

AÑO IX- VOL.I- JUNIO 2025

TRAZOS



ISSN 2591-3050

El Arte Y La Belleza:
Tensiones, Rupturas y Redefiniciones.



effha

IDEF

Instituto de filosofía



EQUIPO EDITORIAL

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Lic. Jesica A. Ortiz

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

COMITÉ EDITORIAL

Prof. Santiago Palacio

(Trabajador independiente, Argentina).

Prof. Valentina Ruiz Bailón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Lic. Facundo Massa López

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Mario Tejada

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Gonzalo Andrade

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Agustín Ezequiel Díaz Roco

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Pilar Rüger Alonso

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Mariana Valentina Fernández Ortiz

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lic. Camila Montaña

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina).

Lic. y Prof. Carli Prado

(Universidad Nacional de Rosario, Argentina).

Lic. Guadalupe García Pichardo

(Universidad Autónoma del Estado de México, México).

Lic. María Gorjón

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Janeth Reyes Capcha

(Estudiante, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

EQUIPO TÉCNICO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL

DISEÑO, MAQUETACIÓN Y ARTE DE TAPA

Prof. Leandro Exequiel Quiroga

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

EQUIPO DE DIFUSIÓN

Prof. Santiago Palacio

(Trabajador independiente, Argentina).

Alan Flores Corrales

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Agustín Ezequiel Díaz Roco

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

INDEXACIONES

Lic. Santiago Pereyra Nouvelier

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

ASESORÍA GENERAL

Dr. Eduardo Peñafort

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

Dr. Julio Paez

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

COMITÉ ACADÉMICO

Dr. Adán Salinas Araya

(Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile).

Dra. Adela Rolón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Alcira Bonilla

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Ana Marcela Mungaray Lagarda

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dra. Anahí Gabriela González

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Juan).

Dra. Analía Ponce

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Beatriz Podestá

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Cecilia Macón

(Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Claudia Mársico

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Claudio Alessio

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Dinora Hernández López

(Universidad de Guadalajara, México).

Dr. Eduardo Mattio

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dr. Felipe de Jesús Lee Vera

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Fernando Botton

(Universidade Federal do Paraná, Faculdade Espírita, Brasil).

Dra. Gabriela Simón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dr. Heriberto Yépez

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Hernán Bula

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Idoia Quintana

(Centro de Ética Aplicada, Universidad de Deusto, España).

Dra. Karla Villapudua

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Leonardo Gonzalez Torres

(Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad del Valle de México, México).

Dr. Lorenzo Rustighi

(Universidad de Buenos Aires, Argentina; Università degli Studi di Padova, Italia).

Dr. Lucas Diel

(Universidad Nacional del Nordeste, Argentina).

Dr. Luis Garcés

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Margarita Sayak Valencia Triana

(Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, El Colegio de la Frontera Norte, México).

Dra. Mónica Cragolini

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Omar el Hammoud

(Universidad Pompeu Fabra Barcelona, España).

Dr. Omar Murad

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Argentina de la Empresa, Argentina).

Dr. Pablo Pérez Navarro

(Centro de Estudios Sociales, Universidad de Coimbra, Portugal).

Dra. Paula Fleisner

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Sandra Baquedano Jer

(Universidad de Chile, Chile).

Dr. Walter Mignolo

(Universidad Duke, Estados Unidos).

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

RECTOR

Mag. Ing. Tadeo Berenguer

VICERRECTORA

Dra. Analía Ponce



Universidad
Nacional
de San Juan

FACULTAD DE FILOSOFÍA HUMANIDADES Y ARTES

DECANA

Mg. Myriam Arrabal

VICEDECANO

Prof. Marcelo Javier Vásquez

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Mg. Patricia Blanco



DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

JEFA DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

DG. Ana Videla.



FACULTAD DE FILOSOFÍA,
HUMANIDADES Y ARTES
DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

EDITORIAL

effha



INSTITUTO DE FILOSOFÍA

DIRECTOR

Dr. Julio Paez

IDEF

Instituto de filosofía

DATOS Y CONTACTO

DIRECCIÓN POSTAL

INSTITUTO DE FILOSOFÍA • FACULTAD
DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES •
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN.

Mitre 317 (O). Capital, San Juan (5400) .

TELÉFONO

(0264)- 422-2643. Interno: 142 .

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA • MAIL:

revistatrazos@ffha.unsj.edu.ar
trazosrevistadefilosofia@gmail.com

WEB

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

**TRAZOS – REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA HA SIDO EVALUADA
E INDEXADA EN LAS SIGUIENTES BASES DE DATOS:**

Redib:

https://www.redib.org/Record/oai_revista6672-trazos

CiteFactor:

<https://www.citefactor.org/journal/index/28891/trazos-journal-of-philosophy-students#.YsnKZHbMLIW>

I2OR:

<http://www.i2or.com/9.html>

EuroPub:

<https://europub.co.uk/journals/trazos-revista-de-estudiantes-de-filosofia-j-30411>

LatinRev:

<https://latinrev.flacso.org.ar/revistas/trazos-revista-estudiantes-filosofiacom/>

Latinoamericana:

<https://latinoamericanarevistas.org/trazos-revista-de-estudiantes-de-filosofia/>

ERIHPLUS:

<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringsskanaler/epa/periodical/info.action?sessionId=HMMreAbNFGFvxAlwPut2jmTe.undefined?id=508580>

Latindex Directorio:

<https://www.latindex.org/latindex/ficha/281>

Esji:

<http://esjindex.org/search.php?id=7948>

DOAJ:

<https://doaj.org/toc/2591-3050>

AmeliCA:

<https://portal.amelica.org/revista.oa?id=968>

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de las/os autoras/es y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de las/os editoras/es o de las autoridades del Instituto de Filosofía; Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes; ni de la Universidad Nacional de San Juan. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego.

LICENCIA

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.



ÍNDICE

Editorial

EL ARTE Y LA BELLEZA: TENSIONES, RUPTURAS Y REDEFINICIONES

Arturo Rivas Seminario y Daniel Neyra López

pág . 8 - 13

Dossier

PRECORPORACIÓN Y SOBREIDENTIFICACIÓN EN EL REALISMO

CAPITALISTA DE MARK FISHER

Micaela Luján y Tomás Deambrosi

pág . 14 - 27

¿LO BELLO Y LO SUBLIME HOY? DIÁLOGOS ENTRE LA ESTÉTICA DE KANT Y

EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Dora Eva Urdanegui Valdivia

pág . 28 - 39

*DESPUÉS DEL DUELO: NOTAS SOBRE EL FINAL DE LA BELLEZA Y LA
IMAGEN EN MOVIMIENTO*

José Raúl Sarmiento Hinojosa

pág . 40 - 54

*DOS CONDICIONES PARA TODA FORMULACIÓN DE UNA DEFINICIÓN DEL
ARTE: SOBRE EL CARÁCTER FALSADOR Y RELACIONAL DE LA OBRA DE ARTE*

Renzo Diez Quiñones Oshiro

pág . 55 - 68

*EL PARADIGMA CLÁSICO DE LO BELLO Y LO SUBLIME EN 2001: ODISEA DEL
ESPACIO*

Gabriela Carrillo Garcia

pág. 69 - 78

ENTRE DOS VIDAS: LA BELLEZA DEL ARTE DESDE KANT Y BAUDELAIRE

Rubén Jordán

pág. 79 - 91

*EL TEATRO PERFORMATIVO Y LA PROVOCACIÓN DEL ACONTECIMIENTO:
UN ESTUDIO DE CASO DESDE LA ESCENA ARGENTINA*

M. Guadalupe Suárez Jofré y Facundo J. Cersósimo

pág. 92 - 107

EL TRIÁNGULO DE SACRIFICIO O LA RESISTENCIA DE LO EFÍMERO

Daniel Benavidez y Julián David Chavarría

pág 108 - 121

*EL ARTE EN LA ERA DE LAS IA: REFLEXIONES SOBRE SU IRRUPCIÓN
TECNOLÓGICA*

Valentina del Valle Ruiz Bailón

pág. 122 - 132

Artículos de Investigación

EL CONCEPTO DE INDIVIDUO ANTE LOS USOS DE LOS ALGORITMOS

Jesús Cuellar Ayala

pág. 133 - 149

*EL RECONOCIMIENTO EXPLÍCITO DE LA SUJECIÓN A LA AUTORIDAD: UNA
INTERPRETACIÓN DESDE LA FENOMENOLOGÍA DE ALFRED SCHUTZ*

Carlos Aste C.

pág. 150 - 166

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA

INSTITUTO DE FILOSOFÍA • FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES • UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Edición semestral

e-ISSN 2591-3050

Editorial

El arte y La Belleza: Tensiones, Rupturas y Redefiniciones

Arturo Rivas Seminario

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
arturo.rivas@cch.unam.mx

Daniel Neyra López

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
daniel.neyra@pucp.edu.pe

Al analizar el devenir histórico de las distintas corrientes artísticas que se han desarrollado en Occidente, desde la Antigüedad hasta nuestros días, resulta evidente que el concepto de “arte” no ha sido siempre el mismo. Incluso hoy, el arte contemporáneo nos coloca ante una diversidad de producciones artísticas a las cuales difícilmente se pueden aplicar las mismas categorías con que antaño se caracterizaba el quehacer artístico: belleza, armonía, pureza y una larga lista de conceptos que por siglos han sido asociados al arte y a la experiencia estética exigen hoy una revisión.

Tanto el panorama contemporáneo como el análisis histórico parecen revelarnos que no hay una noción común acerca de lo que es propiamente el arte. Sin embargo, tanto en nuestro lenguaje cotidiano como en el académico — pensemos, por ejemplo, en la “Historia del Arte” como disciplina— asumimos un concepto universal que incluye tanto al arte de Fidias en el siglo V a.C. como al de Damien Hirst en el siglo XXI. Esto nos muestra que, aunque la multiplicidad y diversidad de las producciones que consideramos *artísticas* a lo largo de la historia plantean serias dificultades al momento de buscar un concepto unívoco de arte, no por ello debe la filosofía renunciar a esta búsqueda de unidad, al intento — quizás nunca alcanzable— de reunir toda esa multiplicidad en un solo concepto. Teniendo en cuenta esta misma dificultad, Gadamer (1991) proponía traer a colación la tradición filosófica de la Estética y retroceder hasta las experiencias humanas más fundamentales (pp. 59, 65); algo que él mismo hizo retomando hermenéuticamente las nociones de juego, símbolo y fiesta.

Haciéndonos eco de la propuesta gadameriana, podemos observar que, a pesar de que la diversidad de producciones artísticas con las que nos topamos hoy en día no suele encajar en las categorías tradicionales de la Estética, es innegable que la historia del arte —la misma que desencadenó la situación contemporánea— está íntimamente ligada al devenir del concepto de *belleza* y al de sus opuestos; principalmente, lo *feo*, lo *grotesco* y lo *sublime*. Ciertamente, esta observación no permite responder directamente a la pregunta por la definición del arte, ya que el concepto de lo bello tiene la misma condición paradójica que el arte, pero sí que nos ofrece un hilo conductor desde el cual la filosofía empieza a vislumbrar una definición tal. Ello se debe a que la belleza ha sido un concepto particularmente cercano a los objetos artísticos mismos y a las intenciones de sus creadores, de modo que estudiar los cambios en torno a su comprensión y manifestación

artística es una manera de plantear directamente la pregunta filosófica por el arte. Ni siquiera las “vanguardias intratables” se desligaron totalmente de una concepción acerca de lo bello, como observaba Danto (2005), en la medida en que su surgimiento corrió en paralelo al “abuso de la belleza”, es decir, a su rechazo. Rechazar es siempre rechazar *algo*. Es pertinente, por lo tanto, traer a luz históricamente ese algo: el concepto de belleza, en vistas a una comprensión más completa y unitaria acerca del arte.

Con estas preguntas y reflexiones en mente planteamos la convocatoria abierta cuyo resultado es el *Dossier* que aquí presentamos, titulado: “El Arte y la Belleza: tensiones, rupturas y redefiniciones”. Este *Dossier* reúne nueve contribuciones que buscan acercarse a una definición del arte que no ignore las problemáticas que esta propuesta trae consigo, la historia que lleva detrás y el amplio panorama que a día de hoy se le abre. Así, los trabajos giran en torno a la historia y la actualidad de las nociones clásicas de lo *bello* y lo *sublime* (“¿Lo bello y lo sublime hoy? Diálogos entre la estética de Kant y el arte contemporáneo”, de Dora Urdanegui, y “Entre dos vidas: la belleza del arte desde Kant y Baudelaire”, de Rubén Jordán), su *expulsión* del ámbito artístico contemporáneo y sus eventuales *resignificaciones* (“Después del duelo: notas sobre el final de la belleza y la imagen en movimiento”, de José Raúl Sarmiento Hinojosa) o las condiciones minimalistas para una posible *definición* del arte hoy en día (“Dos condiciones para toda formulación de una definición de arte: sobre el carácter falsador y relacional de la obra de arte”, de Renzo Diez Quiñones Oshiro). Estos problemas clásicos que aquí se nos abren dejan paso, a su vez, a una amplia gama de cuestiones contemporáneas que incumben tanto al quehacer artístico como a la reflexión filosófica. La expresión de lo bello en el “*séptimo arte*” no pasa desapercibida para nuestros autores (“El paradigma clásico de lo bello y lo sublime en 2001: *Odisea del espacio*”, de Gabriela Carrillo Garcia, y el mencionado texto de José Raúl Sarmiento Hinojosa a propósito del cineasta experimental Val del Omar), así como tampoco lo hacen las diversas manifestaciones del *arte contemporáneo latinoamericano* (“El teatro performativo y la provocación del acontecimiento: un estudio de caso desde la escena argentina”, de M. Guadalupe Suárez Jofré y Facundo J. Cersósimo, y “El triángulo de sacrificio o la resistencia de lo efímero”, de Daniel Benavidez y Julián David Chavarría). Finalmente, otros dos textos abren nuestro tema a los posibles frentes de *crítica social* (“Precorporación y sobreidentificación en el realismo capitalista de Mark Fisher”, de Micaela Luján y Tomás Deambrosi), así como a

la emergente y polémica cuestión en nuestros días acerca del quehacer artístico y la *inteligencia artificial* (“El arte en la era de la IA: reflexiones sobre su irrupción tecnológica”, de Valentina del Valle Ruiz Bailón).

Esperamos que, a partir de este aporte, la reflexión filosófica acerca de aquellos conceptos con los que desde el primer momento se buscó determinar el *qué es* del arte pueda aproximarnos a nuevas claves interpretativas. Se trata de una tarea grande, presumiblemente inagotable, que no concluye en absoluto con esta breve selección. Modestamente, ella sólo pretende hacer patente la problemática en que se envuelve y a la que todo aquel que quiera incursionar por medio del pensamiento filosófico debe enfrentarse.

Arturo Rivas Seminario (UNAM)

Daniel Neyra López (PUCP)

Agradecimientos

El equipo de *Trazos. Revista de Estudiantes de Filosofía* desea expresar su agradecimiento, en primer lugar, a Arturo Rivas Seminario y Daniel Neyra López por la coordinación del *Dossier* de este número, así como a quienes participaron con sus valiosos aportes en dicha sección: Micaela Luján y Tomás Deambrosi; Dora Eva Urdanegui Valdivia; José Raúl Sarmiento Hinojosa; Renzo Diez Quiñones Oshiro; Gabriela Carrillo García; Rubén Jordán; M. Guadalupe Suárez Jofré y Facundo J. Cersósimo; Daniel Benavidez y Julián David Chavarría; Valentina del Valle Ruiz Bailón. Sus trabajos enriquecen el debate filosófico que este *Dossier* propone y constituyen una contribución fundamental para el presente número.

