



## APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA APPROACH TO CONTEMPORARY AESTHETICS

Mario Nandayapa  
Armando Altamira Rodríguez  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

### *Resumen*

El presente ejercicio intenta revisar cómo se han conformado las categorías de la estética para comprender los momentos y disposiciones del arte a lo largo de la historia, como un primer punto de partida de carácter teórico. No se trata, sin embargo, de una visita historiográfica de la estética, sino una mirada crítica ante los constantes quiebres epistemológicos que ha traído consigo esta disciplina. La presentación de los datos más relevantes se efectuará a partir de la observación de los cambios en las lógicas que soportan el análisis estético, volcándose el interés, por ende, no en hallar un consenso de aquel orden, sino en posicionarse desde el problema de la estética como núcleo desintegrador de posturas rígidas.

Para poder formalizar cualquier análisis, resulta pertinente efectuar el siempre necesario ejercicio de consulta etimológica del término *estética* y así en función de la raíz de la palabra darle una determinada connotación que fungiría como elemento recepcional y al mismo tiempo creativo.

La idea de dotar de literalidad a lo estético pretende demostrar, de manera subrepticia, que la estética depende en gran medida de lo datado. La literatura



debe a la estética el valor de lo hegemónico y la estética debe a la literatura el valor de hacer imperecederos los valores históricamente formulados. Literatura es estética, finalmente; como un brazo de las artes, y se conjugan en momentos cruciales; sobre todo cuando se le quiere restar importancia a esta disciplina. La literatura y la estética se compenetran por primera vez a partir de la consideración del texto literario como discurso retórico (Horacio). Sin embargo, será hasta Hegel y el romanticismo (alemán fundamentalmente) cuando surja la idea del texto literario como estético. De todos modos, juntos estética y literatura, la tarea resulta quimérica en su compendio.

A lo largo de este escrito se tratará de recoger las etapas más significativas del proceso estético contemporáneo; desde la génesis del término *estética*, su asentamiento en lo literario como objeto de estudio palpable desde múltiples visiones, el dominio estético occidental desde el capitalismo y luego la entrada de polifónico a un escenario que parecía hermético. Tal inserción es lo que produce un análisis exhaustivo de las obras más representativas de lo estético de Bajtín, Lukács, Marcuse, Jameson, McLuhan, Eco e Eagleton; mensaje universal desde un centro ubicado en el lado occidental del mapa, hacia un margen que es hoy, el resto del mundo.

### Abstrac

The present exercise tries to review how the categories of aesthetics have been shaped to understand the moments and dispositions of art throughout history, as a first starting point of a theoretical nature. It is not, however, a historiographic visit of aesthetics, but a critical look at the constant epistemological





breaks that this discipline has brought with it. The presentation of the most relevant data will be made from the observation of the changes in the logics that support the aesthetic analysis, turning the interest, therefore, not in finding a consensus of that order, but in positioning itself from the problem of the aesthetics as a disintegrating nucleus of rigid postures.

In order to formalize any analysis, it is pertinent to carry out the always necessary exercise of etymological consultation of the aesthetic term and thus in function of the root of the word to give it a certain connotation that would act as a receptional and at the same time creative element.

The idea of endowing literally the aesthetic aims to demonstrate, in a surreptitious way, that aesthetics depends to a great extent on what is dated. Literature owes aesthetics the value of the hegemonic and aesthetics owes literature the value of making historically formulated values imperishable. Literature is aesthetic, finally; as an arm of the arts, and conjugate at crucial moments; especially when you want to downplay this discipline. Literature and aesthetics are interpenetrated for the first time from the consideration of the literary text as a rhetorical discourse (Horacio). However, it will be up to Hegel and romanticism (fundamentally German) when the idea of the literary text arises as aesthetic. Anyway, together aesthetics and literature, the task is chimerical in its compendium.

Throughout this paper will try to collect the most significant stages of the contemporary aesthetic process; from the genesis of the aesthetic term, its settlement in the literary as an object of study palpable from multiple visions, the



Western aesthetic domain from capitalism and then the entrance of polyphonic to a scenario that seemed hermetic. Such insertion is what produces an exhaustive analysis of the most representative works of the aesthetic of Bakhtin, Lukács, Marcuse, Jameson, McLuhan, Eco and Eagleton; universal message from a center located on the western side of the map, towards a margin that is today, the rest of the world.

**Palabras clave:** Estética, Estética Contemporánea, Análisis Histórico

**Keywords:** Aesthetics, Contemporary Aesthetics, Historical Analysis

### *El término estética en su génesis*

Estética es reconocida también como «*Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*» y «*Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico*» [Borges, 1985: 170], abriéndose paso, de ese modo, un término que es fundamental para conocer los alcances de la estética hoy: tal término es la palabra *ciencia*.

La estética nace junto con la humanidad, a partir de la percepción de la naturaleza de lo bello pero su autonomía como disciplina data de unos 200 años, aproximadamente. Antes la estética era asociada, indisolublemente, con el término belleza, relegándola al plano de la mirada, lo deleitable, monovalórico. Una indagación histórica sitúa al término *estética* desde tiempos inmemoriales, con *data prima* en el siglo XX a.n.e. aproximadamente, adscrito en la etapa denominada



*animista*. Dicho período se definía por el poder nominal que se le atribuía a los objetos (nombre como derivación de la entidad) y constituye una etapa meramente pre-racional. Con este ejercicio patronímico, se pretendía captar o dominar lo real, presentándose un riesgo vital para el objeto; la pérdida de tal bautizo ante la imposibilidad de su data escrita. El camino desde allí fue inscribiéndose en lo narrativo, presentando así la garantía de que los relatos (las estéticas, finalmente) fueran imperecederas. Comienza así, la etapa de la *mitología*, cercana al siglo XII a.n.e. Se trata de un momento cronotópico y actancial, donde el sujeto construía sistemas taxonómicos que le avalaran cierta sistematización y jerarquía; una axiología de su sistema social y artístico; nace así una suerte de estética a partir de la autoconstricción y la moralidad, volcándose la producción artística hacia un modelo valórico y canónico que plasmara el ideal de una época.

Gradualmente, esta característica fue perfilándose hacia el siglo V a.n.e. y junto con el nacimiento de la filosofía se genera un discurso ensayístico que permite el análisis de una nueva lógica que cuestiona las verdades mitológicas antecesoras. Junto con el alfabeto fonético, el panorama estético comienza a delinearse con mayor precisión. El alfabeto trae consigo la abolición de los axiomas; toda creencia predecesora incurría en el error instalándose, por ende, un nuevo sistema y género discursivo: el Ensayo. Por fin el lenguaje puede ser acopiado, reproducido y categorizado. La palabra escrita conlleva, inefablemente, a la etapa de escrituración máxima, que es la de la *religión*, período más identificable en lo histórico a partir del siglo IV n.e. y el nacimiento del catolicismo. La escritura religiosa también inscribe un tipo de estética particular y ya puede





percibirse la estética como una trastienda social: la visión estética que define la sociedad marca el ritmo del canon en cada época.

