Luc Marion

*“Oh, tú que moras en los jardines, mis amigos prestan oído a tu voz: ¡Deja que yo
la oiga!*

La posesión total (8,13).

Cantar de los cantares

*“El presente no adviene sino para aquel o aquellos que comparten la misma espera – la de
un determinado arribo, un paso preciso, un lugar otro que no se confunde con ninguno.*

*Una ausencia preside pues al advenimiento del tiempo presente, pero una ausencia
suficientemente precisa e identificable como para no confundirse con ninguna otra
ausencia (y a fortiori con ninguna de las ocupaciones que absorben a quienes no esperan
nada)”*

“Una reducción radical”. El fenómeno Erótico

Jean Luc Marion.

[Este último texto, presentado aquí a modo de epílogo, fue el origen de la necesidad de buscar la explicitación de una política estética. Fue desde la construcción de este trabajo presentado en la Universidad Autónoma de Querétaro (México), en el marco *IV Simposio Internacional de Estudios cruzados sobre la modernidad: Jean Luc Marion, el don de una tradición y de un futuro para el pensamiento*, que se movilizó la causa que hoy se cierra por un tiempo, pero que abre *qué pensar*]

Hubo unos seres cuyos nombres no han sido lo suficientemente famosos como para que más que fantaseados sean recordados. Esos seres que responden a *su co-rrespondencia* y en su correspondencia, no hablan de sí mismos en lo que de ellos queda en la palabra encarnada; ahora se han visto obligados a hablar desde lo que más les puede unir: *el haber*.

Con la recordación de Heloisa y el filósofo Pedro Abelardo, se abre ante nuestros ojos una doble posibilidad de ser mirados: una posibilidad fenomenológica y una posibilidad estética. La primera, animada por la indagación por la apariencia, lugar que se erige desde la continuidad de la tragedia epistolar hasta la actividad del ofrecimiento permanente; la segunda, se instala en la capacidad de responder-se al otro desde la filosofía, que de manera tácita se puede concebir también como una actitud fenomenológica.

Leer la filosofía desde la forma epistolar es así un ejercicio que no solamente puede dar cuenta de lugares, condiciones y acontecimientos que sirven como meros datos circunstanciales, pues mal haríamos en abogar por una perspectiva fenomenológica si no sospechásemos que la noción de correspondencia nos inserta de manera inevitable en el universo de saberse frente al Otro en la capacidad de respuesta. Responder es así co-responder, responder es así conocer. Nos respondemos en la correspondencia, ¿no es ésta una actitud en la que puede hallarse la experiencia temporal erotizada?, ¿cuál sería la pregunta acertada y pertinente en torno al acento fenomenológico del diálogo entre correspondencia y reciprocidad, y la opacidad de su diferencia?, ¿cuál es el lugar de la *diferencia* en el fenómeno erótico?

Estos interrogantes y algunos que se desprenden de ellos, son el objeto de la presente ocupación, y aunque la historia erótico-intelectual de Pedro Abelardo y Heloisa no son el tema central del presente trabajo, es algo nos da qué pensar —como diría Ricoeur— en el terreno de lo que para Jean Luc Marion constituye el *fenómeno erótico*, por eso su mención.

El presente trabajo quiere movilizarse desde tres lugares que a mi juicio conducen el descubrimiento de la mística y la poética del don en dos de las obras de Jean Luc Marion: *El fenómeno erótico* y *Siendo dado*. El primer lugar es el abordaje del problema de la corporalidad, en una primera aproximación, pues para el presente estudio será abordado desde la noción de rostro que, aunque trabajada y discutida por filósofos como Emmanuel Levinás y Paul Ricoeur, adquieren en Jean Luc Marion el importante carácter de don en tanto facticidad (contingente). El segundo lugar se quiere desarrollar estableciendo el nexo que existe entre la problemática del don y la esfera del acontecimiento, cuestión que plantea el vínculo inevitable entre testimonio y corporalidad. Finalmente, el tercer lugar -lugar de llegada, por supuesto- se constituye como punto de encuentro entre esa mística del rostro y

la relación don-acontecimiento, relación que para el presente trabajo se traduce como la alternativa poética que resulta fundamental en la fenomenología de Jean Luc Marion, y que se configura como articulación de la fuerza creadora, la reserva y la exterioridad paradójica del cuerpo presente. Cabe aclarar que por estar estrechamente ligados, el segundo y tercer lugar se abordarán de forma continua.

1. Primera aproximación a la corporalidad: desde el rostro hacia el don como facticidad

En varias ocasiones se ha hablado de los diálogos entre Derrida y Jean Luc Marion. Una muestra de dichos diálogos reside en la lectura que hace Marion de *Dar (el) tiempo*, obra del filósofo argelino. La tarea de esta primera sección es indagar en torno a la paradoja que instala la noción de rostro en la comprensión de la facticidad, noción ésta última trabajada y acuñada por Jean Luc Marion, en diálogo con Heidegger.

Marion conversa con Levinás y al respecto habría que mencionar, por lo menos, que la discusión en torno a la noción de rostro podría seguirse de análisis que incluyeran en su desarrollo la pregunta por la persona, la pregunta por el concepto de *hipóstasis* y la indagación moral por el sentido de dar-la-cara. Sin embargo, lo que nos debe interesar aquí es la importancia que la noción de rostro tiene para entender la noción de facticidad –contingente–.