Asimismo, queremos destacar especialmente la colaboración de quienes participaron en las tareas de evaluación, cuyo trabajo atento y comprometido resulta indispensable para sostener la calidad académica de la publicación. Agradecemos a: Ana Claudia Orozco Reséndiz, Nicolás Tarnawiecki Chávez, Erika Salas Cassy, Gonzalo García García, Saraí Milla Príncipe, Fernanda Cueto Echeandía, Patricia Stockton Ballard, Ana Gabriela Pérez Gómez, Liliana Choza Carro, Sergio Miranda Bonilla, Ángel Alonso Salas, Santiago Vera Cubas, Josimar Castilla Albarrán, Romina Gatti Pareja, Diego López Francia, Claudia Laos Igreda, Matías Hernán Oroño, Víctor Casallo Mesías, Nicolás Carrasco, Magali Zyska, Franco Luján, Alejandro Milotich, Luciano Espinosa, Julián Mónaco, Laura Villagra y Roberto Alejandro Hernández Morales.

Finalmente, damos la bienvenida a Mariana Valentina Fernández Ortiz, quien se incorpora al Comité Editorial, y celebramos su ingreso al equipo de Trazos.

Dirección y Comité Editorial

Referencias bibliográficas

Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Trad. Carles Roche Suárez. Paidós.

Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Paidós.

Cómo citar este artículo:

Rivas Seminario, A. y Neyra López, D. (2025). El arte y la belleza: tensiones, rupturas y redefiniciones. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9), 8-13



Dossier

Precorporación y Sobreidentificación en el Realismo Capitalista de Mark Fisher

*Precorporation And Overidentification In
Mark Fisher's Capitalist Realism*

Micaela Luján

Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.
michaelclujan@gmail.com

Tomás Deambrosi

Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.
tomasdeambrosi@gmail.com

Recibido: 11 de Abril de 2025

Aceptado: 25 de Junio de 2025

Resumen: El presente trabajo se propone explorar dos nociones clave del pensamiento de Mark Fisher en el marco de su análisis del realismo capitalista: sobreidentificación y precorporación. Comenzaremos exponiendo los desarrollos teóricos de Jameson en torno al concepto de posmodernidad. Posteriormente señalaremos las ventajas que el concepto de realismo capitalista posee sobre aquel a la hora de realizar un análisis filosófico del presente. A continuación, nos ocuparemos de las implicancias de la sobreidentificación en la filosofía de Mark Fisher. Por último, indagaremos sobre el proceso de precorporación como modelado preventivo de los deseos.

Palabras clave: PRECORPORACIÓN - SOBREIDENTIFICACIÓN - REALISMO CAPITALISTA.

Abstract: This study seeks to explore two fundamental concepts in Mark Fisher's thought within the context of his analysis of capitalist realism: overidentification and precorporation. It begins by outlining Fredric Jameson's theoretical developments concerning the notion of postmodernity. It then considers the conceptual advantages that capitalist realism holds over postmodernity when it comes to articulating a philosophical analysis of the present. The discussion proceeds by addressing the implications of overidentification in Mark Fisher's philosophy. Finally, the paper explores the process of precorporation as a preventive modeling of desires.

Keywords: PRECORPORATION - OVERIDENTIFICATION - CAPITALIST REALISM.

En las últimas décadas, los aportes del crítico y teórico literario Fredric Jameson (1934-2024) han sido de suma importancia para comprender la lógica cultural en el capitalismo tardío y las tendencias disolventes al interior del arte posmoderno. Pese a su agudeza para capturar los rasgos distintivos de esa nueva lógica, el marco teórico construido por el autor resulta insuficiente para dar cuenta de las nuevas tendencias del capitalismo contemporáneo. En este contexto, las reflexiones de Mark Fisher (1968-2017) resultan esclarecedoras y se vuelven una herramienta teórica imprescindible para la comprensión de los afectos populares expresados en la cultura de masas. Este trabajo tiene por objetivo analizar dos de sus principales contribuciones en este campo: la *sobreidentificación* y la *precorporación*. Ambos procesos son concebidos como estrategias de la lógica cultural del realismo capitalista, entendiendo a este último como la atmósfera que obtura cualquier alternativa al capitalismo. A lo largo de este trabajo proponemos un recorrido por los términos posmodernismo y realismo capitalista como marco conceptual para la reflexión crítica acerca de las actuales condiciones de producción de la música popular, específicamente del *hip hop* y el *trap*.

Del modernismo al posmodernismo: Fredric Jameson y el carácter reactivo de las prácticas posmodernas

En *El posmodernismo y la sociedad de consumo*, Fredric Jameson (2002) expone los puntos centrales de lo que considera una nueva lógica cultural a la que denomina posmodernismo. Considera que la misma está asociada a la emergencia de un nuevo tipo de sociedad, la llamada sociedad posindustrial o de consumo, y a una nueva etapa del capitalismo, el capitalismo multinacional o capitalismo tardío. Como pauta cultural, el posmodernismo implica una ruptura con el modernismo, su antecesor inmediato. Tal ruptura no debe entenderse únicamente como una irrupción de elementos novedosos, sino también como el pasaje a primer plano de elementos ya existentes y considerados secundarios hasta entonces.

El modernismo, dice Jameson (2002), se estructuraba en torno a la idea de un individuo con una personalidad y un estilo únicos, capaz de forjar una visión del mundo completamente original. Este aspecto se reflejaba en la separación tajante entre una cultura popular y una cultura superior en la que el modernismo

se inscribía. No obstante, a pesar de su distanciamiento de la cultura popular, el modernismo poseía la capacidad subversiva de escandalizar a la sociedad burguesa a través de una autonomía radical de la forma y la subjetividad excéntrica que encarnaban sus artistas. Sin embargo, esa capacidad revolucionaria quedó cristalizada en la academia hacia fines de la década de 1960. Desde entonces el modernismo se presentó bajo formas estandarizadas, canónicas, en los diferentes espacios sociales, pero principalmente en las universidades, museos y galerías de arte, diluyéndose así todo el potencial transformador con el que contaba al principio del siglo XX.

Frente a la incorporación de todo aquello que incomodaba de aquel alto modernismo —y que en las siguientes décadas se vuelve objeto de la enseñanza normal— el posmodernismo se erige como un movimiento disolvente. Lo importante de este aspecto radica en que a cada modernismo se le opone un posmodernismo particular, y la unidad de este último depende de aquel, ya que el posmodernismo solamente surge como un rechazo a la instauración de las formas modernas. No tiene, según Jameson, otra razón de ser más que esta oposición.

Un segundo rasgo distintivo del posmodernismo consiste en la desaparición de la frontera entre cultura superior y cultura popular o de masas, al punto tal que el límite entre las formas más elevadas de arte y sus formas más comerciales se vuelve difuso y difícil de trazar. Con todo, esta asimilación de ambos espacios no tiene que ver con la democratización de lo que Jameson denomina la alta cultura, sino con una especie de fascinación con lo *kitsch* y todos aquellos productos realizados desde una lógica de consumo, híbridos entre la publicidad, el cine y la literatura. Una de sus consecuencias más funestas es la pérdida de los géneros, y con ello, del surgimiento de nuevos estilos. Jameson señala este proceso de homogeneización también en el ámbito de la teoría. Los estudios antes filosóficos, sociológicos o antropológicos pasan a concebirse simplemente como “teoría contemporánea”:

Hoy en día, tenemos cada vez más una clase de escritura simplemente denominada “teoría” que es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo. Este nuevo tipo de discurso, generalmente asociado con Francia y la así llamada teoría francesa, se difunde en forma creciente y señala el fin de la filosofía como tal. (Jameson, 2002, p. 17)

Una tercera particularidad reside en la desaparición de la idea del individuo o yo único. La denominada muerte del sujeto se caracteriza por la finalización con el modernismo de los estilos particulares e inconfundibles que surgían de la

creación de un mundo y un lenguaje personal del artista. Esta muerte del sujeto individual burgués puede entenderse en sus dos vertientes: como cambio de época del capitalismo competitivo a la burocratización estatal y empresarial o como desenmascaramiento de una ficción constitutiva de la sociedad capitalista, a saber, la creencia en la posibilidad de desarrollar una personalidad única y libre. De cualquier manera, para Jameson representa una imposibilidad estética; sin sujeto en el arte capaz de crear nada nuevo, al menos desde su individualidad, las producciones se tornan réplicas parciales o totales de antiguas estéticas.

Estos aspectos se evidencian en una de las prácticas del posmodernismo que Jameson considera más importante: el pastiche. El pastiche consiste en una forma de imitación en la que se toman características de la obra de un artista y se yuxtaponen con otros estilos de manera neutral, es decir, sin producir una reinterpretación o crítica, creando la apariencia de una obra original. En el modernismo la forma de imitación por excelencia era la parodia que, movida por un impulso satírico, partía de alguno de los estilos únicos disponibles y, apropiándose de sus excentricidades, culminaba en una copia burlesca de los mismos. Dichas excentricidades se medían en relación con una norma lingüística de la cual esos estilos se desviaban, lo cual era motivo de risa. Ahora bien, Jameson (2002) señala que esa norma ya no existe y que el panorama actual consiste en una proliferación de lenguajes privados. Habiendo desaparecido el elemento con el cual medir las desviaciones, la parodia deja de ser posible y da lugar al pastiche como única forma posible de imitación. En él la burla se vuelve impracticable y se obtiene una imitación muerta sin un fin ulterior.

Para Jameson (2002), un ejemplo de pastiche es el cine de la nostalgia. Se trata de películas que remiten al pasado como forma de escapar al presente. Aunque el caso más común es el de las películas de época, el cine de la nostalgia no se limita a ellas. Una de las características de este tipo de producciones, según el autor, es la de satisfacer el deseo del consumidor de volver a experimentar el período anterior representado a través de sus artefactos estéticos. Por este motivo, este planteo señala que películas como *Star Wars* pueden incluirse en esta categoría, en la medida en que permite al público adulto reconectar con momentos de su pasado, como las series de ciencia ficción que consumieron durante su infancia. A este tipo de películas se suman aquellas que transcurren en el presente, pero realizan un esfuerzo por borrar las características del capitalismo tardío. De modo que:

(...) el estilo mismo de las películas de la nostalgia invade y coloniza

incluso filmes de nuestros días con ambientaciones contemporáneas, como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual. (Jameson, 2002, p. 25)

El cine de la nostalgia es, de acuerdo con esta lectura, una muestra de un fenómeno más amplio: el de la desaparición del sentido de la historia y de la incapacidad de la sociedad contemporánea para retener su propio pasado, así como su tendencia a vivir en un presente perpetuo. Frente a esta crisis de historicidad, el único realismo que sobrevive es la aceptación de que el sujeto está encerrado en sus propias imágenes y estereotipos, incapaz de volver a relacionarse con el tiempo.

Insuficiencia del concepto de posmodernidad

Mark Fisher, en su obra *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2016), coincide en gran parte con lo teorizado por Jameson en torno al posmodernismo, aunque señala que su concepto de *realismo capitalista* es más apropiado para el siglo XXI por tres motivos. El primer motivo es esencialmente histórico. En la década de 1980, de donde provienen la mayoría de los escritos de Jameson que caracterizan la posmodernidad, la URSS representaba una alternativa concreta a pesar de su inminente colapso. En cambio, lo que vemos en las siguientes décadas es la ausencia total de alternativas, la consolidación del capitalismo en su variante política neoliberal como única realidad posible: “Por esa época es cuando el realismo capitalista avanza y se establece de la mano del eslogan de Thatcher “No hay alternativa” [...], que se volvió una profecía autocumplida brutalmente” (Fisher, 2016, p. 29).

La segunda razón por la cual ya no podemos pensar nuestro presente como posmodernidad surge a partir de la vinculación que conserva el término con la modernidad y fundamentalmente con el movimiento modernista. Relacionado con el punto anterior, el posmodernismo representa un antagonismo con lo moderno. En el terreno de la cultura, Jameson veía cómo el elemento innovador de los modernismos era reabsorbido por el marketing y las relaciones públicas. En la época del realismo capitalista no existe la posibilidad de señalar esa apropiación, pues no hay diferencia entre ambos. Fisher señala que el modernismo puede volver solo como una estética, ya no como un modo de vida, lo cual vacía de su contenido más disruptivo al movimiento.

El tercer motivo consiste en la desaparición de agentes externos a ser

incorporados por el capitalismo. Fisher señala que los esfuerzos del capitalismo dirigidos a devorar y colonizar todo elemento ajeno a sí mismo fueron tan efectivos, que ya no ha quedado nada por fuera de él. Es evidencia de ello que términos como “alternativo” e “independiente” hayan perdido su potencial subversivo y sean solo categorías entre categorías de la cultura *mainstream*. Se abre así el interrogante de si es posible el funcionamiento del capitalismo por fuera de esa dinámica de anexión de antagonistas.

Según este planteo, los procesos descritos por Jameson se han agravado de tal manera que han experimentado una suerte de cambio de naturaleza. Como Fisher recoge en sus clases sobre Lyotard (2021), es un hecho que ya no hay un afuera del capitalismo, ni un momento anterior al cual escapar o retrotraerse. En este contexto, nuestra intención se limita a explorar dos conceptos clave en la obra de Fisher para entender la producción cultural en el realismo capitalista: sobreidentificación y precorporación.

Del posmodernismo al realismo capitalista: Sobreidentificación en el hip hop

Si el mandato fundante del realismo capitalista consiste en que no hay nada por fuera de él, surge la dificultad de explicar la existencia de discursos que se rebelan contra el orden establecido. Las expresiones artísticas que contienen algún grado de rebeldía son un claro ejemplo de este tipo de discursos. Una explicación posible radica en el surgimiento de una razón cínica, capaz de tomar consciencia de los mecanismos de dominación inherentes al sistema. En este sentido, la crítica ideológica sería posible a condición de que el sujeto fuese capaz de tomar distancia de esos mecanismos y exponerlos, no obstante:

¿Qué pasaría si, por el contrario, la actitud dominante del universo contemporáneo “postideológico” es precisamente la distancia cínica hacia los valores públicos? ¿Qué pasaría si esa distancia, lejos de representar una amenaza al sistema, designara la forma suprema del conformismo en la medida en que el normal funcionamiento del sistema precisa la distancia cínica? [Traducción propia] (Žižek, 1993)

En este marco, los límites entre una crítica efectiva y una simple formulación de las condiciones de dominación existentes se vuelven difusos y difíciles de establecer. De modo que la razón cínica se muestra fácilmente insuficiente y desemboca en un dispositivo de complacencia y justificación. Así: “el cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica, pues ya está desmitificado,

ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo” (Foster, 2001, p. 118). Es, a sus propios ojos, superior a los críticos de la ideología.

En relación con ello, cobran relevancia las aserciones de Fisher sobre el hip hop: “En buena parte del hip hop, cualquier esperanza «ingenua» en que la cultura joven pueda cambiar algo fue sustituida hace tiempo por una aceptación dura de la versión más brutalmente reduccionista de la «realidad»” (2016, p. 32). Siguiendo su razonamiento, se pueden distinguir dos significados de “lo real”. En primer lugar, la idea de lo real como la autenticidad propia de la música que se enfrenta con los intereses de la ideología reinante y que podríamos sintetizar bajo el lema “no me interesa agrandar” (a la industria musical, por ejemplo). En segundo lugar, lo real como lo inherente a una música capaz de reflejar la realidad propia del capitalismo tardío y las sociedades de control, caracterizada por la inestabilidad económica y la creciente vigilancia sobre los individuos. Ambas concepciones se encarnaron en el hip hop de tal manera que:

(...) fue precisamente el primer significado de lo real (lo auténtico que se enfrenta con los intereses creados) el que permitió la temprana absorción del hip hop en el segundo, la realidad de la inestabilidad económica del capitalismo tardío, en el que esa primera autenticidad adquiere un alto valor de mercado. (Fisher, 2016, p. 32)

En uno de sus textos, Fisher (2022, p. 211) analiza la canción All Me de Drake. La letra hace alarde de todo lo que Drake puede comprar, estableciendo una equivalencia entre mujeres, autos y objetos de marcas de lujo. A pesar de este recorrido por los placeres que ofrece el capital, la canción sugiere una falta constante (“Like I got trust issues”), frente a la cual Fisher se pregunta: si lo tienes todo, ¿por qué estás tan triste?