Todas estas etapas; la animista, la mitológica y la religiosa, representaban el imperio de lo monofónico y monológico, al aprisionar con todas sus fuerzas lo sublime. Este periodo narcisista donde el ser humano necesita imperiosamente oírse a sí mismo, imposibilitándose en el lenguaje de la alteridad, durará hasta el siglo XVI aproximadamente. Sus códigos más palpables transitarán por la ejecución de un estilo altisonante que no se permeaba con la palabra popular. La estética era proyectada por los grupos de poder situados desde lo *serio* y tal característica se alojó con ímpetu en la humanidad hasta los albores de la modernidad. Paulatinamente los géneros denominados altos y bajos (donde confluyen registros y niveles) comienzan a despintarse como entidades soberanas para unirse en las producciones, particularmente literarias.

6

Es de ese modo como Lope puede teorizar acerca de la tragicomedia en el centro mismo de sus obras (también Cervantes) y, de la mano de otros productores, lo sublime se *patetiza* y comienza a sentirse la llegada de la fragmentación en todos los discursos artísticos; entre ellos el de una estética naciente. En pleno Racionalismo ocurre una crisis inadvertida, no reconocida; la disyunción y fractura de la modernidad, advirtiéndose los primeros discursos científicos y filosóficos cohesionados. Es desde ese punto y hacia delante que ya se perciben ordenaciones más palpables de un discurso estético:

Quien introdujo el término *estética* fue Alexander Baumgarten en el siglo XVIII. El significado etimológico de esta palabra, de origen griego,





corresponde aproximadamente a *percepción*. El objetivo de Baumgarten era fundar una disciplina destinada a estudiar la percepción de todo tipo de imágenes. Sostenía que las actitudes suscitadas en contacto con las obras de arte tienen un carácter exclusivo, no precisamente racional, ya que la belleza y la perfección que encontramos en las obras artísticas no radican en conceptos o constructos lógicos de tipo cognitivo-instrumental, sino en impresiones de tipo sensorial, inefables en cierta medida. De esta manera, al introducir en el estudio 'científico' del arte el dualismo *constructo intelectual vs impresión sensorial* Baumgarten dio origen a la estética como disciplina teórica [Santagada, 2004: 59].

Nuevamente la estética es relacionada con el plano científico, intentándose un encuentro entre lo inasible y lo concreto. Pero, ¿de qué modo podía la estética plantearse desde un gobierno disciplinario y no cargar con el gravamen de la ciencia y de la filosofía?

La gran fisura sufrida por el lenguaje racionalista es protagonizada por el discurso filosófico *versus* el científico. Esto ocurre en el momento en que la filosofía se torna abstracta y la ciencia busca aplicaciones. Tanto las *palabras* como las *cosas* buscaron caminos diferentes y tales contrastes fueron enfatizándose durante el siglo XX. Sin embargo, nada en relación a la discusión estética del siglo XXI hubiera sido posible si hace dos siglos, Baumgarten y Kant no hubiesen inaugurado un proyecto de metafísica subjetiva moderna:



Esta disciplina había definido su programa a partir de la investigación kantiana de la facultad de juzgar y, más específicamente, de los juicios estéticos reflexivos y reflexionantes, esto es, de los juicios de gusto en tanto juicios que se refieren no al objeto, ni a una representación externa -a la obra de arte- sino a la representación que surge en el interior del sujeto a propósito de la representación de un objeto [Santagada, 2004: 72].

Con esta noción de estética se sitúa un nuevo fenómeno a considerar: el sujeto. La obra de arte es inmanente a una expresión dependiente del individuo, y la observación de dicha obra se hará en diferentes planos; no en torno a su carácter autónomo, no en la recepción por parte de otro sujeto, sino en la conjunción de elementos que traen consigo la experiencia creadora de un sujeto específico. Atrás quedan, además, las apreciaciones estéticas que circundan lo sublime, lo bello como valor articulador, como armonía. Nuevos discursos exploran lo grotesco, la disonancia y lo posmoderno como valor rupturista, ya más dialógico y polifónico. No existen cánones de belleza que perseguir; se entiende que no sólo existe una estética, sino multiplicidad de estéticas que pueden convivir armoniosamente en un mismo escenario; el de la creación artística. Nuevos nombres exploran estas nociones estéticas desde el problema de la misma. Algunos de ellos serán revisados a continuación.

### *Anatomía de una estética contemporánea*





Observar el cuerpo humano resulta una suerte de mapa que ilustra hacia qué zonas dirige el hombre su atención, el resultado cae tal vez en lo metonímico o bien en una concepción metafórica. Ciertos exponentes de la estética contemporánea se centran en lo meramente instituido; en los procesos mentales que derivan en taxonomías racionales que expliquen el mundo. Otros lo hacen desde su intuición, su pecho; intentando con esto una explicación más noble a las causas veleidosas de la estética. Otros lo hacen con sus puños; marxistas principalmente, que ven en la producción social un reflejo estético imponente. Por otro lado, hay quienes se detienen en el placer y la felicidad, no como goce artístico, sino como derivación de complejos procesos que repercuten en lo estético. La mirada está puesta sobre la estética; mirada hacia el pasado. Los pies están puestos sobre la estética; pasos hacia el futuro. La red de escritos analizados aquí será detallada desde este aspecto; desde los fragmentos del hombre que no hacen sino completarlo.

### *Múltiples voces: Mijail Bajtín*

Si bien toda la teoría literaria occidental se ha edificado sobre bases aristotélicas (esencialistas y reduccionistas) la propuesta de Bajtín transita por sistemas contruidos por su propia terminología, basada en el diálogo y la respuesta; considerando su entorno social. Existe, hoy en día, un sistema definiblemente Bajtíniano; nutrido y complejo, basado en un vasto conocimiento histórico. Dentro de este sistema Bajtíniano sobresale la noción de interdiscursividad (mal traducida como intertextualidad, puesto que no se trata de establecer relaciones y dialogismo entre textos –meramente estructural–, sino entre discursos) y la noción de





macrodiscursividad en oposición a lo micro-textual. Se trata de una estética de lo universal y no de lo particular; de lo integrador y polifónico.

Bajtín bautiza a su análisis como «translingüística», trabajando con unidades de comunicación literaria, no simplemente con unidades de lenguaje lógicas. Dado que la historia literaria es una sucesión de sistemas genéricos inestables y en contradicción, Bajtín apunta su atención hacia las situaciones en movimiento, no capturables. De aquella teoría se deriva la idea de que toda palabra lleva consigo dos o más voces, rompiéndose lo monista en todos sus espectros. De lo único, Bajtín detecta lo doble y pronto lo múltiple. Las primeas etapas de la historia datan un interés monológico (narcisista) donde prima un solo estilo (canonizado - canonizador) y el dialogismo se relegaba a los bajos niveles de creación y percepción. Bajtín, sin embargo, recoge la noción posmoderna de ruptura de lo único para abrirse a la entrada del Otro: Yo sujeto, soy hablado por el lenguaje. Si bien existe una pequeña invitación a la otredad, no palpita aun con fuerza, por ejemplo, una novela completamente polifónica (salvo, tal vez, en Dostoievski), donde el sujeto resulte efectivamente desinteresado e impulsado por el amor.

Una relación infranqueable: lo polifónico es democracia; el bien común distribuido a todos por igual. Lo monológico, por ende, se relacionaría a los grandes círculos de poder, al *stablishment* y al canon.