Hay que decir, en primer lugar, que el camino que conduce a la noción de rostro para Levinás es una disimetría originaria, una desproporción infinita en medio de la finitud, una disimetría que se da cuando la idea de *ser* se pone en el mismo nivel de todas las *diferencias*: cuando pensamos en el otro, lo pensamos no sólo como referencia externa sino como diferencia ineludible y en ese sentido, necesaria, *existente necesariamente*. Cuando pensamos en lo que se me pone de frente, no hay otra originaria acción que una *reacción* por la nostalgia de unidad, me escindo en el otro porque es *lo otro* aquello que me permite saber la infinitud de la diferencia a la que estoy abocado. Al respecto podemos citar a Jean Luc Marion, en *Siendo dado*:

Nace así el adonado, al que la llamada hace sucesor del “sujeto”, como aquel que se recibe enteramente de lo que recibe. La llamada lo instituye fenomenológicamente según los cuatro rasgos de su propia manifestación: la convocación, la sorpresa, la interlocución, la facticidad (individuación) (Marion, 2008, p. 423).

La exterioridad aparece como una conquista, y es esta conquista la que señala la sobre-exigencia que instala la moral, pues nociones como querer, desear, hacer justicia, reconocer; no se constituyen desde una profunda identidad sino desde la totalidad de la diferencia. Puede decirse aquí que es la problemática del rostro la que surge como una mística, y puede decirse que esto ocurre de tal manera porque nada puede ser más incomprensible para el entendimiento humano que asumir que la ética perturba el régimen del ser y que, curiosamente, sólo podemos ser-con-el-otro en esta perturbación. No se quiere aquí sostener la inutilidad o perjuicio de la ética, más bien se quiere afirmar que de modo inevitable ha de ser una con la fenomenología. Dicho de otro modo, lo que se distancia en el ámbito de la ética, puede ser acercado como fenomenología: si el rostro nos pone en una “situación límite” –para usar un término de Jaspers– puede entenderse la paradoja y desproporcionalidad del rostro en la infinitud del fenómeno erótico. Recorro nuevamente a Jean Luc Marion, en *El fenómeno erótico*:

...si se desvanece el universal ético, la trascendencia del otro, lejos de desaparecer, se acentúa como nunca. En efecto, ¿qué me dice (de cualquier manera que me hable) el rostro del otro cuando la ola de la erotización lo inunda? Me dice que la asunción de carne recobra ahora todo su antiguo cuerpo, que ya nada en él resiste a su carne y también por ende que ya no me resiste en absoluto. En ese instante, su rostro atestigua el cumplimiento sin resto de su carne y, en tal sentido, toda su carne alcanza su rostro dentro del mismo enaltecimiento. O si se prefiere, en lugar de que su rostro se hunda en la carne, toda su carne se vuelve rostro, como un “cuerpo glorioso”, se condensa en una sola gloria, la misma de su rostro (Marion, 2000, p. 148).

Diremos entonces que el vínculo tácito que existe entre rostro y facticidad se constituye en la ambigüedad que representa que la vivencia del otro me sea inaccesible para siempre y que, a la vez, esa absoluta diferencia funcione como llamada, para utilizar el término de Jean Luc Marion. Con la idea de *facticidad* trabajada por el autor, se perfila una de las que él denomina determinaciones de *lo dado*, en el libro III de su obra *Siendo dado*. Si bien es cierto, la relación entre don y acontecimiento es la segunda parte del trabajo que hoy se presenta, es necesario recurrir al problema de la facticidad con el fin de esclarecer la importancia que tiene la consideración del rostro como un escalón ineludible en esta reflexión.

Decíamos que al rostro le es de suyo la propiedad de la contingencia, la desproporción y la ambigüedad, pues bien, la noción de “dado” en Marion adquiere los mismos rasgos en una economía del intercambio que pone todo su acento en el vínculo que existe entre contingencia (arribo) y facticidad, conceptos que tienen mutua relación con el carácter de novedad que reviste la noción de rostro. Revisémoslo entonces.

La contingencia a la que se refiere Marion, como rasgo distintivo de la facticidad, no radica en una incerteza epistemológica, pues en tanto epistemológica estaría supeditada a variar gradualmente aproximándose a la certeza tan deseada. La contingencia radica en que el fenómeno, en este caso, el aparecer en tanto rostro, debe producirse y manifestarse de *factum* para que un conocimiento cierto pueda ser posible. La facticidad entraña la “condición” de novedad en tanto fenomenológica, pues el lugar de la certeza epistémica queda desplazado por el *cumplimiento* de lo que se da:

Por ello, justamente, el fenómeno del mundo podía aparecer a la vez como eterno (Tomás de Aquino) o cierto (Husserl) y como contingente, porque la contingencia fenomenológica consiste para el fenómeno en el hecho de darse y no en la modalidad de las representaciones que lo describen” (op. cit., p. 241).

Aparecer es surgir de facto, y ello no presupone una causalidad necesaria ni un efecto determinado, pues la llegada del fenómeno dado, o el arribo –para utilizar la traducción al castellano– lo exime del futuro y lo abre a la posibilidad, contradiciendo la temporalidad de los efectos producidos o de las causas eventuales. Somos rostro en tanto facticidad –contingente–.