Ciertamente, asistimos a una sobreidentificación del hip hop con el realismo capitalista y de este último, a su vez, “con el capital en su aspecto predatorio más despiadado” (Fisher, 2016, p. 35). La sobreidentificación en la música no implica únicamente llamar la atención sobre su condición de mercancía entre mercancías, sino considerar, ante todo, su exagerado compromiso con los valores del realismo capitalista. Este procedimiento, que también puede rastrearse en las películas de *gangsters*, por ejemplo, implica la “pretensión común de borrar cualquier ilusión sentimental y ver el mundo «tal como es», al estilo de una guerra hobbesiana de todos contra todos, un sálvese quien pueda, un sistema de explotación perpetua y criminalidad generalizada” (Fisher, 2016, p. 33).

Aunque Fisher analiza las derivas del hip hop en el mundo anglosajón,

podemos encontrar expresiones que se autoproclaman herederas de esa tradición en la configuración del trap argentino. Así, una canción de Duki recita: “Mi hermano vende bases como crack/ Mi compa vende bases como coca”. Y luego continúa: “Agarro la plata/ Agarro la plata y vuelvo a Ensenada/ Si viene un sapo a preguntarme qué pasó, loco, yo no vi ni sé nada/ Te lo juro, que ahora estamos mejor, antes por mí ni cenaba” (2025, 1:17). Esta canción titulada *Agarro la plata* aparece como una respuesta cínica, según los términos de X, al imperativo popular “Agarrá la pala”. Frente al mandato de trabajar, la letra establece un paralelismo entre el narcotráfico y la producción musical, explicitando el cinismo ante las formas posibles de ser exitoso económicamente y la aceptación pasiva de la descomposición social.

Ciertamente, este *mito antimítico* (Fisher, 2016) no representa el rebasamiento del horizonte de valores, sino todo lo contrario. La prédica del fin de las ideologías implica una y otra vez su retorno por la puerta trasera. En otras palabras:

El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inaccesible. No dice nada más que “lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”. La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia. (Debord, 1994, p. 11)

La algarabía del marketing: el proceso de precorporación como modelado preventivo de los deseos

La precorporación es un proceso que se distingue de la incorporación posterior de determinados artefactos artísticos por parte del realismo capitalista, cuyo potencial revolucionario se desarticula en pos de su comercialización. La precorporación, según Fisher, es la forma de producción cultural propia del capitalismo tardío. En esta lógica se prevén y producen, inclusive, los consumos deseosos de una rebeldía contra lo *mainstream*, como el *punk* o el *indie*. La cultura de lo alternativo se convierte entonces en un nicho más entre otros, estudiada por el marketing y producida de antemano: “Solo hay que observar el establecimiento de zonas culturales «alternativas» o «independientes» que repiten interminablemente los más viejos gestos de rebelión y confrontación con

el entusiasmo de una primera vez” (Fisher, 2016, p. 31).

Tomemos por ejemplo la interpretación de *Señor Cobranza* hecha por Dillom en 2024 en el marco del Cosquín Rock, festival que incluía en su grilla también a artistas como Duki y otros traperos. En ella Dillom reemplazó el nombre de Cavallo por el de Caputo, sentenciando: “A Caputo en la plaza lo tienen que matar”. Este tipo de narrativas, desde la perspectiva de Fisher, corresponden a lo que denomina *anticapitalismo gestual*, cuya función es operar como válvulas de escape para canalizar un malestar acumulado en ciertos contextos específicos. No obstante, en la lógica de la precorporación estos dispositivos son propuestos para obstaculizar la realización de estos deseos en una articulación política. Al respecto, podemos comprender esta lógica en términos de lo que Guy Debord denominó “la revuelta espectacular”, que convierte al propio gesto antcapitalista en una materia prima para la producción cultural. En palabras de Debord:

A la aceptación beata de lo que existe puede también agregarse como una misma cosa la revuelta puramente espectacular: esto traduce el simple hecho que la insatisfacción misma ha llegado a ser una mercancía a partir del momento en que la abundancia económica logró ser capaz de extender su producción hasta el tratamiento de tal materia prima. (Debord, 1994, p. 33)

Como podemos observar, la razón cínica reaparece en el concepto de precorporación, esto es, la prefabricación de modulaciones rebeldes en el arte supone la distancia cínica. O, en otros términos, “que nada le va mejor a MTV que una protesta contra MTV, que su impulso era un cliché previamente guionado y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché” (Fisher, 2016, p. 31). Esta modulación del ánimo es denominada por Fisher como una *sabiduría depresiva*. En el reclamo damos cuenta de muchas situaciones sociales como mínimo injustas; no obstante, no podemos permitirnos el lujo de volver a ilusionarnos:

Lo que se ha perdido es la prometeica ambición de la clase trabajadora de producir un mundo que exceda -existencial, estética y también políticamente- los miserables confines de la cultura burguesa. Este sería un mundo más allá del trabajo, pero también más allá del uso meramente convaliente del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado. (Fisher, 2018, pp. 116-117)

La música entendida como entretenimiento puede leerse como la victoria de la lógica cultural del realismo capitalista, en cuyo marco se reducen progresivamente las posibilidades de abrirse paso a través de alguno de los

intersticios que supo aprovechar la música de la década de 1960, donde la música y la política se retroalimentaban. La forma de consumo pasiva es entonces el reverso necesario de la enajenación en el trabajo. A partir de esta idea podemos encontrar el hilo conductor que nos lleva desde Debord a Fisher, pasando por Baudrillard. Para Debord, la disponibilidad de tiempo de ocio no significa necesariamente una liberación del trabajo. Al contrario, desde el punto de vista de la producción, ese tiempo de ocio está regido en sus manifestaciones y necesidades por la racionalidad de la producción. Así:

(...) la actual “liberación del trabajo”, el aumento de los pasatiempos organizados no es en absoluto una liberación en el trabajo, ni tampoco una liberación de un mundo construido por el trabajo. Nada de la actividad robada en el trabajo puede encontrarse nuevamente en la sumisión a su resultado. (Debord, 1994, p. 17)

Desde el punto de vista del consumo, Baudrillard argumenta en *El complot del arte* (2006) que es la *saturación hiperrealista* la que no permite ninguna puesta en valor de la actividad subjetiva. Para Baudrillard, el arte moderno se ocupaba de representar los vacíos de la sociedad a través de sus formas. Para ello utilizaba diferentes técnicas y herramientas que comprometían al espectador a completar el sentido de la representación. Las formas actuales, sin embargo, saturan por completo los sentidos y no hay lugar entonces para el juego de la ilusión. La proliferación de imágenes realistas es reiterativa sobre el mundo tal cual es, allí no tiene lugar ningún sueño o actividad subjetiva, todo está dado de una vez. Los objetos del arte aparecen entonces como objetos post-estéticos. Si desde Walter Benjamin la obra de arte había perdido el aura por su reproductibilidad técnica, el hiperrealismo de las obras contemporáneas forja un tipo de consumo pasivo que no da lugar al *pathos* estético. Como consecuencia, el consumo es inocuo y compulsivo, no produce ningún efecto. Frente a esta desacralización total del arte, el único poder del que es capaz el objeto es el poder en tanto fetiche de la mercancía: “los nuevos objetos más allá de lo estético, transestéticos, objetos-fetiche carentes de significación, de ilusión, sin aura, sin valor, y que serían el espejo de nuestra desilusión radical del mundo” (Baudrillard, 2006, p. 36).

El resultado de este desencantamiento de cualquier poder de la cultura en general, y de la música en particular, es la paralización cultural y por ende la repetición de las viejas formas de manera cíclica y combinada, tal como ya anunciaba Jameson hacia finales de 1980. Fisher encuentra un paralelismo entre la política y la música para explicar este fenómeno. Mientras las discusiones

políticas han girado en torno a quién administra el capitalismo, en la música la innovación fue reemplazada por la retrospección. En este sentido, tanto política como musicalmente, lo que prima es el abandono de todo pensamiento sobre los futuros posibles: “la ambición exorbitante de cambiar el mundo se ha transformado en pragmatismo y arribismo” (Fisher, 2018, p. 124).

Este estancamiento de la cultura resuena en una idea bien conocida, es la consecuencia en el arte del fin de la historia de Francis Fukuyama. El capitalismo aparece entonces como sistema último, con el Estado democrático-liberal como forma definitiva, en una constante reapropiación y transformación de sus principios, valores, y formas estéticas. Para Fisher, el capitalismo “[...] se parece tanto a la Cosa en el film de John Carpenter del mismo nombre: es una entidad infinitamente plástica, capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto” (Fisher, 2016, p. 27). Esta capacidad metabólica del capital es reconocida y asumida cínicamente tanto en el proceso de producción como en el ámbito del consumo. Este cinismo expone los límites del realismo capitalista, pero no deja de ser ambiguo. Cabe preguntarnos si aquello que entendemos como consumo irónico es capaz -en algún aspecto- de mantener la distancia necesaria que requiere el cinismo.

Conclusión

El paso que describe Deleuze (2006) desde las sociedades disciplinarias a las sociedades de control puede ser leído en los términos del realismo capitalista, principalmente en el influjo del marketing en la lógica de la precorporación y la sobreidentificación:

El departamento de ventas se ha convertido en el centro, en el “alma”, lo que supone una de las noticias más terribles del mundo. Ahora, el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. (Deleuze, 2006)

La principal distinción que encontramos entre Fisher y Jameson es que en el realismo capitalista el sistema no solo incorpora y vacía nuevas formas de rebeldía, sino que las anticipa y las produce como mercancías para nichos específicos. A tal efecto, el tratamiento que realiza Fisher sobre el *hip hop* y su vinculación con lo real en su doble articulación, como autenticidad y como reflejo de las condiciones de vida, muestra que más que operar como crítica es un catalizador de las ilusiones de salvación individual. Podemos ver estas tendencias

en las letras del trap que dominaron la escena musical argentina desde la segunda mitad de la década de 2010.

Asimismo, Fisher entendió la necesidad de ir más allá de la mera descripción de los mecanismos de dominación existentes: “Modulando el pesimismo del diagnóstico crítico, Fisher siempre comprendió la intervención cultural en la arena pública como una reacción imprescindible en un campo de batalla no del todo clausurado” (Cano, 2023, p. 135). La propuesta de Fisher consiste en la articulación de un modernismo popular, capaz de ofrecer creaciones artísticas que se aventuren en la recuperación de la idea de futuro. Este modernismo popular no replica la distinción entre alta y baja cultura, pero tampoco subestima los deseos de las mayorías. Es decir, aboga por una noción de cultura popular que también puede ser compleja y con la capacidad de convertir “la desafección privatizada en ira politizada” (Fisher, 2018, p. 283).

En este contexto, se vuelve urgente la necesidad de implementar una mirada capaz de superar la ambivalencia de la distancia cínica. Mientras la crítica se limite a la exposición de un estado de cosas y se aleje de una actitud propositiva, el encanto del realismo capitalista no podrá ser roto. Es preciso desandar el camino estéril del diagnóstico crónico y emprender la marcha en otra dirección.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J.** (2006). *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas* (I. Agoff, Trad.). Amorrortu.
- Cano, G.** (2023). *Mark Fisher: Los espectros del tardocapitalismo*. Gedisa.
- Debord, G.** (1994). *La sociedad del espectáculo* (Vicuña Navarro, Trad.). Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G.** (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis, Revista Latinoamericana*, 13. <https://journals.openedition.org/polis/5509>
- Duki.** (2025). *Agarrolaplata* [Canción]. En 5202.DALEPLAYRecords/SSJRecords. <http://open.spotify.com/intl-es/track/3hCtFDjf8rS0y01wgRirgT?si=6c1352e4d26748c2>
- Fisher, M.** (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Iglesias, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2018). *Los fantasmas de mi vida* (Bruno, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2020) *K-Punk. Volumen 2*. (Bruno, Trad.). Caja Negra.
- Fisher, M.** (2021). *Deseo postcapitalista* (M. Gonnet, Trad.). Caja Negra Editora.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Jameson, F.** (2002). El posmodernismo y la sociedad de consumo. En *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998* (pp. 15-38). Manantial.
- Žižek, S.** (1993). *Why are Laibach and NSK not fascists?* En *Deterritorium*. <http://deterritorium.wordpress.com/2017/08/20/why-are-laibach-and-nsk-not-fascists-by-slavoj-zizek-1993/>

Cómo citar este artículo:

Luján, M. y Deambrosi, T. (2025). Precorporación y sobreidentificación en el realismo capitalista de Mark Fisher. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 1(9), 14 – 27



Dossier

¿Lo Bello Y Lo Sublime Hoy? Diálogos Entre La Estética De Kant Y El Arte Contemporáneo

*The Beautiful And The Sublime Today?
Dialogues Between Kant's Aesthetics And
Contemporary Art*

Dora Eva Urdanegui Valdivia

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
a20043222@pucp.edu.pe

Recibido: 14 de Abril de 2025

Aceptado: 28 de Junio de 2025

Resumen: El texto se estructura como un recorrido por una exposición ficticia basada en las categorías kantianas de lo bello y lo sublime. En la primera sala, herman de vries presenta una instalación que recrea un diario visual de invierno mediante piezas naturales y cromáticas. Su obra encarna lo bello: orden, armonía y conexión con el cosmos a través de microcosmos naturales, siguiendo la analogía kantiana entre arte y naturaleza. La segunda sala alberga una recreación de un monumento envuelto por Christo y Jeanne-Claude, donde un velo blanco transforma la belleza en sublime al alterar la cotidianidad y generar un placer negativo. En la última sala, Robert Smithson despliega una espiral de tierra y sal que desafía la percepción humana: su escala fluctuante y su conexión cósmica representan lo sublime matemático y dinámico, violentando los sentidos y trascendiendo lo terrenal. La exposición concluye reafirmando la vigencia de estas categorías para reinterpretar el arte y la existencia humana.

Palabras clave: ESTÉTICA KANTIANA - BELLO - SUBLIME

Abstract: The text is structured as a tour through a fictional exhibition based on Kantian categories of the beautiful and the sublime. In the first room, herman de vries presents a mixed-media installation, recreating a winter visual diary through natural fragments and chromatic arrangements. His work clearly embodies the beautiful—order, harmony, and cosmic connection via natural microcosms, aligning with Kant’s analogy between art and nature. The second room features a Christo and Jeanne-Claude’s wrapped monument, where a white shroud transforms the beauty into the sublime by disrupting daily life and evoking “negative pleasure.” The final room showcases Robert Smithson’s spiral of earth and salt that challenges human perception: its fluctuating scale and cosmic symbolism represent the mathematical and dynamic sublime, overwhelming the senses and transcending earthly limits. The exhibition concludes by reaffirming the relevance of these categories to reinterpret art and human existence.

Keywords: KANTIAN AESTHETICS - BEAUTIFUL - SUBLIME

“La belleza, la ciencia y el arte triunfarán siempre” (Christo, 1958).

¿De cuántas maneras somos capaces de experimentar el mundo? Si cerramos los ojos y abrimos nuestra percepción hacia el interior, quizás nos encontremos más aptos para contemplar y experimentar dimensiones más allá de nuestros propios sentidos. Hacia allí también nos conduce el arte, que se distingue de otras esferas humanas por su capacidad simbólica inagotable: parte de lo sensible y se dirige hacia otras búsquedas que lo trasciendan. El arte es también un fértil campo para la expresión que bebe de distintas fuentes (entendidas como medios técnicos y conceptuales). Una de estas es, sin duda, la filosofía. A continuación, destacaremos las categorías kantianas de lo bello y lo sublime, pues ellas traen a nuestro encuentro los planteamientos de Kant sobre el arte y la experiencia estética, y nos invitan a reflexionar sobre el arte contemporáneo desde el libre juego de la imaginación —a través de metáforas y símbolos— y también desde la conmoción de nuestras fuerzas vitales.