De lo anterior subyace una percepción estética, que da cuenta del proceso social detrás de ésta; una construcción que implica la concreción de la cultura siempre en construcción:





Estudio de la cultura (o de una esfera de ella) a nivel del sistema y a nivel más alto de la unidad orgánica: unidad abierta, en proceso de formación, no solucionada y no preformada, capaz de perecer y de renovarse, capaz de trascenderse (o sea de rebasar sus propios límites) [Bajtín, 1982: 357].

La estética es estudio transversal de la cultura, puesto que se la atraviesa desde los sistemas, desde la apertura de unidades siempre en construcción y constante revisión. La estética, ergo, será construida a partir de la experiencia social, de las múltiples voces que conforman la cultura. Se opone y propone un modelo estético diferente esta vez: no existen jerarquías del pensamiento. Esto se condice con la idea de que estética es la recopilación de las experiencias sensoriales del hombre en la esfera de lo artístico (arte como reflejo de todo lo que lo rodea). Si el arte se traza en todos los lienzos de la vida cotidiana, la estética también se encuentra alojada en los mismos lugares. La cosmovisión sufre un sismo importante:

Testigo y juez. Con la aparición de la conciencia en el mundo [en el ser], o tal vez ya con la aparición de la vida biológica [...] el mundo [el ser] se cambia radicalmente. [...] el acontecimiento del ser en su totalidad [acontecimiento que no puede ser concluido] se vuelve totalmente diferente, porque sale al escenario de la existencia terrenal, por vez primera, el personaje nuevo y principal del acontecimiento, que es testigo y juez [Bajtín, 1982: 359].





La experiencia estética implica ser testigo y juez; ejecutor y receptor de lo artístico, y Bajtín postula esto de manera soberana y progresista. El camino hacia convertirse testigo y juez implica superar los miedos (y falsas esperanzas) impresos por la Retórica y adentrarse en el mundo del arte y el conocimiento, los cuales son verdaderos y buscan la liberación de los sentimientos. La estética debiera plantearse como una disciplina fiel a la verdad del objeto:

El objeto mismo no participa en su imagen. La imagen viene a ser, para con el objeto, o bien un golpe externo, o un don exterior, un don injustificado, hipócritamente lisonjero. El que alaba una imagen se funde con la mentira que su objeto profiere acerca de sí mismo: oculta y exagera. La condición por principio *in absentia* de la imagen. La imagen oculta el objeto y, por consiguiente, hace caso omiso de su posibilidad de cambiar, de ser otro [Bajtín, 1997: 359].

Las imágenes que pueblan el mundo son reflejos arbitrarios (monológicos) y de la participación dialógica del sujeto se construye un mundo justo y estéticamente interpretable. Las experiencias vividas del hombre en torno al arte, la cultura y las expresiones estéticas son muestra de la verdad que propone Bajtín. De lo arbitrario germina la falacia.

Dado que el mundo está poblado de múltiples voces, es necesario oír las todas para habitar en lo auténtico. La palabra ese lugar donde se reside, se dialoga, pero lugar de una lucha dicotómica constante. Si todos somos hablantes, narradores, siempre acudimos a la palabra del otro. La vida es paráfrasis. Arte y vida están unidos indisolublemente; como mancomunidad de una estética



(reorganización de los elementos del mundo ligado a lo simbólico, lo real y lo imaginario –forma y contenido–) y una ética (creación artística a nivel pragmático). Por silogismo, se extrae que el arte es paráfrasis; el respeto y la convivencia con el discurso del otro: la polifonía, indudablemente.

### *Estética en la cotidianidad: Georg Lukács*

La lectura de los *Prolegómenos a una estética marxista* de Georg Lukács convoca a una integración de lo estético en el ámbito de lo cotidiano, de su inmediatez y su capacidad de llevarla un paso más adelante. Estar inmersos en lo habitual implica una revisión de la historia por cuanto el hombre que trabaja es el forjador de dicha historia, configurador del mundo, que sobresale de lo otorgado. Asuka Hatano apunta:

La *estética* lukácsiana busca determinar la especificidad de lo estético en términos radicales mediante la reconstrucción genética del conjunto de las capacidades y actividades humanas. La verdadera génesis recién empieza a encontrar su inicio cuando la sociedad y el ser se aferran desde su raíz. Y la raíz de la historia es el hombre que trabaja, que crea, que configura su mundo y supera lo dado. De lo que se trata aquí es de recuperar el método de Marx, ya no descender del cielo de las ideas a la tierra de los hombres, sino ascender de la tierra de los hombres reales y actuantes en su proceso vital al cielo [2004: 197].



Como la conformación estética se percibe unitaria, del mismo modo la recepción de las obras presupone un consenso. Cualquier obra de arte exige ser recepcionada, y de la mano de ello, si es *perfecta*, impondrá sólo un tipo de receptividad. Esto es postulado como algo positivo, puesto que no se trata de crear categorías excluyentes (como las entregadas por Eco o Bajtín en cuanto a la apertura de las obras) sino que esto llevaría a la extensión de perspectivas y de las relaciones de los hombres:

[...] dentro del sujeto creador se decide dónde y cómo hay que trazar líneas divisorias, poner distancias, síntesis unificadoras, etc., con objeto de realizar en la materia real aquellas generalizaciones concretas, sensibles y significativas, que son capaces de hacer de su objetividad –sin destruir su auténtico *En-sí* una animada refiguración del hombre y de sus actos [Lukács, 1982: 282].

Es así como el reflejo estético resulta un replanteamiento de la realidad objetiva, pero en el problema del en-sí y el para-nosotros de las objetivaciones toma una nueva fisonomía. En el arte el hombre produce un mundo que sólo tiene existencia en tanto es para el hombre. La esencia del reflejo estético se cimienta indispensablemente en que alza la unidad sensible y significativa de lo humano y su íntegra y contradictoria riqueza a un efecto sugestivo. En la obra de arte, lo que el hombre ha entregado generosamente a la realidad objetiva (y a la realidad de sí mismo y de sus semejantes) en las diversas formas de la enajenación, aquello por lo cual posee él en cada momento su propia riqueza de pensamiento y sentimiento, se retrocapta ahora en el sujeto, y el mundo se vive como mundo propio del hombre,





como posesión que ya nunca puede perderse. En estos dos actos inseparables nace, se difunde y se profundiza la autoconciencia humana y el acto estético.

Existe una tensión fundamental que permite la germinación de las estéticas; la realidad, su reflejo y la reproducción mental es la única lógica de continuidad y discontinuidad, de tradición y revolución. Este es un método necesario para la estética; provocar escisiones permanentes en lo dado; superación de lo dado, ya se ha dicho. El hombre posee tres caminos para la superación de lo dado:

1. Artístico: no puede separarse del lenguaje
2. Trabajador: objetivación de la vida; inserción en lo cotidiano
3. Pensador: dominador (nominador) de su entorno

Existe un énfasis particular en el camino del trabajador, puesto que el trabajo presupone lo teleológico, logra reunir lo teórico -práctico (ser + vida cotidiana), permite interactuar en la cultura y es mediante el trabajo que se logra una síntesis mejor. Tanto la ciencia como el pensamiento dependerán del trabajo; categoría de la realidad (no categoría lógica). El trabajo cumple la función de inicio del desarrollo de la humanidad y, al mismo tiempo, de motor de desarrollo. La estética en Lukács comprende los conceptos de *cotidianeidad*, *estructuras de la vida cotidiana* y *trabajo*, apuntando directamente hacia la felicidad del ser humano:

Lukács explica la génesis de la esfera estética como un proceso que se origina en la necesidad de vivir un mundo a la vez real, objetivo y adecuado



a las más profundas exigencias del ser humano. El hombre experimenta la necesidad de volver a traer teleológicamente el mundo a su propia condición humana, a situarlo en la totalidad de los fenómenos y experiencias en relación con sus propios impulsos y aspiraciones [Hatano, 2004: 199].