El estudio que emprende bellamente Marion en torno al problema de la facticidad no se restringe a lo que aquí se ha dicho, pues no hay que olvidar que es justamente con Kant, Husserl y Schelling que extiende la discusión en torno a la facticidad, con el fin de demostrar la posibilidad de hablar de una *facticidad restringida*. A propósito de esta idea ha de decirse que la facticidad pertenece al ámbito de la existencia y no a los otros modos de ser de los entes, es decir, a la *disponibilidad persistente (Vorhandenheit)* y a la *utilidad (Zuhandenheit)*. Aunque a esta altura la conversación de Marion se sostiene con Heidegger, cabe resaltar que su afirmación sobre la restricción de la facticidad es fundamental:

La facticidad sólo me corresponde en la medida en que me expone al hecho consumado del fenómeno –no lo hago mi hecho, sino que, ante el hecho consumado, [me] dejo hacer, le dejo que

me haga...El sintagma corriente “me he hecho...”, teniendo en cuenta todos los complementos verbales posibles, indica además sin ambigüedad esa especie de voz media en la que no soy ni el autor, ni el espectador del fenómeno, sino en la que mi encuentro con el fenómeno, expuesto sin salida, le permite llamarme su hecho y aparecer en su hecho consumado (Marion, 2008, p. 249, 250).

A esta altura, no puede olvidarse que en el estudio que Marion emprende sobre el problema de la facticidad también reconoce una *facticidad ampliada*. Al respecto podemos también pensar la noción de rostro, pues el hecho consumado en tanto *facto*, no produce ni azar, ni necesidad, sino que *abre* lo posible, pero ¿por qué no vincular el azar con lo posible? Es Jean Luc Marion, quien con un ejemplo que le suscita Mallarmé, nos lo explica:

...los dados, al lanzarlos, por su caída y su incidencia, deciden caer sobre uno u otro de sus lados; si sirven al azar antes de lanzarse, lo están fijando y aboliendo en cambio en cuanto se lanzan, puesto que, en el momento de lanzarlos, ya siempre han cumplido el hecho; los dados haciéndose juego en acto, convierten el azar en hecho consumado, metamorfosean el azar convirtiéndolo en necesidad en la misma medida en la que se cumplen como un hecho (Marion, 2008, p. 254).

La facticidad ampliada se sitúa así cuando entendemos que el hecho consumado se constituye cuando *no puede no ser* lo que es, es decir, necesidad de *facto* y contingencia se encuentran en la donación en tanto rostro: así como lo que los dados provocan en relación con el hecho, por más definitivo que sea no es absolutamente eterno y el hecho realizado no cumple sino con uno de los lados del dado, también la ineludible existencia presente sólo puede darse en tanto novedosa aparición de rostro, cuestión que demarca la diferencia entre el azar y la mística.

Si se ha optado en este primer apartado por el vínculo entre rostro y facticidad como una vía para entender el problema de la corporalidad, ha sido con el fin de descubrir el horizonte de la aparición como acontecer de rostro en tanto *consumación*. Dicho sea en este momento y como preparación para el apartado que viene, que el rostro es una consumación de la corporalidad.

2. El don: acontecimiento y corporalidad. Una alternativa poética

“...Le miré a lo blanco de los ojos y me quedé asustado al ver que en los suyos brillaba un incontestable candor. Entonces vi claro que había querido hacer al mismo tiempo una caridad y un buen negocio; ganarse cuarenta sueldos y el corazón de Dios; alcanzar económicamente el paraíso; lograr, en fin, gratis, credencial de hombre caritativo. Casi le hubiera perdonado el deseo del goce criminal de que le supuse capaz poco antes; me hubiera parecido curioso, singular, que se entretuviera en comprometer a los pobres; pero nunca le perdonaré la ineptia de su cálculo. No hay excusa para la maldad; pero el que es malo, si lo sabe, tiene algún mérito; el vicio más irreparable es el de hacer el mal por tontería”.

La moneda falsa. Spleen de París.

Charles Baudelaire

Considerar la problemática del don como acontecimiento y como corporalidad exige, curiosamente, llevar la noción de rostro hacia una instancia siguiente, instancia que nos exige pensar una erótica del don y una poética de la corporalidad. El amante busca, avanza, como lo afirma Marion. Como amante, accedo al otro como fenómeno; sin embargo, no se podría pensar en la noción conocida de fenómeno para hallar en ella la plenitud a cualquier explicación sobre el fenómeno erótico del *darse* en el otro. De esta manera, el autor muestra cómo es inoportuno seguir sosteniendo el fenómeno erótico en el ámbito de la intencionalidad, por dos razones.