Precisemos, pues, cómo operan las facultades en esta experiencia. En el juicio de lo bello, Kant (1992) describe un “libre juego” donde la imaginación (*Einbildungskraft*) y el entendimiento (*Verstand*) entran en una armonía espontánea: la imaginación aprehende la forma del objeto, mientras que el entendimiento (*Verstand*) trae consigo su facultad de los conceptos. La imaginación viene a sintetizar lo múltiple de la intuición, y el entendimiento va a encontrar en esa síntesis una “conformidad a fin” (*Zweckmäßigkeit*), sin que ello implique reducirla a un concepto determinado. En ese sentido, es un placer que surge de la mera contemplación de la forma, donde nuestras facultades cognitivas se vivifican mutuamente. Siguiendo a Paul Guyer (1997, p. 85), este placer no proviene del objeto en sí, sino de “la promoción de la vida que sentimos en el juego libre y armonioso de las dos facultades”. Y es así como el gusto vendría a ser una cualidad universal: no es un mero agrado sensible, sino un placer reflexivo que vincula la sensibilidad con el entendimiento.

Para ello, es necesario que intentemos despojarnos primero de ciertas nociones preconcebidas y prejuicios (aunque no necesariamente injustificados) respecto de lo que el arte contemporáneo puede (o no) suscitar en nosotros. Inmersos como estamos en un contexto y una época en la que pareciera que toda idea y toda esencia desdibuja sus fronteras en aras de una apertura que todo relativiza, y que ya nada es capaz de sorprendernos pues, aparentemente, se ha dicho y hecho ya todo, ¿qué rol juega el arte en nuestras vidas? A partir

de nuestro ingreso como humanidad en el siglo XXI, así como del vertiginoso desarrollo, ascenso y declive de las vanguardias artísticas, la impresión que nos queda es quizás una suerte de sinsabor, o incluso cierta desesperanza respecto del devenir del arte. Si se ha roto ya toda máscara y abandonado todo canon, ¿qué nos queda? A nuestro rescate, y como un salvavidas en medio de un mar de incertidumbre, la imaginación se nos presenta como herramienta clave para desarrollar un ejercicio mental que pondrá a prueba las capacidades y cualidades del arte hoy en día.

Imaginemos, entonces, un recorrido por una hipotética exposición artística articulada alrededor de los conceptos kantianos de lo bello y lo sublime, entendidos ambos como dos experiencias humanas en relación con nuestro vínculo con la naturaleza y nuestro lugar en el cosmos. Lo bello place por su forma, es límite, promoción de la vida, gusto, forma armoniosa y proporcionada, adecuación (Kant, 1992, pp. 21-22); mientras que lo sublime conmueve (place negativamente), es ilimitado, cohibe las fuerzas vitales, emociona inspirando respeto, no puede ser contenido, irrumpe y desacomoda (1992, pp. 23-29). Para comprender el efecto que cada una de estas experiencias tiene sobre nuestra cotidianidad, los espacios del museo o galería ficticia que visitamos se han dispuesto de tal modo que nos confrontan con las obras de tres singulares artistas seleccionados: de manera asombrosa —casi mágica— sus creaciones logran coincidir en tiempo y espacio solo para nosotros. Empecemos, pues, nuestro viaje.

Primera sala: El arte bello debe dar aspectos de naturaleza



Imagen 1. herman de vries. (2013). *im winter auf dem grossen knetzberg. ein journal*. Instalación y técnica mixta, 35 x 25 cm. Colección herman y susanne de vries.

El artista holandés herman de vries (1931) abre el camino en la primera sala. “El arte bello debe dar aspectos de naturaleza, aunque, por cierto, se esté consciente de que es arte”, nos recuerda Kant (1992, p. 216), y de vries parece seguirle a pie juntillas, tomando el enunciado casi como una instrucción. La obra seleccionada es una instalación realizada en técnica mixta denominada *im winter auf dem grossen knetzberg. ein journal* (2013), una suerte de diario visual de impresiones cromáticas y delicadas piezas representantes del invierno en una región de Alemania central, país donde reside de vries. La instalación se nos presenta a manera de epítome creativo de su autor, en donde cada pieza que la compone es independiente, a la vez que forma parte de un todo: un todo que, expresado a través de los límites de la forma, el orden y la disposición armónica de las texturas y la narrativa cromática, despierta en nosotros un vínculo y sentimiento de adecuación con nuestra realidad, en concreto con la naturaleza que nos rodea y de la que formamos parte. El artista se acomoda en sus procedimientos plásticos a los principios generadores de la creación: por medio de la belleza establece por analogía un nexo con la potencia creadora de la naturaleza. A través de esta experiencia de lo bello, nuestra sensibilidad recibe una suerte de mensaje en código, cuya lectura nos da destellos de pertenencia al cosmos.

Kant hacía referencia a “expresar lo innominable en el estado del ánimo a propósito de una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable” (1992, p. 225); es decir, al desarrollo de *ideas estéticas* que vivifican nuestro ánimo en relación con nuestro lugar en el universo. Y es de manera analógica que experimentamos ese vínculo: cada hoja, cada rama, cada tierra de color es un microcosmos, y nos representa en tanto engranajes únicos de una totalidad macrocósmica. Es gracias al *genio* de herman de vries, adecuado a los principios y reglas de la creación, que su obra fluye naturalmente y es comunicable a todos los que vivimos bajo esta esfera celeste (y estamos bajo esta sala). Si el arte tiene que ver con devenir conscientes, dice de vries, el suyo busca una transformación cultural que nos haga asombrarnos y venerar a la naturaleza en los márgenes de los caminos forestales y rurales, porque la naturaleza es arte, “natur ist kunst” (de vries, 1995, pp. 178-179).

Resulta más que curioso cómo herman de vries le da un lugar predominante

a la belleza en su proceso de creación artística, más aun teniendo en cuenta que la contemporaneidad pareciera haberla hecho a un lado. Aunque injuriada, expulsada y re-significada, la belleza regresa una y otra vez, y se posiciona como una suerte de filtro entre la recepción de estímulos a través de nuestros sentidos y la configuración de representaciones simbólicas. Sobre este punto, el filósofo Arthur Danto menciona que, “aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana” (2005, p. 51). No es que la belleza, al ser ubicada muy a los márgenes de la representación artística contemporánea, se hubiera dejado de lado como algo secundario, complementario o accesorio; sucedió tal vez simplemente que siempre se mantuvo en estado latente, a la espera del momento preciso para emerger y cubrir con su manto todos y cada uno de los gestos humanos, incluyendo el arte; en este caso, de la mano de la maestría, lucidez e ingenio del artista holandés.

Segunda sala: Un cierto carácter de sublimidad



Imagen 2. Christo y Jeanne-Claude. (1970). *Monumento a Vittorio Emanuele II envuelto*. Piazza del Duomo, Milán (Italia). Fotografía: Shunk-Kender. © 1970 Christo and Jeanne-Claude Foundation y J. Paul Getty Trust.

Como instancia intermedia, la siguiente sala nos da la bienvenida con la obra de los eternos Christo (1935-2020) y Jeanne-Claude (1935-2009), en una ambiciosa recreación de su *Monumento a Víctor Manuel II envuelto* (1970). Puede decirse que la grandiosidad del colosal monumento estaba oculta para la mirada cotidiana, habituada a verlo en el conjunto de la plaza. Al hacerlo misterioso bajo el albo y suave velo que lo recubre, los artistas le devuelven al monumento un cierto carácter de sublimidad. El resultado, ciertamente, dialoga de manera armónica con su entorno, cual simbiosis visual a través de las texturas del material, los volúmenes y un clásico esquema compositivo triangular. Sin embargo, esa experiencia inicial de lo bello da pie a otra de conmoción y momentáneo desacomodo al irrumpir en la cotidianeidad de la turística y emblemática Piazza del Duomo en Milán. Es momentáneo no sólo por lo efímero de la acción artística, sino también por su adaptación al conjunto del entorno. A pesar de ello, la envoltura genera una atracción y un placer de carácter negativo que, según Kant, corresponde a un sentimiento opuesto al de lo bello.

A diferencia de la armonía de lo bello, la experiencia de lo sublime se funda en un “conflicto” entre las facultades. Kant (1992) explica que, ante lo informe o lo desmesurado (lo sublime matemático) o ante lo caóticamente poderoso (lo sublime dinámico), la imaginación fracasa: no puede abarcar la totalidad en una sola intuición (sensibilidad) ni encontrar una forma adecuada para el entendimiento. Este fracaso inicial produce un displacer, una “inhibición de las fuerzas vitales”. Sin embargo, este colapso de la imaginación permite que una facultad superior haga su entrada en escena: la Razón (Vernunft). La Razón posee ideas de lo absoluto (la totalidad, el infinito, la ley moral) que, aunque no pueden ser representadas sensiblemente, demuestran la superioridad de nuestro destino suprasensible sobre la naturaleza. Es así como el displacer inicial se transforma en un “placer negativo”: nuestra propia Razón se eleva por encima de la impotencia de la imaginación.

Y ese desacomodo que nos saca de los límites conocidos se asocia a la categoría de lo sublime. Al respecto, siguiendo a Kant, Danto señala que “la sublimidad de las cosas no depende de ningún conocimiento especial” (2005, p. 214). Más pesa la generación de asombro como tal, así como la confrontación con

nuestros propios límites, excediendo “toda medida de los sentidos”. Partimos de los sentidos, a la vez que salimos de ellos en nuestra confrontación contemporánea con el arte de nuestro tiempo. Al mismo tiempo, la superación de límites formales y técnicos ha permitido que nuevas representaciones nos acerquen a una esfera de sublimidad (más que necesaria en tiempos convulsos como estos) que nos vuelve a situar en relación con nuestra condición finita y que, en conjunción con lo bello, nos devuelva a una dimensión terrenal que mira (o busca) su reflejo en la trascendencia. Es así como el contenido sublime puede ir mucho más allá. Justamente, lo veremos en la última sala de nuestra visita.

Tercera sala: Lo sublime nos saca del orden de la naturaleza

Cerrando el recorrido, pero a la vez regresando a nuestro punto de partida, la icónica obra *Spiral Jetty* (1970) de un atemporal Robert Smithson (1938-1973) nos saluda y envuelve a través de una secuencia fotográfica y proyección de video de producción del propio autor. Esta gigantesca obra de *Land Art* está hecha de barro, cristales de sal y cinco mil toneladas de bloques de basalto negro, los cuales forman un espiral en sentido contrario a las agujas del reloj de unos 460 metros de largo y 4.6 metros de ancho.



Imagen 3. Robert Smithson. (1970). *Spiral Jetty*. Rocas de basalto negro, cristales de sal, barro, agua roja (algas y bacterias), 457.2 x 4.57 m. Gran Lago Salado, Utah (EEUU).

El impacto que supuso para el propio Smithson la revelación de la forma que adoptaría su obra implica una experiencia de deslumbramiento e inadecuación: “La orilla del lago se convirtió en el borde del sol, una curva vertiginosa, una explosión que se elevaba hacia una prominencia ardiente. Materia colapsando en el lago reflejada en forma de espiral. No tiene sentido preguntarse sobre clasificaciones y categorías, no había ninguna” (Smithson, 1996, p. 145). La espiral emerge de entre las aguas rojizas y primordiales, conecta los elementos desde el interior de la tierra hacia la proyección del centro más alto del mismo cosmos, y se nos aparece cual retina de una ancestral criatura que nos observa y nos expulsa. Lo sublime nos saca del orden de la naturaleza y nos desacomoda: lo sublime no haya lugar en este mundo y violenta nuestra imaginación. El arte sublime, como el de Smithson, no representa lo infinito, sino que “hace sensible” este fracaso de la imaginación y la subsecuente activación de la Razón.

Se trata, por un lado, de la potencia y fuerza de la categoría kantiana de lo sublime dinámico. Por otro lado, hallamos también aquello que caracteriza a lo sublime matemático: “La escala depende de la capacidad de uno de ser consciente de las realidades de la percepción” (Smithson, 1996, p. 147). Pues bien, la peculiaridad de esta obra también recae en que su escala fluctúa de acuerdo al punto de vista del espectador y tiene la capacidad de darnos la sensación de que sobrepasa toda medida y desajusta nuestros sentidos respecto a lo que solemos entender por obra de arte. Es tarea nuestra, ahora, encontrarle un nuevo sentido.

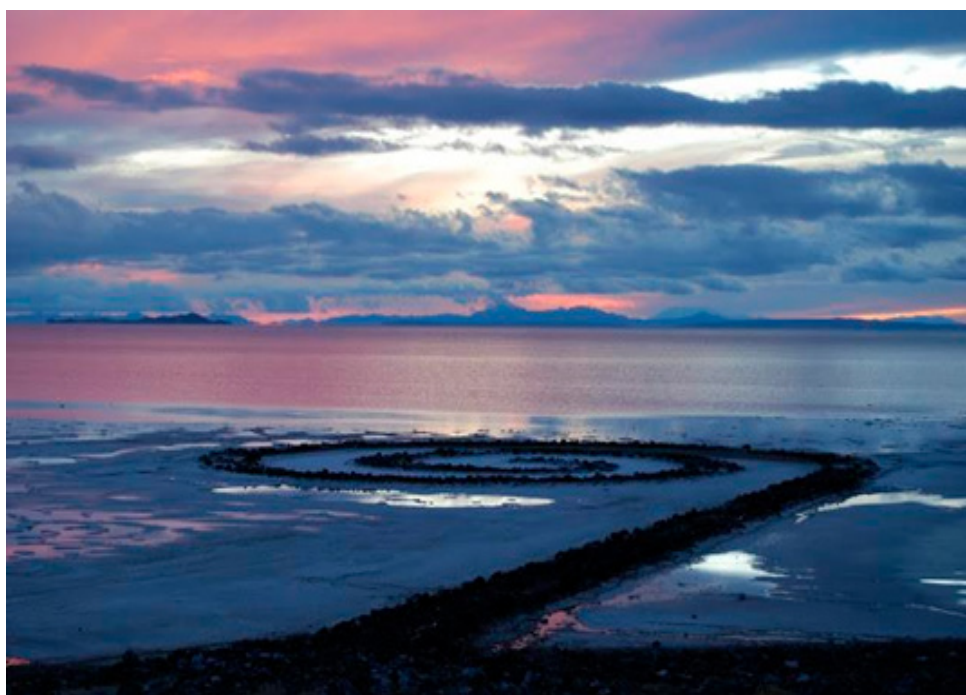


Imagen 4. Robert Smithson. (1970). *Spiral Jetty*. Rocas de basalto negro, cristales de sal, barro, agua roja (algas y bacterias), 457.2 x 4.57 m. Gran Lago Salado, Utah (EEUU).

A modo de colofón

Regresamos así al punto donde todo empezó, donde belleza y sublimidad dialogan y confluyen cual contrapunto musical. Los artistas convocados han logrado ampliar nuestro ánimo, y nos han ofrecido “de entre la ilimitada multiplicidad de formas posibles (...) aquella que alcanza la presentación de ese concepto con una abundancia de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es plenamente adecuada” (Kant, 1992, p. 234). Al mismo tiempo, han sido capaces de introducir lo infinito e ilimitado en la propia finitud de la obra a través de lo simbólico del lenguaje plástico. Todo eso y más, está aquí.

Si bien las categorías kantianas iluminan gran parte de nuestra experiencia estética, ciertos enfoques actuales han señalado límites en su alcance. Por ejemplo, Caroline Korsmeyer subraya que la estética de Kant privilegia la distancia contemplativa y descuida modos de apreciación vinculados al cuerpo, la materialidad o incluso al disgusto (Korsmeyer, 2011, pp. 48-50). Asimismo, Hal Foster observa que muchas prácticas contemporáneas “no buscan elevar al espectador hacia la razón”, sino que más bien buscan confrontarlo con dimensiones sociales, políticas o traumáticas del presente (Foster, 2015, p. 102). Sería mezquino de nuestra parte considerar que estas objeciones invalidan la potencia del marco kantiano; sin embargo, sí nos obligan a repensar su aplicabilidad. Quizás la vigencia de lo bello y de lo sublime recaiga en su capacidad de ser tensionados, expandidos, e incluso hasta negados: más que categorías cerradas, operan como preguntas que el arte continúa respondiendo de modos siempre nuevos.