Vivir en un mundo real y adecuado implica la intervención de una fuerza productora siempre emergente; el brazo fuerte del trabajo que forje el deseo de entregarse y superar la realidad como se ha dado, simultáneamente.

*El instinto y el placer: las vísceras de Herbert Marcuse*

Adentrarse en el universo de *La Dimensión estética* del esteta alemán implica la comprensión inmediata del postulado de que el «[...] concepto de la estética es el resultado de una 'represión cultural' de los contenidos y verdades que se oponen al principio de actuación» [Marcuse, 1981: 163], es decir, la estética ha sido históricamente privada del sujeto, basándose casi íntegramente en lo objetual, puesto que el individuo realizaría aportes o contribuciones a partir de lo sensorial (sensual) y esto llevaría a lo estético al escenario del descontrol. Y es que remotamente (y con resabios aun hoy), los valores estéticos funcionaban en la vida como ornamento o prominencia cultural; lugar en el cual no cabía el pueblo. Tal término para Marcuse [1981: 163], debe recordar su sentido y función originales:



Esta tarea envuelve la comprobación de la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad [...] En ella, aspira a un campo que preserve la verdad de los sentidos y reconcilia, en la realidad de la libertad, las facultades 'inferiores' y 'superiores' del hombre: la sensualidad y el intelecto, el placer y la razón.

Ciertos factores en el hombre han sido inhabilitados; el placer y el goce son reprimidos (junto con otros impulsos humanos. Con el fin de desarrollar una sociedad estratificada, ordenada y en pos del orden y el desarrollo económico. El trabajo se vería interrumpido si el hombre diera rienda suelta al hedonismo, pero el sacrificio mayor ocurre en ese instante; donde el hombre no puede enfrentarse a la verdad, lo vívido, porque se les han puesto trabas a sus impulsos.

Se anexa al pensamiento de Marcuse, una revisión de los planteamientos del psicoanálisis temprano, donde se divisaba una postura acerca del eros como contienda de lo irracional:

Marcuse [1981: 169] corrige la pesimista teoría cultural de Freud considerando la posibilidad de entender la cultura no como sublimación represiva, sino como libre autorrealización del eros (principio del placer, el elemento lúdico del juego), por medio de la capacidad humana que, para Freud, escapa al principio de realidad, es decir, de la fantasía.

La realidad en Marcuse es constreñimiento; externo e interno, y lo es porque en el plano de lo real se alojan las leyes y normas. La libertad del hombre se logrará únicamente por la soltura de tal coerción, mediante la liberación de la realidad



preestablecida. El hombre se libera al restarle seriedad a la realidad y cuando sus necesidades (satisfechas en el plano de lo real) se aligeran:

La realidad que ‘pierde su seriedad’ es la inhumana realidad de la necesidad y el deseo insatisfecho, y pierde su seriedad cuando la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin trabajo enajenado. Entonces, el hombre es libre para ‘jugar’ con sus facultades y potencialidades y con las que la naturaleza, y sólo ‘jugando’ con ellas es libre [Marcuse, 1981: 175].

Las facultades del hombre son proyecciones múltiples y ponerlas en juego es creación de múltiples estéticas en potencia. De ese modo, el mundo se transformaría en despliegue amplio de la belleza, lo agradable y placentero. Ahí radica la noción de placer: en la libertad.

El momento histórico que palpita en Marcuse recibe el influjo del pasado como revisión crítica de las nociones de civilización y estética (antiguamente, la estética, relacionada con las libertades sensuales del hombre era considerada barbarie):

[...] la civilización ha subyugado la sensualidad a la razón de tal manera que la primera, si se afirma a sí misma, lo hace en formas destructivas y ‘salvajes’, mientras la tiranía de la razón empobrece y barbariza a la sensualidad [Marcuse, 1981: 174].

Marcuse recoge cuidadosamente (y comulga, por cierto) los postulados de Schiller, quien direcciona su atención a las redes del poder que convocan a una sociedad cohesionada, libre del lema libertario izado por las artes (tal vez las estéticas y las



vanguardias, escenarios de lo sensual). Recogiendo los postulados del mismo Schiller, Marcuse percibe la dirección del cambio hacia un orden no más represivo:

- Transformar la fatiga como sinónimo de trabajo, en juego. Además, redireccionar la productividad represiva en despliegue.
- Sublimar la sensualidad o el impulso sensual y, al mismo tiempo, desublimar la razón o el impulso de la forma.
- Conquistar el tiempo, porque éste, precible, destruye la gratificación duradera.

Estos elementos, conciliados (en una suerte de dialéctica) son homologables a los principios de *placer versus realidad*. Comienza a dibujarse la estructura de la estética como tercer momento sintético, de unión de elementos aparentemente irreconciliables (sujeto-objeto, contenido-forma, intuición-razón, etcétera) y de ese modo estética es siempre superestructura, que corona todos los momentos del hombre.

*La mirada: Umberto Eco*

Fijar la mirada en el objeto significa volver la misma sobre el sujeto, inefablemente. Es conocido por todos los vastos trabajos semióticos de Eco, el cual refleja una manifiesta (pre)ocupación en torno al signo como capacidad comunicativa entre los seres humanos. Los signos, a su vez, comparten dos dimensiones correlativas, donde se enlaza el sujeto creador de dicho signo y el signo mismo; objeto y sujeto se sueldan en una unidad que refleja una concepción del mundo en particular.





Históricamente se ha observado al arte como modo reflejo de la realidad del hombre; de sus intereses y cosmovisiones. Tal es el campo a explorar en Eco: su mirada sobre el signo, sobre el arte mismo, y cómo se configuran nociones estéticas a partir de dichos espacios. Eco sortea la imposibilidad de discernir el concepto de estética y traslada el discurso a una fenomenología de los medios comunicativos. Esa disciplina inusual que es subyugante, agitadora y que envuelve, es entonces analizable: sobre todo, es interpretable.

En 1962, el filósofo italiano introdujo en el discurso de nuestra cultura occidental la noción de *Obra Abierta*, que desde entonces ha tenido gran difusión y éxito crítico. El concepto de Eco se ha empleado con abundancia y ha permitido la comprensión de un fenómeno particular del arte del siglo XX (incluida la literatura), así como la relación nueva que se establece entre la obra y el lector. La teoría de Eco ha tenido continuaciones en otros teóricos, que la han tomado para extenderla en aspectos que no eran los primigenios. Incluso el propio autor ha desarrollado, posteriormente, la problemática sobre la *función del lector* en lo que se denomina literatura. En general, la teoría del semiótico parte de suponer que el lector no asume una función pasiva frente al texto literario (o frente al cuadro, la composición musical, etcétera), sino que colabora en su construcción.