La primera razón es porque en una reducción erótica me decido a amar con anticipación, es decir, en tanto amo amar, provocho en mí la intuición, como la define Marion, “la tonalidad afectiva amorosa”. Tal auto-afección es activa y ello implica que las vivencias intencionales me convalidan a mí mismo en este *darse* del amor. En razón de esto pareciera que la otredad no se inscribe tan siquiera como un inconveniente, sino como algo que curiosamente no contribuye a afirmar el amor como compartido. Según el filósofo francés, la dificultad consistiría en que “*ya no se trata de convalidar una significación mediante una intuición,*

sino de convalidar una intuición inmanente y disponible mediante una significación ajena y autónoma” (Marion, 2000, p. 116). La segunda razón obedece a la primera: “*esa significación debería convalidar mi intuición (mi decisión de amar amar) en el lugar del otro; la significación buscada debe ponerme de manifiesto al otro, fijando mi intuición como un fenómeno de pleno derecho*” (ibíd.). Para permitirlo no es suficiente con que la *significación* represente al otro, pues esto sería reducir al otro a la condición de objeto. La *significación* necesaria es la que me permite percibir al otro en su alteridad y no en mi voluntad o en mi placer. En el avance de amar, la alteridad debe comprobarse en la significación en mí, una significación advenida ya no por intencionalidad sino, por el contrario, por una contra-intencionalidad que en nada encaja con mi expectativa, con mi finalidad y con mi previsión.

Es curioso que en este punto podamos recordar el discurso de Fedro en el Banquete, cuando recurre a la figura de Alceste y a la de Aquiles como aquellos amantes que impulsados por el sentimiento de nobleza se exigen a sí mismos algo que en ellos no reside. Curioso sigue siendo que para Fedro la virtud que distingue a los amantes sea la vergüenza, es decir, el afecto moral que me exige no hacer lo propio del error sino sentir la extrema necesidad de no ser sorprendido en una acción no propia. La vergüenza es aquí la virtud de hacer aquello que me supera.

Ver el otro es algo que me plantea y me exige mi descentralidad, la significación del otro no me pertenece porque me adviene como absolutamente otro, y es su advenimiento el que me fija la significación del amo, amar, en tanto lo amable, me aparece. Por esta vía, Jean Luc Marion resuelve el enigma del rostro, no para agotar su comprensión sino para corroborar la apertura que él exige:

El rostro-de otro: se trata de una tautología, pues sólo el otro me impone un rostro y ningún rostro desemboca en una prueba que no sea la de la alteridad. ¿Qué muestra un rostro? Estrictamente hablando, no deja ver nada, al menos si uno esperaba ver intuitivamente algo visible nuevo, más fascinante o atrayente que el resto (Marion, 2000, p. 117).

A esta fase nos referíamos en momentos anteriores cuando decíamos que era indispensable extender la problemática del rostro un poco más allá, pues aunque para Levinás el rostro no es una mera instancia perceptiva, ni para Marion una aparición sin contenido fenomenológico, los dos exploran un camino que extiende su sentido.

Jean Luc Marion prolonga la reflexión sobre el rostro hacia el ámbito de la contra-intencionalidad, ya lo hemos dicho, pero en el ámbito de la significación, *significación* que se puede entender de la siguiente manera:

...empíricamente puedo matar ese rostro; por otra parte, no podría matar nada más que un rostro así, porque sólo él llama al asesinato y lo hace posible, al igual que el asesinato hace aún más visible el rostro. ¿Por qué? Porque en todo lo demás no se trata todavía de un asesinato: en cuanto al animal, por ejemplo sólo se trata de hacer morir. ¿Por qué entonces en este caso y sólo en este se trata de un asesinato? Porque sólo el rostro me expresa, hablando o en silencio: No matarás (Marion, 2000, p. 118)

De esta forma el rostro me impone una significación que se enfrenta al ego, pero no de una manera general: si el rostro del otro se me impone, afirmo una tautología; a su vez, no es el rostro del otro el que se me impone sino *ese* rostro de *ese* otro.

Según Jean Luc Marion, del rostro no se puede hablar de modo general, cuestión que concuerda con la reducción erótica de la que habla cuando se refiere al vínculo rostro-amor. Ya hay aquí una forma del don, el nivel fenomenológico y ético de la aparición en tanto rostro, es decir, es el rostro el que me da acceso al otro en persona, y ello ya se perfila como una forma en la que el don deviene acontecimiento. Quizá un fragmento de un poeta mexicano, Jaime Sabines, nos lo haga más claro:

Nos morimos, amor, muero en tu vientre
que no muerdo ni beso,
en tus muslos dulcísimos y vivos,
en tu carne sin fin, muero de máscaras,
de triángulos oscuros e incesantes.
Muero de mi cuerpo y de tu cuerpo,
de nuestra muerte, amor, muero, morimos.
En el pozo de amor a todas horas,
inconsolable, a gritos,
dentro de mí, quiero decir, te llamo,
te llaman los que nacen, los que vienen
de atrás, de ti, los que a ti llegan.
Nos morimos, amor, y nada hacemos
sino morirnos más, hora tras hora,
y escribirnos y hablarnos y morirnos.

Jaime Sabines. No es que muera de amor, muero de ti

El don para Jean Luc Marion, siguiendo a Derrida, *da* de múltiples maneras, incluso cuando no *da* nada. En un lenguaje común e inmediato podemos quizá relacionar la noción de don con una extraordinaria capacidad o potencia para hacer algo. Curiosamente, la problemática del don si exige evidenciar la reciprocidad de tres niveles de interlocución: un donador, un don dado y un donatario, pero esta reciprocidad no garantiza la comprensión del don en tanto acontecimiento, pues el don se cumple, se alcanza tanto mejor, según la donación.