Si bien es cierto que el marco kantiano para el arte actual no es unánime, sí que es ampliamente reconocido. La filósofa contemporánea Rachel Zuckert, por ejemplo, defiende la vigencia de la estética kantiana al subrayar su carácter formalista y subjetivo, lo que la hace compatible con la diversidad del arte posterior al s. XVIII. La autora argumenta que la teoría de Kant “proporciona una manera de entender el valor estético que es independiente de otros valores (cognitivo, moral)” y que, por tanto, “puede aplicarse a obras de arte modernas y contemporáneas” (2007, p. 2). Este enfoque respalda la operación curatorial de nuestra exposición ficticia: al centrarse en la estructura de la experiencia del

espectador (el juego de facultades, el sentimiento de placer o conmoción), las categorías de lo bello y lo sublime trascienden su contexto histórico y demuestran su poder hermenéutico para dialogar con obras que Kant no podría nunca haber contemplado ni imaginado, confirmando así su lugar indispensable en la filosofía del arte.

Como conclusión, bien vale la pena reflexionar acerca de la vigencia y el sentido del arte en la actualidad. El arte, en tanto actividad humana, siempre encontrará nuevas formas de reinventarse, de tal manera que ni los medios técnicos, ni la capacidad expresiva, ni mucho menos la teoría, le supongan limitación alguna; pues parte siempre desde lo *sensual* (los sentidos), en su vínculo con el mundo —externo o interno—. Como seres humanos, no podemos dejar de lado (ni tampoco racionalizar por entero) ese vínculo de naturaleza primordial a través de nuestras sensaciones. Lo simbólico, así como también lo trascendente, nacen y parten de una comprensión *estética* del cosmos que somos y del cosmos que nos rodea. Nuestra tarea como espectadores recién comienza, es el arte el que viene a nosotros y somos cada uno de nosotros quienes le otorgamos un sentido particular al reflejarnos en ello. Será que hoy —más que nunca— necesitamos las categorías de lo bello y de lo sublime, tanto en el arte como en nuestra propia vida. Y será que el arte (y también la filosofía), cual ave fénix, resurja de sus propias cenizas en un eterno continuo. Lo sublime y lo bello son ahora, por los ciclos de los siglos. Amén. La invitación está hecha, sírvase usted.

Referencias bibliográficas

- Christo.** (1958). En Christo's Office. (31 de mayo de 2020). *Statement on Christo*. <https://www.christojeanneclaude.net>.
- Danto, Arthur C.** (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós. Traducción de Carles Roche.
- de vries, herman.** (1995). *to be: texte - textarbeiten - textbilder*. Cantz. Edición de Andreas Meier.
- Foster, H.** (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Verso.
- Guyer, P.** (1997). *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge University Press.
- Kant, Emmanuel.** (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores. Traducción de Pablo Oyarzún.
- Korsmeyer, C.** (2011). *Savoring disgust: The foul and the fair in aesthetics*. Oxford University Press.
- Smithson, Robert.** (1996). The Spiral Jetty (1972). En *Collected writings* (pp. 143-153). University of California Press. Edición de Jack Flam.
- Zuckert, R.** (2007). Introduction. In *Kant on beauty and biology: An interpretation of the Critique of Judgment* (pp. 1-15). Cambridge University Press.

Cómo citar este artículo:

Urdanegui Valdivia, D. E. (2025). ¿Lo bello y lo sublime hoy? Diálogos entre la estética de Kant y el arte contemporáneo. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9), 28 - 39



Dossier

Después Del Duelo: Notas Sobre El Final De La Belleza Y La Imagen En Movimiento

*After Mourning:
Notes On The End Of Beauty And The
Moving Image*

José Raúl Sarmiento Hinojosa

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
josesarmiento@gmail.com

Recibido: 23 de Abril de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 40-54 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El texto explora la expulsión de la belleza y la sublimidad en el arte contemporáneo, marcado por la desilusión posmoderna a la que nos han llevado el sistema y el mercado del arte. En ese sentido, se comentan obras como *Still Life* de Sam Taylor-Johnson, que reflejan la fugacidad y la melancolía ante un posible “fin del arte”. Recurriendo a filósofos como Jean Baudrillard e historiadores del arte como Erwin Panofsky, se cuestiona la pérdida de ideales estéticos en lo contemporáneo, que se asocia a los traumas históricos y a la commodificación del espectáculo del horror. En un segundo momento, se ofrecen algunas vías para pensar en la recuperación de lo bello y lo sublime, enfatizando la necesidad de reimaginar un arte que, desde la contingencia, restablezca la correlación estética con el ser humano en su posición en el mundo. Esto se piensa articulando una mirada que vaya más allá de la contemplación de *las ruinas*. Postulamos estas posibilidades desde ciertas prácticas artísticas ligadas con el cine de vanguardia, en específico aquellas que integran lo “poético-místico” (Val del Omar, Colectivo Los Ingrávidos, etc.) y que se mueven al margen del mercado del arte.

Palabras clave: BELLO/SUBLIME - ARTE CONTEMPORÁNEO - CINE DE VANGUARDIA

Abstract: This text explores the expulsion of beauty and sublimity from contemporary art, marked by the postmodern disillusionment brought about by the art system and market. In this context, works such as Sam Taylor-Johnson's *Still Life* are discussed, reflecting the transience and melancholy of a possible “end of art.” Drawing on theorists like Baudrillard and Panofsky, the text questions the loss of aesthetic ideals in contemporary art, which is associated with historical traumas and the commodification of the spectacle of horror. Subsequently, the text offers some avenues for considering the recovery of beauty and the sublime, emphasizing the need to reimagine an art that, —from within contingency— re-establishes the aesthetic correlation of human beings and their place in the world. This is achieved by articulating a perspective that transcends the mere contemplation of *the ruin*. We posit these possibilities from certain artistic practices linked to avant-garde cinema, specifically those that integrate the “poetic-mystical” (Val del Omar, Colectivo Los Ingrávidos, etc.), movements that move outside the art market.

Keywords: BEAUTIFUL/SUBLIME - CONTEMPORARY ART – AVANT-GARDE CINEMA

“Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, a un trabajo de duelo de la imagen y de lo imaginario, a un trabajo de duelo estético casi siempre fallido. (...) Es como si el arte, a semejanza de la historia, fabricara sus propios cestos de basura y quisiera redimirse en sus detritos”.

Jean Baudrillard (2006, pp. 11-12)

I.

Hay algo de final, terminal, definitivo en esta etapa de la historia. Es difícil empezar a concebir qué es, pero es algo que viene gestándose hace décadas. Sam Taylor-Johnson lo describió bien en su instalación monocal *Still Life* (2001), este *vanitas* digital afecto a la descomposición temporal donde reposan un lapicero Bic y frutas de supermercado. En la pintura, la naturaleza muerta nunca decae, pero, en la espacio-temporalidad de la imagen digital en movimiento, nos es inescapable este elemento de la mortalidad de la misma. La fruta decae entre moho y hongos, mientras que el lapicero plástico conserva su estado. ¿Podemos empezar a meditar sobre el final de la belleza en el arte en este contexto posmoderno donde algunas cosas se deterioran y otras no?



Imagen 1. Sam Taylor-Johnson. (2001). *Still Life*. Instalación monocal, 197 segundos. <https://www.youtube.com/watch?v=pXPP8eUIEtK>

Still Life es complejo en su abundancia de ideas y meditaciones sobre la fugacidad de la belleza, sobre el destino del arte, la sociedad de consumo y lo que dejaremos de legado luego de haber abandonado la esfera terrestre. Es una obra de terrible melancolía, algo sobre lo que Baudrillard había meditado en *El complot del arte*, y cuya reflexión abre este ensayo. Esta "...melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y sus vestigios..." (2006, p. 11) Es un buen punto de partida para colocarnos en este momento histórico, no solo desde el arte, o desde el fin del arte (Danto, 1995), sino también desde el *fin de la historia*.

Hay algo sobre lo sublime y especialmente sobre lo bello que nos ayuda a situarnos en el mundo (Kant, 1764). Las meditaciones sobre estos conceptos bisagra de la historia del arte han sido parte de una recepción cíclica: desde Platón y el neoplatonismo hasta el expresionismo abstracto y Danto (2005). Bajo todas las variaciones conceptuales y perceptibles de incontables pensadores del arte y filósofos, el ideal de la belleza ha sido algo aparentemente ineludible para el ser humano, algo inmanente a su propia relación con la naturaleza. Esta ha sido una parte fundamental en la historia del arte, precisamente porque ha sido parte de la historia del hombre.

A lo largo de la historia, la presencia de lo bello se ha sostenido, pese a sus incontables mutaciones. Parece insoportable asumir una existencia sin algún tipo de belleza y, bajo ese precepto, la hemos transfigurado y moldeado a los ideales de cada contexto y de cada etapa histórica, desde el mismo momento en que nos concebimos como seres afectos a la percepción. Alexander Kluge decía sobre el cine: "...los proyectores traquetean sin cesar desde hace aproximadamente 120 años. En sí, el *principio cine* es más antiguo que las salas del cinematógrafo. Es tan antiguo como la luz del sol y las representaciones de luz y oscuridad en nuestras mentes." (2010, p. 21). Si el cosmos fue "la primera pantalla de cine" para el hombre antiguo, el espectáculo celeste debió haber sido sin duda el primer objeto cargado de belleza y sublimidad; algo incomprensible para el hombre y, como todo lo indescifrable, objeto de veneración y misterio.

Hoy en día debemos preguntarnos: ¿Dónde está ese anclaje que pueda ser el motor de los mecanismos de la imaginación? ¿Qué es aquello que el día de hoy nos es incomprensible y sujeto de veneración y misterio? Si bien parece que vivimos en la era de la desilusión, ¿cómo empezamos a rescatar ese algo

que es tan intrínsecamente nuestro, eso que necesitamos como mecanismo de subsistencia, esa *ilusión estética*? Pienso en ello mientras intento ubicar al sistema y el mercado del arte actual como los principales responsables de esta generación de un panorama del arte de resabio arenoso, que se pega al paladar como consecuencia de una *deshidratación crónica*¹. Frente a ello, habría que pensar en recuperar ese espacio vital estético impulsado por pulsiones primarias como las de belleza y sublimidad, revalorar las claridades confusas y las verdades poéticas de Alexander Baumgarten (1999) como corpus integral de la reflexión sobre el arte, buscando la revancha de lo sublime y lo bello ante este atasco dialéctico del arte contemporáneo². La pregunta que subsiste es: ¿Cómo hacerlo?

II.

Quizá el viso de recuperación sea algo análogo a lo que Badiou mencionó como “...el *retorno de lo religioso* como suplemento ficticio para el alma...” en el extraordinario Prólogo a *Después de la finitud* de Meillassoux (2015, p. 17). Después del final de todos los grandes discursos y ante esta *gran desilusión y malestar posmodernos*, parte de la humanidad parece haberse replegado a los primeros principios, a la iluminación de lo divino. ¿Podemos considerar un retorno de lo religioso como ignición primaria en el arte contemporáneo? Si recordamos las palabras de Panofsky sobre el Manierismo³, “...¿podemos regresar al principio de la idea artística bajo el modelo inmanente al intelecto de Dios?”. (2013, p. 97).

1 Con *deshidratación crónica*, acuño un término que responde al proceso dialéctico de la experiencia estética, el cual ha perdido complejidad en las últimas décadas. Cuando Deleuze y Guattari afirman que “Toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda” (1991, p.197), me pregunto sobre las interrogantes cada vez más “áridas” que nos ofrece parte del arte contemporáneo.

2 No vamos a negar aquí las propuestas estéticas contemporáneas propias de pensadores como Nicolas Bourriaud en su *Estética Relacional*, Peter Osborne en sus derivas del post-conceptualismo, o las que desbordan los alcances de la estética, como las propuestas de Boris Groys de recentrar la mirada contemporánea en la *poiesis* o *techné* de la obra. El alcance de este ensayo es proponer una *alternativa complementaria* a las mismas.

3 Como corriente que le sucede al Romanticismo, el Manierismo se despoja de la lógica mimética central del periodo anterior. Federico Zuccaro y Giovanni Paolo Lomazzo refuerzan el concepto neoplatónico de que La *Idea* activa la percepción sensible, mediante una crítica del primado de las reglas y la valorización de la perspectiva personal. Está en juego, como en muchos momentos de la historia del arte, la idea clásica de belleza y un “amaneramiento” en lo formal.

La respuesta a esta pregunta parece ser engañosa, pues postulamos los primeros principios “divinos” como una recuperación de elementos vitales en la vida humana, que pueden tener poco o nada que ver con el arte y que, al día de hoy, parecen tener que ver más con ideologías ultraconservadoras, justificación de genocidios, y la misma destrucción del patrimonio material del hombre, que con una recuperación espiritual de cualquier concepto ideal de belleza. La desilusión nos ha hecho replegarnos, asustados, a los extremos.

Para no desfasarnos con el principio que nos trae a este ensayo e hilvanar sobre lo anterior, hay algo que quisiera recuperar desde dos puntos de anclaje para la reflexión contemporánea sobre lo bello y lo sublime: 1) Revisitar dos puntos de la historia, a mi parecer fundamentales, sobre la reflexión de la belleza en el hombre: la Edad Media y el Manierismo. 2) Recuperar para nosotros un concepto análogo que se desata desde el principio de la contingencia en el hombre.

Panofsky había tratado sobre el ideal de belleza en la Edad Media y, a pesar de la brevedad del capítulo sobre esta era, al respecto menciona:

La concepción estética del Neoplatonismo (...) percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo parcial de una realidad inmediatamente superior a él, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y esta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza absoluta. (...) pero también para él (artista) esto bello visible es solo una débil imagen de lo bello invisible, y la admiración por las formas simples bellas, que el artista inspirado lleva en su alma, y que, casi como un mediador entre Dios y el mundo material, pone de manifiesto en sus obras, le eleva a la adoración de la única gran belleza, que está “por encima de las almas”. (Panofsky, 2013, pp. 49-50)

Luego, al mencionar a Zuccari y Lomazzo como representantes de la concepción peripatético/escolástica y la neoplatónica del Manierismo, respectivamente, él mismo prosigue:

(...) se enfrentaron de la misma forma a aquel sentimiento por el que la concepción artística del manierismo se diferencia más netamente de la del verdadero renacimiento; a aquel sentimiento de que el mundo visible no es otra cosa que una metáfora de los contenidos espirituales invisibles, y de que la contradicción,

evidente ya al pensamiento – entre sujeto y objeto solo puede encontrar una solución en la invocación a Dios. (Panofsky, 2013, p. 109)

Esta visión del artista como mediador de la gracia de Dios, que retorna luego de la síntesis renacentista de Vasari, es algo en lo que quisiera enfocarme. No es mi intención postular un *retorno a Dios* a mediados de la segunda década del siglo XXI, pero sí a la idea análoga de que el arte se apodera de un principio que le es inherente al hombre y que también escapa de él. Para los artistas de la Edad Media era *lo divino*, y el hombre era un intermediario de la gracia de Dios sobre el mundo natural. Para nosotros será algo distinto que nos corresponde recuperar como un bálsamo sanador de nuestras experiencias postraumáticas: *recuperamos lo bello y lo sublime de vuelta como un modo de sanación*, con la intención de recobrar un espacio sobre el cual graviten los principios de la creación artística, para así habitar esa zona oscura y ajena a toda humanidad en que se ha convertido la existencia actual. Ello con la idea de reposicionarnos en el mismo espacio desde la imaginación y rescatando la sublimidad y la belleza de nuestra correlación con el mundo.