En otras palabras, y refiriéndonos exclusivamente a la literatura como manifestación artística, diríamos que la obra viene a ser el producto de una lectura y de un texto; la lectura 'crea' la obra en el momento en que entran, en relación con el lector y texto escrito. A partir de ello acaba por desmoronarse la antigua idea de que la lectura es pasiva, meramente receptiva, y que el receptor es un lector





acomodado únicamente a las intenciones y designios de un autor. En términos semióticos, el lector dispone de ciertos signos designados por un autor y, frente a ellos, el receptor goza de cierta libertad para ordenarlos de manera instintiva, valorativa o intencionada. Pero sólo se trata de *cierta* libertad, puesto que Eco postula que, de algún modo, existe arbitrariedad dentro del texto; impuesta por el propio escritor, quien delimita las posibilidades interpretativas en el lector, al demarcar un territorio lecto - interpretativo.

En su *Obra Abierta*, Eco posiciona su mirada en todos los ángulos, comenzando su digresión ensayística hacia el pasado; cuál es el escenario desde Platón y el papel de la subjetividad, en los tiempos del Medioevo junto con el desarrollo del alegorismo pero la inserción de mono valores y jerarquías, pasando luego por la forma abierta barroca y los primeros signos de una apertura a los contrastes para asentarse con mayor fuerza entre el Clasicismo y el Iluminismo, donde el arte es sentido vago y significado impreciso. Más adelante, en el Simbolismo, se presentan las primeras poéticas conscientes de una obra abierta, evitándose por todos los medios de poseer un sentido único de obra y donde lo indefinido es deseable.

Eco propone una definición de apertura en la obra:

[...] hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos *a priori* en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples [Eco, 1979: 97].





Del mismo modo, la estética se plantea como organismo abierto, inacabado, en busca de constantes articulaciones, tensiones y abolición de arbitrios. Pero la tarea, en la estética, no depende del lector común. Eco hace mención de la tarea de la estética por parte de tres etapas: de análisis i) crítica ii) descripción de experiencias (como procesos correlativos en ascenso) siendo el camino para poseer un discurso gradualmente: crítico iii) historiográfico iv) filosófico. La lectura no basta. De ese modo, simplemente se estaría estacionado en el primer estadio; el del análisis. Otra característica homologable entre la *Obra Abierta* de Eco y las nociones de estética, se alojaría en la tripartición de los momentos de la obra:

1. Obra / Estructura cerrada: Es textualismo, el fin de la modernidad. Implica hablar de tal texto de tal autor en específico. Es un punto.
2. Obra / Estructura abierta: En este momento se halla Eco, planteando las posibles operaciones que podría efectuar el receptor. Es un circuito.
3. Obra / Estructura en movimiento: Lo inacabado ante los ojos del mundo. Una completación proyectada (ideal). Es una red.

La Estética ha atravesado por los dos primeros momentos en la historia; ha permanecido móvil e impermeable, para abrirse a nuevos espacios de interpretación. Pero, ¿buscará la estética la completitud y vuelta al cierre? ¿La conjunción de voces no traería consigo una monofonía basal?



Ciertas diferencias deben plasmarse entre mensaje (en forma de obra-producción artística) y lo meramente estético. Se ha observado en Eco una preocupación por el grado de ambigüedad (apertura) en las obras, pero, si todos los mensajes tienen cierto grado de anfibología, ¿qué determina que un mensaje sea estético o no?

En *El Mensaje Estético* [1972: 131], Eco deduce que un mensaje trae consigo funcionalidad e intencionalidad para garantizar la consecución de funciones del lenguaje (cfr. Jakobson). Sin embargo, existen mensajes edificados sobre la ambigüedad y la autorreflexión, y estos son los mensajes estéticos. La ambigüedad del mensaje expresa en apariencia un desorden, pero este no es casual, sino producto de una estructuración (desestructuración) intencional, específica del mensaje, fundamentada en una redundancia en el uso de significantes y en un exceso de información. La ambigüedad estética implica una desviación de la forma significativa (plano de la expresión) y esta genera una alteración en su significación (plano del contenido). Esto obliga a considerar las reglas de su correlación. De ese modo, se vuelve autoreflexivo y atrae la atención sobre su propia organización. Al igual que la estética, el mensaje se establece como unidad siempre cambiante durante el proceso de comunicación, ya que se reestructura sistemáticamente a partir de la experiencia de decodificación. El mensaje varía según los códigos y funciones de acuerdo al patrimonio del saber y las circunstancias históricas. A su vez, existe una multiplicidad de códigos (no un código único, uniforme y común entre interlocutores), es por eso que la decodificación se nutre de una red de significantes muy variada, los cuales expresan un conjunto de mensajes. La ambigüedad de los códigos favorece la utilización de subcódigos connotativos más



diversos niveles de imprecisión y apertura posterior. Ambos planos, (Mensaje/Obra y Estética) como se ve, se interrelacionan en este escenario: en el de la ambigüedad y de la apertura constante. Los ojos puestos hacia delante, desde ahora.

*Tradición y herencia: Las articulaciones de Jameson*

Hablar de posmodernidad supone un eje de partida bastante claro: descubrir y analizar los momentos históricos en que las fisuras culturales son evidentes; descubrir de qué modo el hombre ha roto sus esquemas predecesores para adelantarse a un modelo desaglutinador de poéticas, formas del arte; estéticas. Hablar de posmodernidad es hablar de cambios, del hoy y del mañana, puesto que la posmodernidad, al igual que el renacimiento, propulsa y grita por un nuevo cambio, por un nuevo orden de cosas, desbaratarse de los meta relatos engañosos y sus proposiciones por un sentir y vivir más orgánico. Basta del hombre como objeto de conocimiento y saber; se promueve un hombre que siente y hace sentir, que se abre al conocimiento desde los sentidos. Jameson podría engrosar la lista de los debates posmodernistas, por una parte. De hecho, hacer un pequeño examen de sus postulados desde las críticas a él señaladas, implica revisar nociones como:

Su lectura (la de Jameson) del mundo contemporáneo parece reducir la globalización a una maquinaria tecnológica que destruye irremisiblemente las tradiciones locales. Con ello pierde de vista el carácter fundamentalmente reflexivo (es decir, cultural) de la globalización y se precipita hacia un reduccionismo doble: creer, por una parte, que los saberes disciplinarios de la modernidad son heraldos de una lógica exclusivamente



homogeneizante, manipulada perversamente desde los países industrializados; y creer, por la otra, que los agentes subalternos en Latinoamérica se oponen a la occidentalización independientemente de los recursos puestos a su disposición por la occidentalización misma. [Villena, 2005, 39]

Sea como fuere, cada discurso trae consigo un contra-discurso, una respuesta en oposición abierta a lo antecesor. De todos modos, la legitimación de la estética de Jameson pasa por la apropiación de todos los escenarios que la componen; desde la revisión del legado histórico y la consecutiva prolepsis. En palabras de Pierre Bordieu [2002: 17]:

[...] el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende de la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal [...] Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual, [...] este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar "en acto" la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

En este caso, campo intelectual equivaldría a estética, donde el dominio o conocimiento de sus sistemas –tal como el sistema sanguíneo– ofrece una visión intrínseca de qué hace palpitar a lo estético. Jameson recorre este torrente desde una epistemología del signo, resaltando etapas en la historia de éste: Desde las



*orientaciones* preliminares del signo (lenguaje de la fábula – significación contextualizada y centrípeta) pasando por el *Pre-realismo* (de lenguaje maravilloso, y operaciones pre-rationales) luego un Realismo (unión del signo con el referente y decodificaciones) hacia la *Modernidad* (revisión de lo anterior, autonomía en el signo que multiplica al mundo en lo estético) para adentrarse, finalmente, en la *Posmodernidad* (desaparición de lo establecido, revisión constante de los referentes, multitud de juegos de significantes=problematización).