Esto quiere decir que para insertarnos en el nivel del don como acontecimiento, se nos exige repensar el tema de la reciprocidad de manera que no se afirme que el don ocurre en el destinatario o en el destinador, o en el tránsito del uno al otro. Concebir fenomenológicamente el don nos exige saber que el don se da en tanto fenómeno y que en cuanto tal su carácter no importa, pues importa más la manera en la que el don se *atesta* en lo dado, nivel del que nos ocupamos en el primer apartado. El don se “atesta” en lo dado y lo dado se ha de entender como facticidad. Si en varias ocasiones, al leer *Siendo dado*, nos encontramos con el concepto de atestar, hemos de pensar que muy seguramente es por el estatuto de padecimiento o de garantía del que se *ex-pone* en la donación. Desde esta perspectiva, rostro y testimonio pueden entenderse como instancias que movilizan la mística hacia una poética.

En este orden de ideas, una erótica del don actúa como acontecimiento, cuando se supera la reflexión sobre la reciprocidad, no porque en ella encontremos una discusión sin fundamento o sin salida, sino porque todo parece indicar que el paradigma de la reciprocidad reduce la infinitud que caracteriza el acontecer del don. El acontecimiento como fenómeno *dado* no tiene causa adecuada, pues es justamente por eso que avanza de modo intempestivo, de manera que el acontecimiento no tenga causa: automáticamente provoca que lo pensemos sin efecto, razón por la cual el nivel en el que aparece el acontecimiento instala la erótica del don lejos del ámbito de la causalidad y más cerca del ámbito de lo irreversible:

...el acontecimiento, inscrito en el ojo de su huracán, surge y se cumple cuando no sucede nada -nada identificable por y nada identificable con una o varias causas- o, más bien, cuando la cosa misma, como un derrumbamiento de hielo, un deslizamiento de tierra, el resonar de un trueno, se estremece, se pone en movimiento, se decide finalmente a sí misma y por sí misma, sin causa ni otra razón que su sí finalmente declarado (Marion, 2008, p. 282).

Explicar la noción de acontecimiento es entender que se remite a sí mismo y que llega a actuar como reminiscencia del pasado del narrador, no como tiempo pasado sino como activación de *lo* abierto, señal definitiva de la atestación.

Por último, es menester hacer algunas consideraciones sobre la poética de la corporalidad. La alternativa poética, tal como aparece enunciada en el título de este segundo apartado, ha de entenderse en este momento como un trabajo de descentramiento de nociones como cuerpo y ser, cuestión que nos exige asumir la poética como la articulación de una fuerza creadora, una reserva y lo que ya se ha tratado de evidenciar: la exterioridad –paradójica–.

Para Aristóteles, *poiesis* quiere decir producción o fabricación del discurso. El acto poético es así una *invención* que se instala y permanece como una reconstrucción en el campo de la acción humana. De ahí que el término mimesis sea definido como imitación de acciones esforzadas –elevadas, en algunas traducciones–, imitación que nada tiene que ver con la producción de una mera copia, sino con una actividad que reproduce *acciones*. Si adoptamos esta definición de poética, podríamos fácilmente entender que quizá, desde la óptica de Marion, la corporalidad demanda una comprensión poética en el sentido que toda actividad poética lo es de una acción *esforzada*, acción que demanda lo diferente, demanda lo que no soy:

Sólo mi cuerpo, debido a (o ya) que se expone físicamente a las cosas, no permanece inerte como ellas, sino que las siente. Las siente porque ese cuerpo, el único entre todos los cuerpos, tiene el estatuto de la carne. En tanto que carne, siente lo que él no es y cuya fuerza, cuyo empuje, en suma, cuya presencia, por esa sola condición, puede afectarlo. Las cosas del mundo pueden actuar unas sobre las otras, sin embargo no pueden tocarse, ni destruirse, ni engendrarse, ni afectarse, porque ninguna de ellas siente a ninguna otra. Solo la carne siente lo que difiere de ella” (Marion, 2000, p. 133).

Sentir lo que no se es, experimentar lo que no se tiene: curiosamente la poética no se posiciona en un modo de interpretar o de ver sino de vivenciar. Aquí la poética de la corporalidad escapa del ámbito del discurso, movilizándose al terreno de esa sensibilidad que encuentra en la paradoja de lo exterior como interior, el acontecer de la corporalidad misma. Una poética de la corporalidad se puede asumir como el vínculo entre una mística del rostro y la relación don-acontecimiento, en tanto la poética lleva consigo el carácter definitorio de la correspondencia, noción que fue importante mencionar al comienzo de este estudio y que en

definitiva no es otra cosa que la articulación de lo diferente, según se trató de evidenciar aquí. Por último, quisiera decir que encuentro en Jean Luc Marion una apuesta no sólo definitiva sino totalmente importante para resolver desde la fenomenología, aquello que compete a la filosofía: la plena actividad de Eros.

CONSIDERACIONES FINALES

Este apartado de la investigación incluye los aspectos fundamentales de su desarrollo a nivel teórico, conceptual y problémico. Para ello se quiere proceder de manera descriptiva y, por supuesto, prospectiva.