Sobre el concepto análogo: ¿Es pertinente hablar de lo bello y lo sublime en el arte desde esta perspectiva? Creo que, mirando nuestra forma de correlación estética con el mundo, hay un *ánima* que despierta la sensibilidad y el intelecto del espíritu, y en ese espacio radica nuestra interacción estética con el arte. Esa *ánima* es lo único que podemos afirmar al respecto en nuestra relación con la realidad y, en este momento, parece estar apagada por las experiencias traumáticas que arrastramos desde el siglo XX y nuestra desilusión general en medio del panorama poscapitalista y los distintos escenarios de crisis global como la reciente pandemia, la masacre palestina o la inminente recesión económica. La belleza parece haber abandonado al arte por el mismo motivo que parece habernos abandonado a nosotros: porque la sociedad de consumo y la comodificación del espectáculo de la masacre han desplazado la contemplación por la sensación, el shock, la ruptura y, finalmente, la indiferencia. Pero este escenario parece estar colapsando. Lo que queda hoy son presencias desde lo contemporáneo, como en las artes visuales y la imagen en movimiento: una suerte de estertor de recuperación que encuentro en obras como la de Sam Taylor-Johnson, en *How It Is* de Mirosław Balka (2009) o en la proyección digital *1st Light* de Paul Chan

(2005)⁴. Esta belleza, nostálgica y apocalíptica, parece recobrar ciertos espacios de meditación en ciertos aspectos de la imagen en movimiento, la instalación y lo escultórico.

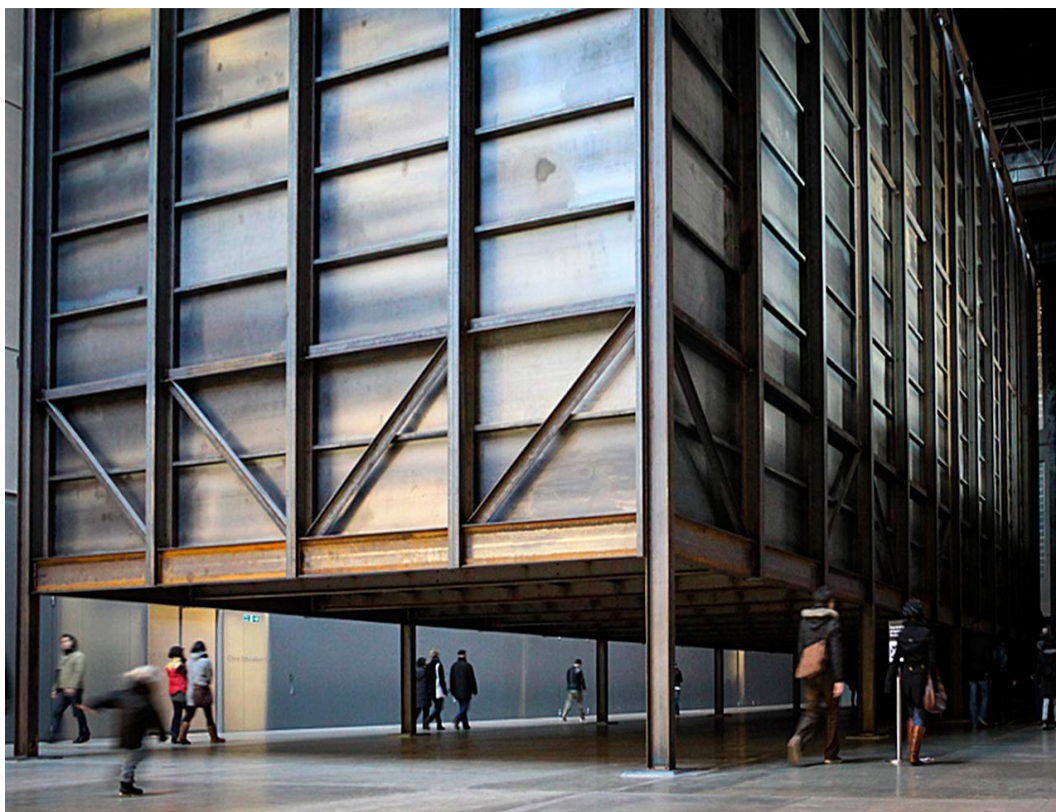


Imagen 2. Mirosław Balka. *How It Is* (2009). Instalación escultórica. Vista a nivel de suelo.

<https://youtu.be/uUyEsoMVFY4?si=90gj2uY8OolitLli>

Poca duda queda que nos encontramos en un momento de *contemplación de las ruinas*. El trabajo post-escultórico de Balka, una estructura industrial colosal como un gran hoyo negro en medio del Tate Modern, está cargada del peso histórico del pasado (la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, etc.). Un espacio oscuro de contemplación en el que podemos afirmar nuestra imaginación, pero solo dentro de un plano estructural que recuerda a los hacinados vagones de tren camino a los campos de concentración, como si el gran peso del pasado nos hubiese situado en un lugar incierto. Igualmente sobrecogedora es *1st Light*, una

4 <https://youtu.be/pG5KkXOr-rE>

proyección de gran formato con objetos flotando en el éter, con gente arrojándose al vacío, un *loop* que pareciese recrear la experiencia del fin, post-9/11, post-fin de los tiempos.

Este carácter de eulogía del arte contemporáneo nos presenta una contingencia que llama nuestra atención. Es evidente que en el arte se planteó las nociones de lo bello y lo sublime desde el mundo de las ideas y los ideales, pero esta dualidad (muchas veces complementaria, algunas veces excluyente), o se ha desterrado del arte contemporáneo casi por completo (complementando la idea de la *desilusión estética* de Baudrillard), o se aprecia solo desde lo melancólico o la contemplación de la ruina. *Still Life*, *How It Is* y *1st Light* son tres ejemplos de un arte que, si bien posee elementos de belleza y/o sublimidad, se plantea más como el resultado de una *herida* y de la contemplación de un final que parece no querer acabar. ¿Es esta ya la única forma de situarnos frente al mundo, lamer nuestras llagas sin liberarnos del peso del pasado?

Las posibles respuestas son complejas, pero sostengo al ámbito de la imagen en movimiento actual como un panorama alentador: el cine de vanguardia, o “lo cinemático experimental” (a diferencia del cine de narrativas convencionales), al ser un arte relativamente “nuevo”⁵, aún se sostiene en una fase de exploración constante y las respuestas que nos ofrece son bastante más alentadoras que en otras disciplinas. Además, la imagen en movimiento ha permitido también la relocalización de las artes visuales con nuevas posibilidades. La misma dinámica del cine experimental, la experiencia del *do it yourself*, aún representa la posibilidad de un arte fuera del circuito de los grandes festivales, del sistema del arte o el mercado. Es una especie de terca resistencia conformada por un número de artistas que solo requieren una pantalla (o la carencia de una, si consideramos las posibilidades del cine expandido o paracinema) para expresar sus ideas. El experimental en movimiento es aún un remanso de posibilidades: desde José Val del Omar, Stan Brakhage, hasta Jacques Perconte, Marc Hurtado, Colectivo

5 Si bien el cine, en sus orígenes (Muybridge, Marey), como señala Nicole Brenez “(...) participa en la concretización de los lazos entre investigación científica sobre el movimiento, industria militar y control de los tiempos”, prontamente toma control del dispositivo y su lógica: (...) A la invención del cine como instrumento de dominación responden numerosas iniciativas que apartan a las películas de sus condiciones de posibilidad y reinscriben el cine en otra vertiente de la historia de las ideas, ligada con una concepción crítica del rol del artista” (2021, p.14). Esta pulsión inicial de explorar el medio y sus posibilidades, inscrita en lo biopolítico, se traslada en la vanguardia de manera reinventada y con nuevas lógicas.

Los Ingrávidos, etc.. Hay una serie de caminos que están dentro de la relación autor-obra y su conexión con algo que los excede, esa *ánima* que se traslada a la experiencia estética de contemplación de sus obras.

III.

¿Cuál es, entonces, este concepto análogo al espíritu medieval y manierista que se pretende recuperar en el arte y que se encuentra en este contexto histórico? La recuperación de los sentidos de *poética* y *mística* nos pueden dar algún alcance. Analicemos las palabras de José Val del Omar, cineasta, inventor, innovador poeta y pensador de la imagen en movimiento. En plena década de 1960, nos habla ya de un agotamiento de las imágenes:

La pobre naturaleza humana, abierta a todas las llamadas y reclamos mundanos, sufre un empacho. No puede digerir. No le queda tiempo para reflexionar. Se siente zarandeada y extravertida. Aunque creó unas defensas y se insensibilizó con su carcaza característica, los marchantes slogans —verdadera lluvia radioactiva psíquica de impactos subliminales transmitidos a velocidad paralizante por zonas y frecuencias hasta ahora vírgenes— lo inundan y desintegran. (...) y postula la introducción a una “nueva lengua”:

Yo pienso que es hora de poetas meca-místicos. Hombres que sientan y hagan sentir la mecánica invisible en la que estamos sumergidos palpitando (...) Existe una VÍA LIBRE, flotante, por la que se puede Hablar a la Sangre, que Riega los Instintos de sus Próimos; con la instintiva simpatía de su propia sangre (...). La Nueva Lengua, sin esa verborrea de desacreditado lenguaje piel, expresa las parábolas ya sin palabras. (Val del Omar, 2011, p. 75)

Es especialmente sugerente que Val del Omar haya hablado de esta poética y mística desde las posibilidades del desarrollo tecnológico del dispositivo del cine, la *meca-mística* del cine, ubicada en este espacio liminal entre lo tecnológico y el arte. Inventos suyos como la *diafonía*, el *VDO BiStandard* y el *desbordamiento apanorámico* de la imagen⁶ preceden a los inventos que fueron posteriormente

6 “Razones económicas de competencia han inducido a los productores cinematográficos a oponer a los televisores el agrandamiento de la imagen y del sonido. Por nuestra parte han sido razones de orden espectacular e higiénico las que nos inducen a pro-

comodificados por el mercado como entretenimiento, como puntas de lanzas para proponer un nuevo lenguaje poético de los sentidos desde las posibilidades del cine. Esta posibilidad del arte de transgredir sus propios límites técnicos-tecnológicos y de soporte, está planteada como un espacio de recuperación para los sentidos, un espacio que se apropia de la tecnología para sus propios fines. Ello se ve también en el trabajo de piezas de compresión de video de Jacques Perconte⁷, artista visual y cineasta, aunque los esfuerzos del cine por recuperar espacios poéticos vienen de décadas atrás.

poner un sistema de doble proyección de imágenes provenientes de un mismo fotograma standard. De esta manera el fotograma panorámico actual no necesitará una ampliación pulverizante, pues podrá encontrarse rodeado de un área de imágenes inductoras, 4 veces mayor gracias a la proyección de esa nueva imagen impresa en el espacio entre fotogramas, o interfotograma, y que es la encargada de producir este efecto de anillo o marco, o desbordamiento extra-foveal.” – José Val del Omar, IX Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Turín, 29 sept.-1 oct. 1957

7 “*Radical Love Study*, la última serie de películas de Jacques Perconte, aborda lo sublime a través de la contemplación/meditación de/con la naturaleza y sus posibles permutaciones en ideas de arte plástico y materialidad. A veces klimtianas, a veces impresionistas, las capas doradas de las imágenes en movimiento de Perconte alargan el tiempo mediante un aparato digital de compresión y manipulación de la imagen, algo que rompe (o al menos choca tangencialmente) con la idea deleuziana del tiempo-imagen. Esta idea de no tiempo, no presente, se ha subvertido en la potencialidad de un tiempo perenne y autosustentado, algo que se manifiesta radicalmente en las instalaciones autogeneradas del artista, pero que también está muy presente en sus «películas regulares». Perconte, como arquitecto del tiempo, utiliza la compresión digital para perpetuar fragmentos de la imagen que amplían su propia linealidad y duración, y se convierten en manifestaciones abstractas de una nueva criatura, tal vez acercándose a la idea de la eternidad a través de los medios tecnológicos. En *Radical Love Study*, solo algunos destellos de un cierto movimiento (de pájaros) rompen la pátina dorada de la imagen, la ignición del cielo distraída brevemente por la presencia de la naturaleza, como un mantra que vibra suavemente en los pulmones durante la meditación.”

(<https://desistfilm.com/premiere-avant-leffondrement-du-mont-blanc-jacques-perconte-2020/>)



Imagen 3. De la exhibición cinematográfica sensocial de José Val del Omar.
(MoMI NY)

<https://movingimage.org/event/cinema-of-sensations/>

Postular exactamente qué es lo poético-contemporáneo es complejo, pero es en este aspecto *místico/poético*, ritual y espiritual, que encontramos esta posibilidad de recuperación de lo que le es inherente al hombre. Nos es pertinente volver sobre los conceptos de belleza y sublimidad siempre que le sean inherentes al carácter espiritual/estético del hombre, un espacio que se busca ganar de vuelta luego de la aniquilación de los grandes discursos. Este aspecto debe contemplar la existencia contingente en la naturaleza, una experiencia abarcadora de nuestra propia correlación con el mundo. La ambición restauradora de estas modalidades de sanación, análogas al ritual chamánico, debe estar integrada con la certeza de que nuestra misma presencia en el mundo es de correlación y que la búsqueda de las experiencias de lo sublime y lo bello corresponden a esta necesidad de resituarnos en el mismo. Hablo, entonces, no solo del análisis del acontecer contemporáneo, sino de las posibilidades abiertas a partir del mismo acontecer contemporáneo.

V.

La sanación, entonces, gravita por dos lógicas paralelas: la primera, revisar el momento histórico en el que nos encontramos, y ubicar nuestra situación “post-traumática”. La segunda, consiste en anclar este post-trauma como trasfondo de una actividad de producción y contemplación del artefacto estético que recupere los conceptos de bello y sublime como herramientas de recuperación de agencia espiritual-mística. Aquí, hago énfasis en el elemento ritual-chamánico de José Val Del Omar, pero podemos pensar también en una cantidad ilimitada de instancias, como por ejemplo, el “materialismo chamánico”⁸ del Colectivo los Ingrávidos (México), la práctica identitaria/ancestral de Annalisa D. Quagliata Blanco o las “cosmopolíticas de la imagen”⁹ del cine de Sebastián Wiedemann. Estas prácticas, que buscan encontrar una matriz en nuestra relación con la naturaleza, lo ancestral y la memoria histórica (resituarnos en el mundo por medio de la experiencia mística), engranan también el crisol de posibilidades de la imagen en movimiento. Como menciona Nicole Brenez “Si el terreno primero de la obra de arte es efectivamente la conciencia, el trabajo de las facultades, su apuesta (la de la vanguardia) consiste en reconfigurar sin descanso lo simbólico, en volver a poner en cuestión la partición entre el arte y la vida, por ejemplo, como división humillante entre lo ideal y lo real. Para un artista de vanguardia, el arte no

8 “Consideramos que la Ilustración es uno de los proyectos fallidos de secularización dogmática más corrosivos en la historia. A diferencia de los saberes ancestrales, la Ilustración es retrogradable hasta el punto en que deviene materia intermitente, fragmentada y discontinua. Es sobre la materia en descomposición de dichos saberes ilustrados sobre los que opera el trance, trenzando la parte fragmentaria e intermitente con la parte continua e invariante de las imágenes y los sonidos, suscitando así una potencia rítmica que precipita el ritual, las alianzas, la liturgia y la danza.” Colectivo los Ingrávidos en entrevista con el MUAC (<https://muac.unam.mx/conversacion-colectivo-los-ingravidos>)

9 Sobre el *Seminario Entre Mundos y Afectos*, Wiedemann menciona “Este seminario teórico en modalidad virtual se propone a pensar posibles caminos para políticas de los afectos que se disponen como aberturas de mundos. Es decir, como condiciones para un pluralismo ontológico que, en alianza con un cine que se dice en clave menor, no solo da lugar a temporalidades que fracturan y escapan a las lógicas de la modernidad, sino que también y sobre todo dan lugar a Cosmopolíticas de la Imagen que mantiene los posibles latentes y en abierto. Ante el colapso socioambiental que vivimos no nos podemos dar el lujo de seguir pensando al cine tan solo como un fenómeno estético que dice o reflexiona sobre el mundo. En todo caso lo que nos cabe es hacer de él, un dispositivo cosmogénico entre mundos. Tal apuesta especulativa es la que queremos explorar en esta serie de encuentros.”