Actualmente se respira el problema de la estética. Cómo definirla o centrarla, adecuarla a un discurso que se desinteresa por lo hegemónico, sin embargo. Su teorización se efectuará, nuevamente, desde sus ecos en el Posmodernismo. Lejos de parecer lo posmoderno una explicación a todas las interrogantes actuales, reafirma la sentencia de lo inacabado, inconcluso, movedizo y abierto. Jameson [1991: 16] disgrega acerca del Posmodernismo del siguiente modo: [...] «captar el ‘posmodernismo’, no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí».

Resulta necesario detenerse en el título de este inciso: *El posmodernismo como pauta cultural dominante*, puesto que se está entregando una evidencia fundamental a la hora de efectuar un análisis de la estética. Se percibe en la mayoría de los autores, un deseo por lograr una hegemonía estética que asimismo incluya en su interior la multiplicidad de voces, espectros y fragmentos emanados desde el arte (históricamente). De ese modo, y recapturando este sentido una vez más, se estaría hablando de múltiples estéticas y no sólo de una estética. Sin embargo, se delata en



este título una fuerza dominante, quizás aglutinadora de conceptos y referencias intelectuales que *domine*, de cierto modo, el factor productor de estéticas. Una especie de canon que reglamenta, desde la ausencia, quiénes deben ser presencia. Tal juez (y testigo) es la Posmodernidad. De algún modo Jameson intuye esta deducción y propone que:

[...] lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas que han de abrirse paso [a] impulsos culturales de muy diferentes especies [...] De no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad [Jameson, 1991: 20].

Su lógica entonces: desacralizar (extraer el capitalismo de la mirada estética) y permitir la confluencia de elementos en un mismo torrente. Devolverle la vida al arte.

### *Los hemisferios de Marshall McLuhan*

Todas las estéticas hasta ahora tratadas en este trabajo dan cuenta de la necesidad de los autores por cómo percibir el arte y la estética de maneras diferentes. Algunos dan importancia o prioridad al realismo, al signo, al espacio, a la felicidad, al goce, al trabajo, etcétera; todo para volver a la reconvergencia. Cada



estética tiene su propia lectura, que es lectura inefable de la historia humana (la historia de los canales estéticos, discursivos, etcétera).

Por su parte McLuhan propone el valor de recuperar la reconvergencia de los sentidos; unidad de los entendimientos dispersos y estratificados arbitrariamente para lograr un *continuum* sensorial, del pensamiento y de la ejecución. Del mismo modo en que el hombre es conjunción de sus sentidos, la estética es conjunción de las estéticas dispersas (pudiéndose determinar que cada estética apunta hacia un sentido u órgano en particular).

El término clave en McLuhan es la simultaneidad: posicionar un fenómeno en múltiples ejes que permitan su observación, análisis e interpretación en todos los planos posibles. La simultaneidad es superación de la dialéctica, puesto que presupone cuatro ejes: aumentar, rescatar, revertir y hacer obsoleto. Respondiendo a estos cuatro entresijos, todo fenómeno de lo habitual es observable en su dimensión estética. Si bien en McLuhan encontrar el término estética como algo explícito será difícil de hallar, sí existe un paradigma estético que ordena sus postulados; todos los eventos humanos son estéticos porque se trata de comunicación pura. Además, todo lo que nos rodea es tecnología, todo es extensión de un sentido humano y todo sentido es estético.

La propuesta estética de McLuhan se aloja en la concomitancia, la simultaneidad; hay que pensar los discursos y los procesos simultáneamente, de manera integrada. El profesor Manuel Jofré propone una lectura deductiva de las etapas estéticas de McLuhan, las cuales compendian una suerte de dialéctica:



1. Estética acústica: relacionada al imperio del hemisferio derecho del cerebro, dominado por el oído. Etapa reverencial, gregaria, oral. Visión unitaria y monológica del mundo.
2. Estética visual: relacionada al imperio del hemisferio izquierdo del cerebro, dominado por el ojo. Etapa racional, pictórica, fragmentaria. Visión desde la imprenta, el alfabeto y la disociación de los sentidos (pluralidad de las perspectivas): camino hacia lo polifónico.
3. Estética de la convergencia: El cerebro en su completud, integración de los fragmentos, complemento y multiplicidad. Es lo integral y polifónico.

Las etapas arriba representadas, se corresponden con el planteamiento de McLuhan acerca de las etapas significativas del hombre; relacionadas, a su vez, con los medios de comunicación del hombre divididas en cuatro eras:

- La palabra hablada como primera tecnología dispuesta por y para el hombre; interacción entre los sujetos, transmisión cultural y espacio tribal.
- Relación del hombre y la escritura como conservación de la visión gestáltica. Capacidad de abstracción y escisión en el mundo sensorial.
- Aparición de las estructuras junto con los tipos móviles de Gutemberg, las cuales aportan perspectivas, formas de repensar el espacio. Linealidad del pensamiento.



- McLuhan especula sobre la simultaneidad de la tecnología electrónica: redes de media, circuitos, configuraciones múltiples. Prolongaciones del hombre.

La reivindicación de la imaginación, de la belleza o del principio lúdico del juego, como reivindicación de la totalidad del carácter humano, apresado en lo heterogéneo, en la *cosificación*, y la consiguiente posibilidad de realizar una cultura libre implica, sobre todo, una reivindicación de la sensibilidad, que es de hecho el elemento reprimido por el principio de realidad o actuación, según la teoría freudiana. Esta «liberación de los sentidos» no destruiría la cultura, todo lo contrario, aumentaría sus potencialidades; unificando las escisiones del sujeto, se está frente a la experiencia estética de lo unitario y de la felicidad. Liberar la mente no es deshacerse del objeto, como arriba al despojarse del cerebro o lo racional; significa conciliar objeto y sujeto, lo cuantitativo y cualitativo; reconocer en las partes la potencia de un todo.

### *Activar el sistema: Terry Eagleton*

Hablar sobre el cuerpo, advierte Eagleton, resulta un tema que roza la moda, pero que es cuestión siempre pertinente. Se trata del cuerpo como globalidad; no el cuerpo humano o lingüístico precisamente, sino la mención del cuerpo como totalidad. En torno a la discusión estética (la cual Eagleton intenta sortear al decir que lo *suyo no es historia de la estética*) se pueden generar comparaciones (interdiscursividades, si se lo quiere) respecto del cuerpo y la estética misma.





Ambos funcionan como integridad compuesta de elementos dispersos, aunados bajo un criterio ordenador, pero fragmentos, al fin y al cabo. Es necesario entonces provocar que estas entidades se mantengan en movimiento, que palpiten y con ese palpar, permitan el funcionamiento de otros órganos. Ambos, cuerpo y estética son logros del pensamiento radical, pero la estética se halla en Eagleton un paso más adelante: se traduciría como *punto entre* (puente) que permitiría una mediación entre el mundo objetivo y el subjetivo. Nuevamente, tercer momento o síntesis. Nuevamente dialéctica. Dicho puente goza de autonomía al bautizarse como estética; es cuerpo.