Lo primero que cabe anotar es que lo que aquí se condensa es el *resultado*, en sí mismo, de indagaciones, lecturas, y reflexiones que siempre mantuvieron presente la necesidad de hacer un aporte desde la filosofía al campo de investigación en juventud, en las ciencias sociales. Resulta importante afirmar que el más grande interés del presente trabajo surgió justamente por considerar que la filosofía podía aportar conceptual, teórica e incluso metodológicamente, de manera contundente, a los estudios correspondientes a fenómenos juveniles y asociados con la idea o la categoría *juventud*. Desde el inicio, este aporte quiso tomar como alternativa teórica el campo de la estética y, desde allí, la forma de la *jovialidad*. En el momento en que la investigación fue concebida, su pregunta más recurrente fue: ¿cómo hablar de juventud, sin necesidad de recurrir a una discusión que contemplase la condición etaria, las políticas de juventud o los movimientos políticos o sociales? Ello planteaba más que un reto de desconocimiento o ataque a estas perspectivas, una misión inaplazable con la filosofía misma. Así la pregunta comenzaría a tomar otro rumbo y fue: ¿en qué es posible hallar la jovialidad? ¿Dónde –y la pregunta no era por un lugar físico– se encuentra o se halla?

Fue con el paso por lecturas y búsquedas de fenómenos artísticos contemporáneos que se tomó la decisión de tener un acercamiento a la propuesta de Franklin Aguirre, con el fin de conocer desde la historia de “Las matracas” –primer colectivo al que el artista perteneció– hasta la conformación de la Bienal de Venecia. Esta tarea, ya trazada, tuvo ahora la responsabilidad de construir la investigación fijando tres frentes distintos que sirvieron para considerar que el vínculo entre estética y política podría evidenciarse en la jovialidad manifestada en obras, acciones, testimonios e imágenes de la Bienal de Venecia del barrio Venecia de Bogotá.

El primer frente lo constituyó la estética de Nietzsche, que, curiosamente, fue considerada inicialmente desde el problema del espectador, pues se creía que era justamente su vínculo

con el coro trágico lo que permitía entrever la posibilidad de leer un fenómeno como la Bienal desde el universo de expectación, visibilidad e intercambio que podía evidenciarse desde su práctica. La puerta de entrada fue, curiosamente, *La ciencia jovial* porque la familiaridad del título de esta obra daba para pensar que había, al mismo tiempo, un pensar de orden científico y estético que podría garantizar una aportación de tipo más argumentativo y, quizá por ello, más sólido a la investigación.

Sin embargo, los temas abordados en esta obra, así como el estilo en el que estaba escrita no resultó de fácil vinculación a la pregunta por la jovialidad. Haberse acercado al *Ensayo de autocrítica* y al *Nacimiento de la Tragedia* en sus primeros seis párrafos fue fundamental para adentrarse en el vínculo serio que se proponía Nietzsche con la noción de jovialidad como una forma de hacerse a sí mismo no sólo un espectador libre y artista, sino además el ser humano más libre en la medida en que su demanda era la habitabilidad de la ficción. Fiesta, libertad, florecimiento y gozo presente en la antigüedad griega clásica, fue lo que me conectó la revisión del arte griego y de su riqueza simbólica. Algo importante allí: las esculturas que retrataban la jovialidad sonreían en tiempos de guerra, los capiteles representaban las figuras más estimables: la mujer, el hombre y el adolescente, el floreciente, el abierto al mundo. Un hallazgo importante o una consideración que no se hizo esperar a ser desarrollada fue el vínculo entre la mitología, la piel y la experiencia de ciudad –trabajada por la Bienal para su última edición– triada, que a mi juicio permite no solamente evidenciar la importancia de Nietzsche para leer fenómenos artísticos contemporáneos en ejecución, sino además para plantear la esencia jovial del ser humano que habita el sufrimiento y el pesimismo de forma vitalista, auténticamente vitalista. Este hallazgo en particular recuerda trabajos como los de Martha Nussbaum, Jacques Derrida, o Jean Luc Nancy. Sin embargo, su cercanía ha sido con la literatura, con la fotografía y con el cine, respectivamente, más que con propuestas de arte contemporáneo. Lo que quiero subrayar es que el vínculo entre jovialidad y arte contemporáneo puede seguirse explorando, justamente, porque los trabajos que existen apuntan a una estética del creador libertario sin hacer el vínculo, por ejemplo, entre la sonrisa griega –activación política, vitalista, trágica– y la posibilidad de habitar otra piel –característica de las propuestas de la Bienal en este caso–.

El segundo frente lo constituyó la topología de Michel Serres. Aquí cabe decir que cuando ingresé al doctorado vine con un interés muy serio de seguir abordando temáticas relacionadas con la ciudad –Bogotá–. Pensaba que ingresar a un doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, me daría la posibilidad de acercarme desde otros discursos distintos a la filosofía para hacer teoría de la ciudad. Este interés estuvo motivado en razón de que el trabajo de grado desarrollado en mi maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura me había permitido rastrear la noción de experiencia desde la novela urbana de Mario Mendoza y el vínculo que podría hacerse con la obra de Michel Serres.