(https://swiedemann.tumblr.com/cosmopoliticas_da_imagem)

tiene sentido sino rechaza, contesta, pulveriza los límites de lo simbólico, ya sea que se trate de un fin en sí mismo o de un medio para intervenir directamente en lo real” (2021:18).

Si el arte se ha vuelto solo filosofía, terminemos de patear las ruinas para inaugurar un nuevo principio dialéctico complejo y rico en aquello que nos apoderamos de Platón (la idea, el ideal) para que el poeta vuelva a ser el maestro del pueblo. Y en el camino, adoptemos de vuelta lo que nos es inherente como seres vivientes: la experiencia de la belleza y lo sublime. Fuera de todos los relatos, empecemos a construir con el correlato plural/estético de nuestra sanación colectiva.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, Jean.** (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu. Traducción de Irene Agoff.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb.** (1735). *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Tesis doctoral. Compilada en *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (1999). Alba.
- Brenez, Nicole** (2021) *Cine de Vanguardia Instrucciones de Uso*. La Fuga. Ediciones Metales Pesados.
- Danto, Arthur C.** (1995). El final del arte. En *El Paseante*, n.º 22-23.
- Danto, Arthur C.** (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix** (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Éditions de Minuit.
- Groys, Boris** (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Kant, Immanuel.** (1764). *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg. En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Alanza Editorial. (1990).
- Kluge, Alexander.** (2010). *120 Historias de Cine*. Caja Negra.
- Meillassoux, Quentin.** (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra.
- Panofsky, Erwin.** (2013). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra.
- Val del Omar, José.** (2011). *Escritos de técnica, poética y mística*. La Central, Museo Reina Sofía

Cómo citar este artículo:

Sarmiento Hinojosa, J.R. (2025). Después del duelo: notas sobre el final de la belleza y la imagen en movimiento. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), número de 40 - 54.



Dossier

Dos Condiciones Para Toda Formulación De Una Definición Del Arte: Sobre El Carácter Falsador Y Relacional De La Obra De Arte

*Two Conditions For Any Formulation Of
A Definition Of Art: On The Falsifiable And
Relational Character Of The Work Of Art*

Renzo Diez Quiñones Oshiro

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
rdiezquinones@pucp.edu.pe

Recibido: 28 de Abril de 2025

Aceptado: 30 de Junio de 2025

Resumen: El artículo analiza el aporte de la filosofía a la definición del arte, proponiendo dos condiciones bajo las cuales ha de someterse toda definición del arte. Primero, una condición “falsacionista”: toda teoría artística debiera ser provisional, aceptando que futuras obras puedan refutarla, tal como hicieron las vanguardias con modelos previos. Esto implica que el arte participe activamente en cuestionar sus propias definiciones, rechazando posturas estáticas como la de Danto, quien, desde una visión hegeliana, delegaba su definición a la filosofía, limitando su rol transformador. Segundo, la condición “relacional”: es necesaria una suerte de relación sujeto-evento para que algo cuente como arte, donde lo artístico emerge de la transformación perceptual y cognitiva del sujeto ante la obra. Esta relación depende de una disposición subjetiva entrenada histórica y culturalmente, no de cualidades intrínsecas de un evento. Finalmente, se enfatiza la necesidad de investigar esta dinámica desde diversos enfoques filosóficos, y revalorizando nociones clásicas como la de lo bello y lo sublime como expresiones de la experiencia estética.

Palabras clave: DEFINICIÓN DEL ARTE - FALSACIONISMO - RELACIÓN SUJETO-OBJETO

Abstract: The article examines the contribution of philosophy to the definition of art, proposing two conditions that any definition of art must meet. First, a “falsificationist” condition: every artistic theory should be provisional, accepting that future works may refute it, as avant-garde movements did with earlier models. This implies that art actively participates in questioning its own definitions, rejecting static stances like that of Danto, who, from a Hegelian framework, delegated its definition to philosophy, thereby limiting art’s transformative role. Second, the “relational” condition: a sort of subject-event relationship is necessary for anything to count as art, where the artistic emerges from the subject’s perceptual and cognitive transformation in response to the artwork. This relationship depends on a subject’s disposition shaped by historical and cultural training, not on the event’s intrinsic qualities. Finally, the text emphasizes the need to investigate this dynamic from different philosophical approaches, and reassessing classical notions like the beautiful and the sublime as expressions of aesthetic experience.

Keywords: DEFINITION OF ART - FALSIFICATIONISM - SUBJECT-OBJECT RELATIONSHIP

Introducción

En buena cuenta, el siglo XX ha sido el siglo de las búsquedas y cuestionamientos en torno a la identidad del arte, su definición; saltando de teoría en teoría, en correspondencia con la cortísima duración de los periodos de su historia desde el fauvismo y en claro contraste con la duración de la clásica concepción del arte como representación. Este camino nos ha llevado a un punto en que es bastante difícil pensar qué más puede otorgar la filosofía al arte, de modo que le sea relevante para comprenderse a sí mismo o reflexionar sobre su esencia. No obstante, considero que, por lo menos, hay dos ideas que la filosofía puede aportar aún al problema de la definición del arte. La primera, que es general y no apunta a definir de manera concreta al arte, sino a elucidar cómo debe realizarse la definición, es la que yo llamaría “condición¹ falsacionista” de la definición del arte. La segunda, que sí es concreta al sugerir un punto de partida para la construcción de dicha definición, la llamo “condición relacional” de la definición del arte, según la cual son preeminentes la relación entre el sujeto y el evento artístico, en el sentido de que lo que hace que algo se haga arte no es necesariamente un conjunto de propiedades físicas o formales de un evento del mundo² en sí, sino cómo se transforma la percepción del sujeto y cómo esta transformación tiene que ver con lo *artístico* del evento.

Un gran número de artistas y filósofos podría pensar que toda definición del arte implica necesariamente una forma de limitación. Y es cierto que construir una definición, en cuanto ejercicio de determinación conceptual, puede suponer comprometerse con la postulación de ciertos límites ontológicos que distinguen la realidad en partes con propiedades distintas y que las individúa. En el caso del arte, este riesgo se agrava porque una definición puede funcionar también imponiendo límites normativos de la práctica artística: para ser llamada “artística” y sus productos “arte”, esta solo debe realizarse en la medida en que produzca objetos que caigan en la definición. La definición, por tanto, puede ser también

1 Uso el término “condición” a lo largo de este trabajo para referirme a una condición necesaria, no suficiente, para que algo sea arte. De este modo, las condiciones pueden ser formuladas con la frase “solo si”. En el caso de la condición falsacionista, al ser una condición para la adecuación de una definición del arte, podría formularse así “Una definición D es adecuada solo si D cumple la condición falsacionista”. En el caso de la condición relacional, al ser una condición para que algo cuente como arte, podría formularse así “Un evento E es artístico solo si E cumple con la condición relacional”.

2 Uso este término para capturar en un sentido general cualquier objeto, performance, proceso, lugar, viaje, tramo, suceso, etc., del cual se diga que pertenece a lo artístico y cuyo origen está en el hacer del humano.

normativa, y esto es lo que puede ser tóxico al arte (justamente por su carácter contrario a la imposición) porque la limita y excluye en su autodeterminación. Así pues, el riesgo de comprometerse con un esencialismo del arte y una restricción de su práctica autodeterminante ha provocado, con razón, la resistencia a toda pretensión definicional. Ahora bien, lo que aquí se propone no es afirmar que el arte posea una esencia fija e inmutable que una definición deba capturar (ese debate excede los objetivos de este trabajo), sino más modestamente señalar que, en caso de admitirse la posibilidad de definir el arte, tal definición debería cumplir con ciertas condiciones mínimas. Estas condiciones, que aquí llamo falsacionista y relacional, más que describir una esencia atemporal, entonces, se hacen patentes en la propia dinámica histórica del arte y en su confrontación con las teorías filosóficas.

Habiendo aclarado esto, conviene precisar dos presupuestos de carácter metodológico que guiarán el presente artículo. El primero es que hay motivaciones ineludibles y legítimas para preguntarse por la definición del arte. A pesar de que sabemos que nuestra actual concepción del arte se originó en la Modernidad, tanto en la Historia del arte como en nuestros usos cotidianos nos referimos como “arte” tanto al del Paleolítico como al contemporáneo. De esta manera, se quiera o no, operamos con una definición presupuesta según la cual organizamos nuestras prácticas y clasificaciones. Esto, si bien no prueba que exista una esencia absoluta, sí justifica la pregunta filosófica por la definición, razón por la cual hay motivaciones legítimas para proponer condiciones que debe cumplir todo aquel que quiera armar su definición. El segundo presupuesto es que no toda definición tiene que excluir al arte de su propia determinación, dado que es menester que el arte se involucre con sus definiciones. Este presupuesto se evidencia al observar que toda práctica artística se enmarca siempre en cierta comprensión del arte y en oposición a otras; de manera que la práctica artística, de todos los involucrados en ella, está siempre comprometida con una definición del arte. Lo importante es, por ello mismo, que ninguna definición se pretenda absoluta, para generar de manera efectiva el espacio de pluralidad que, según filósofos como Arthur Danto, caracterizaría al arte de nuestro tiempo.

La condición falsacionista

Bajo estos presupuestos, propongo que la filosofía, a pesar de que parece haber agotado su potencial para involucrarse con la determinación del arte, puede aún plantear condiciones que debe cumplir toda teoría del arte en su producción

o formulación de definiciones que busquen comprender cuál es su esencia más general, respetando lo que la historia del arte ha demostrado y sin determinar absolutamente lo que puede o no hacer el arte. Bajo esta línea, advierto la necesidad de que toda teoría debe cuidarse de no rechazar la posible destrucción de la definición creada por parte de un objeto o movimiento “artístico” futuro. Es decir, es necesario en una teoría que acepte e incluya en la propia naturaleza de las definiciones que produce la posibilidad de que estas se transformen o destruyan, de modo que los sujetos que participan de dicha definición sean conscientes de su carácter provisional y que la definición es verdadera sólo en cuanto que es la mejor para explicar el arte existente, tomando en cuenta cómo se ha realizado a través de su historia y sin zanjar el asunto definitivamente. Por ello, aquello que presupone este carácter provisional no es una seguridad o certeza (de que la definición está mal), sino una toma de consciencia por lo que ha vivido el arte en el siglo XX; a saber, el surgimiento constante de obras artísticas que han roto con las cápsulas definitorias que encerraban la libertad artística (o devalúan ciertas manifestaciones). Sabiendo que el arte tiene en su naturaleza creativa ese potencial para romper con las definiciones, tendrá que considerarse como condición para formular una definición del arte el que ella pueda ser refutada por el arte mismo. Esto no es más que dar cuenta de la “evidencia empírica”, por así decirlo, que nos ha otorgado la historia del arte: obras contrarias a la definición o definiciones hegemónicas del momento, que se hacen respetar en cuanto arte y demuestran la incapacidad de esa definición para comprender la esencia del arte.

Bajo esta perspectiva, entonces, se puede pensar en una especie de “falsacionismo artístico”, en el sentido de que estas obras o movimientos artísticos destructores de definiciones y teorías efectivamente las falsean y que, a partir de ellas, se manifiesta una exigencia por cambiar o descartar estas concepciones con vistas a una comprensión más abarcadora o elevada. Este fenómeno puede ser visto en la misma historia de lo bello y lo sublime como nociones que han mutado al acompañar al arte en su transformación a través de diversas etapas históricas. Así, en el Renacimiento, teóricos del arte como Alberti pensaban en lo bello como una proporción virtuosa (armonía de las partes con el todo), dada en la naturaleza y captada con una contemplación erudita en sus leyes para luego plasmarla en la obra artística. En el siglo XIX, en cambio, Baudelaire distanció a la belleza por completo de la adecuación y la unió con lo sublime en cuanto elevación poética producida por una provocación y remoción del sujeto de la banalidad de la realidad. Cambios tan drásticos de lo bello como estos parecen posibles

únicamente al estar ligados, si no causal, sí correlativamente, con las exigencias y desafíos del arte en su respectiva época, así como la evolución de la libertad artística (en cuanto rebelión contra las teorías viejas) en su progresiva conquista de su autonomía. En realidad, lo que posibilita esto es aquella característica de potencialidad indeterminada del arte que le permite manifestarse subversivamente en contra de cómo le concibe la tradición de una época y de las anteriores por su insuficiencia explicativa.

Similarmente, Danto (1995) da cuenta de cómo la teoría del arte en cuanto representación que debe acercarse a la equivalencia perceptiva fue un modelo hegemónico desde, por lo menos, la Grecia antigua hasta el siglo XIX (cf. p. 40); para luego ser cuestionada con la teoría expresionista que alcanzó su ápice *falsacionista* en el expresionismo abstracto (cf. p. 45). Justamente, obras como las de Franz Kline o Mark Rothko eran evidencias empíricas suficientemente notorias como para destruir la teoría de las equivalencias perceptivas que, desde hacía muchas décadas, era insuficiente para el arte moderno. Y el concepto de la tradición que les sirvió para ese fin fue precisamente el de lo sublime. Después con el surgimiento del arte contemporáneo, tuvo lugar lo que Hans Belting y Danto denominaron, cada uno por su cuenta, como el “fin de la era del arte”. Belting hablaba de la “pérdida de fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas” (1987, p. 3). Danto observaba que “la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse” (1999, p. 28).

Sin embargo, a partir de la notoria decepción del arte contemporáneo ante las definiciones que se dan acerca del arte, lo que yo propongo se distancia de Danto. Por seguirle el argumento, podría aceptar que existe una continuidad histórica con relación al arte, de modo que este progresa en el sentido de aproximarse a la autocomprensión: “El progreso [del arte] en cuestión no equivale al incremento de una refinada tecnología de equivalencia perceptiva, sino que es una especie de progreso cognitivo, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición” (1995, p. 49, los corchetes son míos); “el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica” (*ibid.*, p. 51). Sin embargo, no podría concordar con la premisa de que llega a su fin cuando llega a preguntarse acerca de su propia naturaleza porque es incapaz (dado el fin de su historia) de emprender una búsqueda extrahistórica de la respuesta, mientras que en la filosofía recae

por excelencia este rol (cf. Danto, 1999, p. 213).

Lo que me hace distanciarme de esta tesis es la misma condición falsacionista a la que he hecho referencia. Efectivamente, lo que está en el fondo de esta condición es que el arte tiene un rol innegable e irrevocable en la búsqueda de su definición; a saber, en cuanto refutador de teorías, aunque esto no quiere decir que sea su único rol. En todo caso, una implicación de esta condición falsacionista es que el arte no puede ser apartado por la filosofía del viaje que significa investigar la pregunta “¿qué es arte?”. Al contrario, su presencia es necesaria. Arte y filosofía pueden ir juntos y sacar provecho mutuo para la investigación, pues el estudio de la definición implica tanto la afirmación y la propuesta de lo que es, como la negación y el descarte de lo que no es; y tanto la filosofía como el arte tienen mucho que aportar a ambos aspectos de la búsqueda. Dado su carácter rebelde, el arte mismo cuestiona cómo Danto entiende su naturaleza (como incapaz de investigar su propia esencia), probándose que, en esta etapa “posthistórica”, la filosofía no podría elucidar la esencia del arte ella sola, sino que necesita del arte para hacerlo. De igual modo, el criterio para falsear ya no es solamente la evidencia empírica contraria a la teoría, sino un contraargumento que ataque a la misma formalidad del cuerpo argumentativo que rodea a la teoría. Aquí, por tanto, encontramos una primera función que tiene la filosofía para con el arte: auxiliarla allí donde ella lidia con dificultad en contra de la concepción que la limita. Como es evidente, tiene una segunda función referida a la producción de definiciones y teorías (a pesar de no ser la única que puede satisfacer esta función), para que luego ella y el arte las cuestione. Por último, habría una tercera función consistente en que la misma filosofía tiene la tarea de dilucidar cómo aplicar esta condición a las teorías del arte producidas en cuanto que, si el arte es el que, dada su libertad, produce obras que refutan teorías, la filosofía tiene un deber en hacer notorio, de manera articulada, este hecho y desmantelar cuidadosamente la teoría a la que refuta la evidencia empírica.