En Eagleton la estética es puente y ángulo. Ángulo desde donde se dispersan los discursos (políticos, sociales, artísticos) y órgano que bombea elementos vitales para el funcionamiento del hombre. Su estética, por ende, puede estar construida a base de contradicciones, lo que no anula su pensamiento, sino que lo enriquece puesto que logran conciliarse ciertos puntos de vista en colisión por el mero hecho de coexistir dentro de un mismo escenario. La visión global se compone del matrimonio de todos los binarios. Terry Eagleton [1981: 86, 410] observa perceptivamente: «Realism and modernism, like signifier and signified, are the binary terms of an imaginary opposition...» y así va edificando momentos, desde la historia, que dan cuenta de lo mismo. La racionalidad íntegra es detectada como degradación y reificación. Por un lado, se presentan los hechos; lo concreto y objetivo. Por otro, las perspectivas valóricas, arbitrarias y en competición, de una multitud de sujetos; cada perspectiva es autónoma y autosuficiente. O cada consumidor elige libremente entre los valores que flotan por allí, también libremente, o la cultura ya ha elegido por nosotros.



El corazón es motor de todo organismo, el cual late fuertemente en el encuentro con el 'amor'. La palabra amor se define, etimológicamente, como A (Sin) + Mor (Muerte) y la imposibilidad de la muerte se presenta, estéticamente, en lo dialógico. Amor es subjetividad; un sentimiento dependiente del sujeto en lo más profundo de sí. Al objetivar el mundo, se lo mata (se vuelve monológico), por lo tanto, toda posibilidad positiva hacia la perduración del hombre, sus ideales, la belleza, el placer, el bien, es abrirse al amor como continuidad de los valores emanados del sujeto. [Eagleton, 1981:410]

Cuando intentamos adherirnos a este valor máximo, (el amor) estamos realizando las posibilidades más altas de nuestra naturaleza. Tal ética es estética: busca el placer, la realización, la creatividad. Pero no es estética en el sentido de seguir la pura intuición [...] es necesario un análisis y una discusión rigurosos para formular bien estos valores. [Eagleton, 1990: 413] El amor es un valor individual –particular que se eleva a lo colectivo–; un corazón que bombea sangre hacia un organismo mayor, universal.

*Disquisiciones frente al arte y la estética:*

*Eco, Jameson y Marcuse*





Equivalente al concepto de *'función poética'* de Jakobson, encontramos el de *'función estética'* de Jan Mukarovsky, que también nos ayuda a situar *el carácter poético de la arquitectura y poética del espacio aglomerado en la ciudad*. Para Mukarovsky la función estética puede ser observada dentro y fuera del arte. Desde dos perspectivas, desde el punto de vista del «*sujeto*» y desde el punto de vista del «*objeto*». [...] *Los límites de la función estética* no sólo están determinados por *las acciones y los objetos*, sino principalmente por los *receptores que los interpretan*. La afirmación que nos parece más interesante en Mukarovsky, es que *la estabilización de la función estética es asunto de la colectividad* [Bañuelos, 2005].

Crear inter discursividad entre los autores (discursos, se entiende) es ejercicio normal en el momento de querer crear categorías, no reduccionistas, en torno a la estética. Las categorías de Jakobson, se ha visto con anterioridad, resultan un referente necesario para la creación de una taxonomía que contenga en su interior la multiplicidad de eventos que confluyen en la estética como *disciplina*. Múltiples preguntas tienen eco en lo estético: ¿Cuál es la función de la estética (y del arte)? ¿Existen conceptos fundacionales en lo estético? Si bien el campo estético presupone una heterogeneidad, multiplicidad de voces y subjetividades, ciertos autores comparten nociones fundamen-tales en el problema estético, dotando a la estética el valor de disciplina más allá de posicionarse como campo o serie. Pero disciplina trae consigo una acepción particular que llevaría a la estética a plantearse de un modo emancipado. Según la Real Academia de la Lengua Española, disciplina implica:



Disciplina. (Del lat. *disciplīna*):

*f. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.*

*f. Arte, facultad o ciencia.*

3. *f. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.*

4. *f. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar. U. m. en pl.*

5. *f. Acción y efecto de disciplinar.*

La estética como unión de estéticas (no menores, sólo disímiles) implica un engranaje de orden doctrinario y resulta un eco de la moral por cuanto es reflejo de las disposiciones de lo social (muestrario de la humanidad, de cierto modo). Es forma de instrucción, por una parte, pero se disocia de la ciencia, filosofía y del arte por tratarse de un momento sintético, apartado. La estética es un discurso que el arte ha generado, el cual no tiene que ver, muchas veces, con el arte. Ambas plataformas están separadas, constitutivamente, al igual que el ser humano. Tanto la estética como el arte son autónomos y no se encuentran delimitados por el contexto o el entorno (no existen determinismos de ese orden). A las motivaciones de la obra, Paul Valéry oponía:

[...] la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera, [...] obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas satisfacen y



que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, tienden a crear su público [Bordieu, 2002: 19].

Conviene distinguir en este momento, los escenarios en los que germina, se desarrolla y dirige la atención el arte y la estética como entidades independizadas (pero no desligadas).

Dos nociones parecen ineludibles en este punto; la de *experiencia artística* y la de *conocimiento estético*. Lo primero da cuenta de un hecho concreto o signo, mientras que lo segundo se plantea desde el valor o el referente. Se presentan estructuras radicalmente distintas, puesto que la estética podría observarse como «arte sobre el arte», de algún modo; es pensamiento versus experiencia. La estética dice que una «explicación sobre el arte» dista mucho de la «experiencia del arte». Son dos sectores que pueden ubicarse colindantes, pero no hegemonizarse. Por una parte, está el signo, por otra, el referente (las palabras y las cosas, para Foucault). De allí que el signo lingüístico a su vez se presente como una suerte de organismo que se encuentra en equilibrio inestable.

La estética en el italiano, resulta la articulación de un *Pattern* de siempre transformados *Standards*; una constante de variaciones. La misma noción es aplicable al arte en Eco, desde el momento en que su crítica apunta a Benedetto Croce y su noción de «formatividad» y de «materia del arte». A los razonamientos crocianos (que decían relación con un arte empírico, dotado de una forma particular y pocas posibilidades de intervención en ella), Eco oponía, o complementaba, que la «[ ...] 'materia' [es] un conjunto de leyes autónomas que el artista ha de saber interpretar y reducir a leyes artísticas» [Eco, 1970a: 18], complementándose,



otra vez, con Valery quien detectaba que «[...] *la verdadera poesía sólo sale a la luz en lucha contra el obstáculo constituido por la métrica y el lenguaje tradicionales*» [Eco, 1970a: 19]. Es decir; arte es pugna entre lo establecido y lo por establecer. La estética será momento posterior de acopio de esa lucha; ofreciendo un espacio interno de múltiples concepciones de obra.

En *El problema de la definición general del arte* [Eco, 1970b: 128], Eco se pregunta: ¿Qué importa más; la *obra* (como valor estético de la cosa diseñada) o el *modo de concebir la obra* (como valor cultural abstracto y diseño racional)? Ante el fenómeno que él percibe como el prevalecer de la *poética* sobre la *obra*, surge espontáneamente la expresión «muerte del arte», pero enfocada hacia la evolución del concepto del arte y no la muerte sustancial de éste.