El reto que implicó volver sobre las lecturas de Serres fue grande porque justamente era necesario contar con un método que le diera potencia argumentativa y solidez conceptual al campo que ya se había evidenciado: la Bienal era una apuesta política y sus artistas los agentes. La misión aquí fue evidenciar cómo armar la metodología de esta investigación cuando su problema justamente era el método. Es decir: una investigación cuyo tema es la política-estética no podría contar con un método que en sí mismo no perteneciera o fuera familiar a ese campo de investigación en estética y política. La búsqueda se intensificó porque se hacía necesario tener presentes, de modo primordial, los factores que pueden estar en contra de un argumento o teoría para construir la afirmación “definitiva”. Comenzó entonces la búsqueda por cómo investigar en estética y cómo investigar en política. Por supuesto, los enfoques de tipo cualitativo de las ciencias sociales aportaron serios elementos desde la hermenéutica y la fenomenología en el campo, especialmente de problemas relacionados con la política, y más específicamente en lo que concierne al enfoque dedicado a las narrativas. Pero, ¿cómo abordar y qué hacer con el contenido de las narrativas cuando son acciones plásticas u obras?, ¿cómo considerarlas en su plenitud y riqueza semántica, figurativa, plástica, simbólica, matérica sin someterlas a clasificaciones que más bien potenciarían una lectura ingenua e inmediata? La respuesta estaba en la revisión exhaustiva de los modos como la hermenéutica funciona, y fue valioso encontrar que una de sus alternativas es la consideración de su vínculo con la fenomenología en la concepción de temas como lugar, espacio, territorio.

Por supuesto, algunos podrían suponer que el camino en este sentido podría ser Heidegger, pero Heidegger fue de vital importancia para la evidencia de la relación estrecha entre

jovialidad y serenidad, y tomarlo en perspectiva hermenéutica fenomenológica hubiera conducido la investigación a una condición que deja fuera el arte in situ, por decirlo así, forzando la investigación a un tipo de arte más “clásico” por decirlo así.

La decisión fue volver sobre las lecturas de Michel Serres. Y este es el segundo hallazgo que considero fundamental desde el segundo frente: asumir una metodología de investigación se vuelve una práctica conceptual y teórica que afecta e incide en el trato con las cosas, asumir una metodología implica superar el nivel de un instructivo procedimental y plantearse el reto de ver la potencia, calidad, cualidad, densidad, narrativa en piezas de arte, piezas de ciudad, piezas de calle o de barrio; y con ello construir conocimiento experiencial, que, por supuesto se hace aún más fuerte con el saber teórico. El nexo entre geografía y geometría fue la manera de intuir cómo, incluso –así se lea un poco descabellado– los mitos emergen de las formas como los artistas habitan la ciudad: Ganimedes surgió una tarde de un sábado, ahí estaba como el extranjero envuelto en una piel cuidadosamente agujereada, como si en efecto los picotazos de un águila fueran la marca de que alguna vez pasó por el Olimpo. Hermenéutica-fenomenológica devino experiencia mítica en la vitalidad geométrica y geográfica de quien también en su momento hizo narración de lugar.

El tercer frente, quizá el más variado y múltiple fue el que en el tercer capítulo presentó como hallazgo o explicitación los modos de ver posible una política-estética. Esto quiere decir que explicar la política-estética como destino de la investigación, proponer la discusión sobre la “crisis” de la representación, la afirmación de la política-estética como lugar de lo común y finalmente afirmar la política-estética como la inevitable relación entre imaginación y ficción, se volvió la posibilidad de establecer diálogos entre algunos aspectos aparentemente disímiles. Entre estos aspectos se encuentran el diálogo entre los autores escogidos para la elaboración de este tercer capítulo y la posibilidad de indagar cuáles son esas posibilidades—otras que esta investigación permitiría, entre las cuales está la formulación de una *política de la imaginación*.

Por supuesto, una condensación de consideraciones finales como la que asumo aquí, se constituye en la invitación permanente y abierta al gesto más académico que quizá existe: la conversación. ¿Qué puede existir más político-estético que esto? Conversar es un juego en donde se involucra la labor del crítico y la labor del que posee la suficiente delicadeza de

imaginación como para abandonar lo propio, como si fuera de viaje. Sea esta esa oportunidad y que Shigeru Umebayashi esté allí.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio (2005). "Genius". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. p. 5-17.

Aristóteles (1990) *Poética*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

_____ (1999) *Poética*. Trad: Valentín García Yebra. Editorial Gredos. Madrid.

Bachelard, Gastón (2002). "Instante poético e instante metafísico". *La intuición del instante*. México D.F.: FCE. p. 93-101.

Baudelaire, Charles (1948). "Embriagaos". *Pequeños poemas en prosa*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe. p. 56, 57.

_____ (2005). "Invitación al viaje". *Las flores del mal*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 238-241.

Benjamin, Walter (2007). *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.

_____ (1982). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____ (2004). *El autor como productor*. México D.F.: Editorial Ítaca.

_____ (1980). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península.

_____ (1999). *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.

_____ (2009). *Estética y Política*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.

_____ (1980). *Imaginación y sociedad*. En: *Illuminaciones I*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____ (1994). *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Editorial Altaya.

_____ (2001). *Para una crítica de la Violencia*. En: *Illuminaciones IV*. Bogotá: Editorial Taurus.

_____ (1980). *Poesía y Capitalismo*. En: *Illuminaciones II*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____ (1961). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

_____ (1987). *Tentativas sobre Brecht*. En: *Illuminaciones III*. Madrid: Taurus ediciones.

Didi-Huberman, Georges. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (2009) *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.