Ante esto adhiere:

[...] la cuestión de la ‘muerte del arte’ se [...] presenta como ‘una discusión surgida de un descontento y de las inquietudes del espíritu romántico, en medio de los cambios cada vez más rápidos de la actual sociedad... [Eco, 1970b: 129]

Eco, a esta discusión añade algo fundamental; la perspectiva de muerte del arte en términos estéticos, afrontándola como dialéctica hegeliana (*auflösung*) entre disolución y resolución. Tras esta dialéctica, como tercer momento, se halla la estética en pleno.





Para no cargar con el compromiso de lo fugaz como compromiso con el plano de lo real e histórico, la estética no pretende formular conceptos o definiciones generales del arte, puesto que, correría el riesgo de redefinirse, recorregirse y ampliarse. Reconoce en la filosofía, sin embargo, la capacidad de mutar y de historiar acerca del arte, pero desde la superación de las condiciones históricas. Las poéticas, por su parte, van a la raíz histórica de las conformaciones artísticas.

En síntesis, Eco propone que, si el arte se construye a partir de variabilidades, resulta necesario crear una abstracción o invariabilidad (una constante) de tales variabilidades. Sólo queda aceptar la sucesión de poéticas, choque de criterios crítico-valorativos y la realidad individual de las obras. Entonces, ¿de qué se hace cargo la estética en materia de arte? Del resultado de la conjunción de un discurso positivista (empírico) y de uno impresionista (sugestivo). He allí el topos de la estética.

Por su parte, Fredric Jameson se enlaza a la discusión acerca de la «Muerte del Arte» desde su perspectiva:

Estos últimos años se han caracterizado por un mileranismo invertido en el que las premoniciones del futuro [...] han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales [...]): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo [Jameson 1991: 9].



Sustitución, replanteamiento, escisión, fragmentación... todos términos asociados a lo posmoderno y perteneciente a una categoría estética de apertura. No existen absolutos ni fenomenologías, sólo manifestaciones humanas que se generan a partir de la confluencia entre sujeto y objeto; noción ausente durante la Modernidad. Ruptura en el posmodernismo es encuentro, finalmente. Jameson cataloga esta época como sincrónica más que diacrónica, y con ello, los lenguajes culturales están dominados por categorías más espaciales que temporales.

La estética de la Posmodernidad trae consigo la idea de la no-compactación ni homogeneización y es fundamental comprender al [...] «'posmodernismo' no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí». [Jameson, 1991: 16]

Lo posmoderno es el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso los impulsos culturales de muy diferentes especies, a lo que Jameson [1991: 21] añade:

De no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecible.

El problema presente en lo posmoderno radica en que a veces, lo producido de manera artística resalta un tipo de fetichismo relacionado con las cúpulas de poder económicas (capitalistas) por lo que arte es considerado, muchas veces, mercancía



de intercambio, valor independiente y cosificación final. El valor del arte radica en su gesto de amor por la cultura *per se* y la función estética se traduce en valoración del arte como medio para invertir estos antivalores asociados a lo mercantil; por defetichizar al arte, finalmente. Tal defetichización sólo se alcanza mediante grandes oposiciones semióticas, las que implican una dialéctica plasmada en:

1. Esencia y apariencia
2. Lo latente y lo manifiesto
3. Autenticidad e inautenticidad
4. Significante y significado

Estas etapas de confrontación entre sujeto y objeto son necesarias para evitar recaer en la etapa de alienación y desequilibrio entre las partes de un todo orgánico, tal como el cuerpo del ser humano compuesto de partes diferentes interdependientes en todo orden.

Las etapas antes descritas deben convivir en equilibrio constante; propuesta la una en contra respuesta a la otra; de otro modo, las relaciones se quiebran, se rompen los vínculos, se «[...] produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos» [Jameson, 1991: 64]. Arte es, por derivación, consecuencia y equilibrio. Pero no en un equilibrio áureo como se convocaba en la Antigüedad, sino una correlación, coordinación y coexistencia de elementos que configuran al hombre. Esa configuración global es el momento de la



estética. El triunfo de los fragmentos, a veces en contradicción, pero constituyentes del sujeto.

Herbert Marcuse añade aspectos similares en torno a las dilucidaciones estéticas –como se puede confrontar con un momento anterior de este trabajo– puesto que basa toda su exposición teórica desde la noción de estética como lugar de la verdad y la conciliación de las facultades bipartitas (superiores e inferiores) y de la doble articulación del hombre en sensualidad versus intelecto, placer versus razón. Y otorga o repone la importancia de lo sensual como ámbito de conocimiento, tanto o más que en la ciencia, puesto que las disquisiciones artísticas se han formulado, históricamente, anteriores a lo científico. De ese modo, se le atribuye o devuelve la importancia al discurso estético como validez discursiva: «La experiencia básica en esta dimensión [estética] es sensual antes que conceptual; la percepción estética es esencialmente intuición, no noción» [Marcuse, 1981: 166], decía Marcuse; que la percepción estética está acompañada del placer y esto componía un tipo de conocimiento verídico del entorno.

Se comparte, así, la noción de *misión del arte*: desfetichizar la sociedad capitalista y restaurar la integración de las relaciones auténticas del hombre. Por una parte, la obra de arte es un sistema cerrado que se caracteriza por la inmanencia de su reflejo en la realidad (inmanencia compartida con el conocimiento científico, pero diferenciables por cuanto el conocimiento científico es una característica desantropomórfica de la realidad) y por otra parte, la obra de arte es realidad misma. Espejo e imagen; dualidad inseparable.



La civilización ha velado porque sus valores no se tergiversen al permitir la entrada abierta de los sentidos; lo sensual atentaría a un ordenamiento valórico y conductual. Al reprimirse el eros, se atenta con uno de los modos de realidad más importantes en el sujeto. La experiencia estética se delimita e instrumentaliza. La belleza es síntesis libre y se halla intrínseca en la experiencia de la obra de arte y posterior asentamiento en la estética.

## BIBLIOGRAFIA

Bajtín, Mijail 1982. *Apuntes 1970-71. Estética de la creación verbal*. México: Siglo xxi.

— 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.

Bañuelos Capistrán, Jacob 2005. *Poética y retórica dialógica del espacio en la Ciudad de México. Cátedra de Semiótica Departamento de Comunicación y Periodismo Tecnológico de Monterrey- Campus Ciudad de México*. En: Revista Icono 14, núm. 15.

Bordieu, Pierre 2002. *Campo intelectual y proyecto creador. Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.



Borges, Jorge Luis 1985. *El jardín de senderos que se bifurcan. Ficciones*. Madrid: Bruguera.

Eagleton, Terry 1981. *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London: New Left Books. Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing.

Eco, Umberto 1972. *El Mensaje Estético. La Estructura Ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

1970a. *La estética de la formatividad y el concepto de interpretación. La definición del arte*. Barcelona: Ediciones

Martínez Roca.

— 1970b. *Poética de la Obra Abierta. Obra Abierta*. Barcelona: Ariel.

Hatano, Asuka 2004. *Arte y vida cotidiana en la peculiaridad de lo estético*. Madrid.

Jameson, Fredric 1991. *El posmodernismo como pauta cultural dominante. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Lukács, Georg 1982. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo.

Marcuse, Herbert 1981. *La dimensión estética. Eros y Civilización*. Barcelona: Ariel.