_____ (1997). “La ineluctable escisión del ver”. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial. p. 13-18.

_____ (2007). *La pintura encarnada*. Traducción Manuel Arranz. Editorial Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia.

_____ (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.

Fuentes, Carlos (1987). *Cristóbal Nonato*. México D.F.: FCE.

García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Heidegger, Martin (2005). “Como cuando en día de fiesta”. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial. p. 55-85.

_____ (1994). *Construir, habitar, pensar; Poéticamente habita el hombre*. En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

_____ (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Editorial Herder.

_____ (1992). *El origen de la obra de arte*. En: *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE.

_____ (2002). *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Hesiodo (1978). *Teogonía*. En: *Obras y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hölderlin, Friedrich (1995). “Como en un día de fiesta”. *Hölderlin, poesía completa; edición bilingüe*. Barcelona: Ediciones 29. p. 329-332.
- Homero (1927). *La Iliada*. En: *Obras completas de Homero*. Edición de Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- Hume, David (2011). “De la delicadeza del gusto y la pasión”. *Ensayos morales, políticos y literarios*. Madrid: Editorial Trotta. p. 43-47.
- Jiménez, José (2009). *Una teoría del Arte desde América Latina*. España: Editorial Turner.
- Kierkegaard, Sóren (2009). *La repetición*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marandola, Eduardo (2012). *¿Qual o espaço do lugar?*. Sao Paulo: Editora Perspectiva
- Marion, Jean-Luc (2000). *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: Ediciones literales.
- _____ (2008). *Siendo dado*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Nancy, Jean-Luc (2007). “[Indicio] 42”. *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ed. La cebra. p. 26.
- _____ (1996). “Imposibilidad de la cuestión de la libertad. Hecho y derecho confundidos”. *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Editorial Paidós. p. 23-34.
- _____ (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Negri, Toni (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. España: Editorial Trotta.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2003). “De la superación de sí mismo”. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial. p. 174-178.
- _____ (1988). *Consideraciones intempestivas*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2000). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial
- _____ (2001). *La ciencia jovial*. Madrid: Editorial Akal.

- _____ (2009). *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (1990). *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nussbaum, Martha (2006). *El ocultamiento de lo humano*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____ (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.
- _____ (2008). “Juzgar y reconocer, y las condiciones suficientes”; “La búsqueda de la totalidad”. *Paisajes del pensamiento*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica. p. 59-71; 568-575.
- Pardo, José Luis (1991). *Sobre los espacios Pintar Escribir Pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Platón, (1993). *La República*. Madrid: Alianza Editorial. Madrid.
- Rancière, Jacques (2012). “El cuerpo del filósofo: los filmes filosóficos de Rossellini”. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Editorial Manantial. p. 87-101.
- _____ (2010a). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- _____ (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros.
- _____ (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Bordes Manantial.
- _____ (2011b). *El Malestar en la estética*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.
- _____ (2007). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (2009a). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- _____ (2011c). *El tiempo de la Igualdad*. Barcelona: Editorial Herder.

_____ (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

_____ (2009b). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora.

_____ (2010c). *Momentos Políticos*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

_____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Bellaterra.

Ricoeur, Paul (1993). *Amor y justicia*. Madrid: Caparros Editores.

_____ (1962). *Corrientes de la Investigación en las Ciencias Sociales*. Madrid: Editorial Tecnos. UNESCO.

_____ (1989). "La vida: un relato en busca de narrador". *Educación y política*. Buenos Aires: Editorial Docencia. p. 43-55.

_____ (2008). "Memoria e imaginación". *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE. p. 21-79.

Schiller, J. C. F. (2005). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Serres, Michel (1995). "Leyenda para leer fácilmente este Atlas"; "Prolongaciones". *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 11-19.

_____ (1994). "Experiencias". *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*. Valencia: Pre-Textos. p. 87-122.

_____ (2002). *Los cinco sentidos*. Bogotá: Taurus Ediciones.

_____ (2009). "Veils". *The five senses*. London: Continuum International Publishing Group. p. 17-84.

_____ (1996). "Lo universal: una de sus primeras construcciones"; "Las diferencias: caos en la historia de las ciencias". *Los orígenes de la geometría*. México D.F.: Siglo XXI Editores. p. 11-33.

_____ (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: FCE.

Simmel, Georg (2002). *Sobre la aventura*. Barcelona: Ediciones Península.

Sloterdijk, Peter (2012). *Haz de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-textos.

Virilio, Paul (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Editorial Casimiro.

Virno, Paolo (2003). "Prefacio". *Gramática de la multitud*. Madrid: Edición Traficantes de Sueños. p. 21-27.

Fuentes digitales

Freud, Sigmund (1919). *Lo siniestro*: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Pardo, José Luis. *A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la ausencia del lugar en De nunca fue tan hermosa la basura*:

http://www.academia.edu/887445/A_cualquier_cosa_llaman_arte

Sabines, Jaime. "No es que muera de amor, muero de ti". En: *Antología poética*:

https://docs.google.com/file/d/0B5QOCPJJv7_4Y1p0Y1JjVkpXRGs/view