La condición relacional

Ahora bien, bajo esta perspectiva ya se puede tratar la segunda condición de toda definición, de acuerdo con la cual la filosofía posee relevancia para contribuir positivamente en la comprensión del arte en la actualidad. Para precisar la condición relacional es necesario, en primer lugar, despejar ciertas trampas que acechan cualquier intento de definición. La primera es la de hablar de la obra como un objeto, como si la dimensión artística quedara restringida a la materialidad

objetual, cuando sabemos que buena parte del arte contemporáneo (p. ej., performances, procesos, espacios intervenidos, etc.) excede de antemano esa concepción. Así, en la formulación de esta condición se evitará reducir el modo en que se puede manifestar lo artístico a un modo objetual. La segunda trampa consiste en reducir lo artístico a una proyección meramente subjetiva: aquello es arte si y sólo si alguien lo considera como tal. Esta postura trivializa el problema, porque confunde la experiencia particular de un individuo con la estructura misma de la experiencia estética. La tercera trampa, contraria a la segunda, consiste en suponer que lo artístico está garantizado por una propiedad fáctica y cualitativa inscrita en el evento, como si hubiera un rasgo esencial y permanente que convirtiera cualquier evento en obra de arte independientemente del lugar contextual en que se sitúa el evento.

Una vez concientizados y prevenidos contra estas trampas, paso a aclarar los términos clave de la condición, “sujeto”, “evento” y “relación”. Con el primero no quiero referirme aquí a un individuo empírico particular (p. ej., Juan, María o cualquier receptor concreto, individuado). Más bien, me refiero a un sujeto abstracto, entendiéndolo como la posición estructural desde la cual la experiencia estética puede acontecer, siempre mediada por coordenadas históricas y culturales. Por otro lado, “evento” se propone en lugar de “objeto” para permitir el carácter dinámico y múltiple que es posible para la manifestación artística. Cabe aclarar, empero, que “evento” no significa aquí que lo artístico sea el acontecimiento mismo, sino que el arte se actualiza en el modo en que algo acontece para un sujeto posible. Así, propongo el rótulo “evento potencial”,³ en la formulación de la condición para designar un acontecimiento con potencial artístico, el cual, para ser actualizado y contar como arte, debe incluir la relación con un sujeto abstracto. El tercer término para aclarar es “relación”, la cual puede presuponer que los relata (elementos que forman parte de la relación) son siempre distintos. No obstante, no es necesario que una relación presuponga que los relata sean distintos: esto podemos ejemplificarlo con la relación de identidad, en la cual los relata son una sola cosa y no pueden ser cosas distintas (p. ej., $1=1$, Juan=Juan). Por ello, creo que sigue siendo legítimo decir que hay una relación entre un sujeto y un evento, aún cuando el evento no podría ser lo que es sin el sujeto. Esto permite hablar, en un ámbito teórico, de un evento potencialmente

3 Podría proponer dos rótulos más. Uno podría ser “evento actual” para designar la actualización del evento potencial, donde el evento ya puede contar como artístico. Y otro, “evento artístico”, para designar que el evento actual ha cumplido todas las condiciones necesarias y suficientes para ser arte.

artístico que se torna artístico cuando, entre otras condiciones, hay un sujeto abstracto como elemento del evento, en el cual surge una experiencia estética.

Con estos términos, podemos ahora articular con mayor precisión la condición relacional: un evento potencial se torna artístico solo si se actualiza como experiencia estética en relación con un sujeto abstracto. Como ya aclaré, este sujeto no corresponde a una persona particular, sino al lugar estructural de la recepción⁴, histórica y culturalmente configurado. De este modo, lo artístico ya no podría rastrearse a una propiedad material del evento potencial, sino que requiere considerar la emergencia que se activa en la interacción entre este evento y la posibilidad de un sujeto capaz de experimentarlo. Así, esta condición expresa que las obras artísticas producidas hasta la actualidad han demostrado que su *ser-arte* no está en virtud o no depende meramente de su composición material y su configuración formal, sino del modo en que el sujeto, tanto el que experimenta la obra, como el que la produce o manifiesta, se aproxima, percibe, interactúa y confiere significado al evento que es experimentado como artístico.

Esta idea es inspirada, en cierto modo, por el pensamiento de Kant y de Baumgarten (aunque no completamente basado en estos, como puede ser evidente cuando se habló de las tres trampas, en particular, la de reducir la manifestación de lo artístico al modo objetual). En efecto, sabemos que, para Kant, al momento de pensar sobre la belleza, importa más la relación sujeto-objeto a través del sentimiento de placer o displacer, en contraste con el conocimiento del objeto mismo, su valoración moral o, inclusive, la cuestión de la naturaleza de su existencia (Kant, 1992). Justamente, un juicio de gusto (con relación a una obra artística) apunta más a que el objeto le es significativo al sujeto en cuanto arte bello porque apela a la libre disposición de sus facultades subjetivas (imaginación y entendimiento). Lo relevante para la esencia del arte, pues, no es el objeto mismo y sus características, sino la experiencia estética que vive el sujeto al involucrarse con dicho objeto, al igual que la idea de que para que esto ocurra el sujeto debe poseer cierta disposición especial.

Similarmente, pienso que en Baumgarten da una reflexión sobre este carácter del arte cuando, al tratar sobre la estética en cuanto conocimiento sensible, se señala que el sujeto debe poseer una cognición sensible perfeccionada, según la cual aprehende en el objeto artístico un “*consensus phaenomenon*”, es decir, una

4 Esta recepción, aunque es teóricamente distinguible, puede tomarse prácticamente como un elemento constituyente del evento, y en algunos casos hasta intrínseco al evento.

configuración o arreglo de cualidades sensibles en los fenómenos (experiencia sensible dada tal como aparece ante nosotros) que otorgan un sentido a las representaciones sensibles de la obra de arte (Gregor, 1983, p. 370). De aquí extraigo la expresión “cognición sensible perfeccionada” para interpretarla como otra forma de referirse a la disposición especial que debe estar en el sujeto para lograr la emergencia de lo artístico en la relación. En este caso, se entiende esta disposición como una manera de cognición sensible por la cual el evento potencial le puede interpelar al sujeto (y el evento artístico tiene como componente la interpelación del sujeto) y provocarle un sentimiento de belleza, sublimidad u otro que pueda asociarse con lo artístico. Así, si podemos considerar como obras de arte a un poema de César Vallejo, un cuadro de Van Gogh o un *ready-made* de Duchamp, ello es posible, más allá de sus diversas características, porque hay sujetos en su época y en las venideras que están *preparados* para recibir estas obras con cierto arreglo de su percepción, de su sensibilidad y de su cognición, de manera que sientan en las obras una especie de aura que le otorga su carácter de arte.

Por ello, es importante señalar que el sujeto debe estar “entrenado” para que su aproximación al o desenvolvimiento en el evento potencial se dé de tal manera que pueda concebirlo como arte y experimentar sentimientos como los de lo bello y lo sublime. Claramente, este entrenamiento no es objetivamente uno solo, ni tampoco refiere a una técnica o conocimiento académico. Más bien, refiere a la experiencia (sea la que fuere) que requiere haber vivido el sujeto a través de su vida y en su contexto sociohistórico con diversas obras artísticas (aunque este entrenamiento podría ser también una serie de cuidadosas reflexiones o meditaciones, filosóficas o no, sobre el arte), como para formarse una disposición especial que le permita vincularse con el evento de manera tal que vea y sienta en él lo artístico. Más aun, estas distintas formas de aproximarse al evento para concebirlo como arte han dado lugar a diversas maneras de experimentar lo bello y lo sublime. Por esta razón, podemos tener por arte bello desde un cuadro de Rafael como el *Retrato de Maddalena Doni* (1506), hasta uno de Kandinsky como *Improvisación onírica* (1913). En el primer caso, el sujeto ha tenido que desarrollar una disposición asimiladora de la proporción geométrica y la armonía de la parte con el todo en la imagen (la *concinnitas* a la que refería Vasari), y, por tanto, se ha dispuesto a sentir el acomodo, a ser susceptible a que el orden armonioso y las formas proporcionales lo hagan sentir belleza. En el segundo caso, el sujeto ha tenido que formarse una disposición distinta, que ya no responde con el

sentimiento de belleza a una perfección ideal figurativa, sino que experimentar lo bello al encontrarlo en el libre juego de colores y líneas. Empero, en ambos casos se está hablando de una disposición en la cual el sujeto le otorga al evento cierto *halo* estético y artístico.

Así también se explica que un mismo evento no necesariamente produzca una percepción artística por parte de todo sujeto, pues dicha relación depende de que el sujeto desarrolle esa disposición. Como sugiere Kant, los juicios de gusto refieren a un estado reflexivo que el objeto evoca en el sujeto (1992, pp. 128-129), de manera que el hecho de no evocar este estado no quiere decir necesariamente que el objeto no sea una obra de arte. Extrapolado a los términos de la condición relacional esto quiere decir que toda obra artística es contingente: puede o no interpelar al sujeto (he ahí la potencialidad del evento potencial). Obras como la *Caja Brillo* de Warhol no interpelan a algunas personas porque estas perciben y piensan al evento (que uno podría caracterizar en este caso como el objeto + su presentación + el lugar en que está, etc.) como la mera presencia o exposición de un producto comercial y cotidiano; pero el que otros sujetos sí establezcan ese vínculo es relevante para la transformación del evento en uno artístico. Esta misma idea, creo yo, se puede ver, por ejemplo, en Baudelaire, cuando en el “Epígrafe para un libro condenado” de *Las flores del mal*, le dice al lector “Mas si tu vista sabe hundirse,/sin hechizarse, en los abismos,/para aprender a amarme, léeme” (1991, p. 533). Ese saber hundir la vista en el abismo puede referir a que el lector debe estar dispuesto a recibir lo que transmite el poema como si estuviese dispuesto a entrar en un abismo, a la vez que debe tener entrenada esta disposición para no *hechizarse* por él. En todo caso, puede interpretarse como una alusión a la idea de que está en el lector la posibilidad o imposibilidad de que se forme fructíferamente la relación especial con la obra (de manera semejante a como se ha formado en el artista mismo). De faltar esta disposición, Baudelaire nos dice del libro: “¡tíralo! Nada entenderás,/o creerás que soy un histérico” (1991, p. 533).

Como último punto sobre esta idea, me parece notorio que el estudio filosófico del arte desde la perspectiva de la condición relacional, y específicamente cómo puede evocarse lo bello o lo sublime en esta relación, puede determinar a que ciertos artistas realicen su obra teniendo en mente generar el mismo tipo de relación en la disposición del receptor. Por ejemplo, tomemos a *Onement I* (1948) de Barnett Newman, una pintura motivada por una reflexión filosófica del propio artista en torno a lo sublime (1992, pp. 170-173). La pretensión de

Newman era que el espectador se dispusiera a la pintura de un modo particular: arreglando su percepción sensible hacia la aprehensión sublime de activar su propia consciencia. Eso no obsta para que algunos espectadores meramente pensaran en una aburrida línea naranja con un fondo rojo, que no les dice nada ni genera en ellos sensación especial alguna. Así, para otorgar un aura artística al evento, el espectador tendría que disponerse a una transformación en su propia mirada: despertar el reconocimiento sensible y cognitivo de su escala por medio del sentimiento sublime. Cabe señalar que esta relación sujeto-evento no es evidenciada únicamente por la filosofía, sino que el mismo artista y todo el que experimenta la obra pueden llegar a ella. Nuevamente, en contra de lo señalado por Danto, el arte puede dar cuenta de características inherentes a sí mismo (como esta relación) y quizás la idea sea comprendida mejor con experiencias e ideas estéticas, antes que con razonamientos filosóficos. En todo caso, es claro que la comprensión del arte desde esta perspectiva necesita del arte mismo y que artistas como Newman pueden también ser filósofos a la vez, de tal suerte que produzcan obras que vuelvan consciente al sujeto de que su relación especial con el evento es propia del arte.

Conclusión

En este trabajo he defendido que toda definición del arte, en caso de admitirse como posible, debe cumplir al menos dos condiciones: una falsacionista, que reconoce el poder del arte para refutar teorías y obligar a revisarlas, y una relacional, que sitúa lo artístico en la interacción entre sujeto y evento. Estas condiciones, tal como las he caracterizado, comprenden criterios metodológicos que emergen del modo en que el arte y la filosofía se han confrontado históricamente para estandarizar la adecuación de la elaboración de una definición de arte. Más aún, este artículo ha demostrado, en un sentido general (condición falsacionista) y un sentido concreto (condición relacional), que es necesario que la filosofía contribuya a la definición del arte. En este último sentido, también se ha puesto especial énfasis en la disposición especial que el sujeto debe desarrollar para que se dé fructíferamente la condición relacional. Esta disposición fue importante para devolverle su relevancia a las experiencias estéticas como las de lo bello y lo sublime, mostrando que todavía no hemos agotado la pertinencia de estos conceptos para la investigación filosófica del arte.

Finalmente, me gustaría señalar que estas condiciones otorgan un camino de posibles investigaciones ulteriores. Por un lado, la condición falsacionista puede

abrir un campo que explore, por ejemplo, cómo se diferencian las falsaciones artísticas de las científicas: ¿la evidencia empírica aquí consistiría en eventos culturales que desmontan presupuestos teóricos? ¿En qué sentido? ¿Cómo lo desmontan? Más aún, cabría articular mejor qué cuenta como refutación en la empresa teórica de la definición del arte, ¿basta con que una obra no encaje en una teoría? Finalmente, de ser aceptable esta condición, ¿la educación artística tendría que señalarla o expresarla de algún modo? ¿cómo se enseña una disciplina cuyo desarrollo histórico depende de la refutación de sus propias teorías?

Por su parte, la idea de la relación entre sujeto y eventos trae consigo varias cuestiones a dilucidar, como la noción de evento, que podría articularse de manera más fina, especificando sus constituyentes básicos y necesarios. También, esta relación es susceptible a ser dilucidada a partir de distintos enfoques filosóficos: uno podría aproximarse a la cuestión, por ejemplo, tanto desde la fenomenología, como desde una filosofía de la historia (por ejemplo, analizando una continuidad histórica en las diferentes manifestaciones de la disposición perceptual, sensible y cognitiva del sujeto para desenvolverse en eventos que emergen como arte). Finalmente, se ha puesto especial énfasis en la disposición especial que el sujeto debe desarrollar para que se dé fructíferamente la condición relacional. Esta cuestión genera la pregunta sobre el tipo de formación artística que ha de desarrollar el espíritu del sujeto para permitir la emergencia del arte, ¿qué hace que el sujeto active lo artístico? Una pista para responder esta pregunta que también hizo notar este trabajo es la relevancia de las experiencias estéticas como las de lo bello y lo sublime para la formación de esta disposición, mostrando que todavía no hemos agotado la pertinencia de estos conceptos para la investigación filosófica del arte.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles.** (1991). *Las flores del mal*. Cátedra. Traducción de L. Martínez.
- Belting, Hans.** (1987). *The End of the History of Art?* University of Chicago Press. Traducción de Christopher S. Wood.
- Danto, Arthur C.** (1995). El final del arte. *El Paseante*, (23-25), 28-55.
- Danto, Arthur C.** (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Traducción de Elena Neerman.
- Gregor, Mary J.** (1983). Baumgarten's *Aesthetica*. *The Review of Metaphysics*, 37 (2), 357-385. <http://www.jstor.org/stable/20128010>.
- Kant, Emmanuel.** (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores. Traducción de Pablo Oyarzún.
- Newman, Barnett.** (1992). The Sublime is Now. En *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (pp. 170-173). University of California Press. Edición de John P. O'Neill.

Cómo citar este artículo:

Diez Quiñones Oshiro, R. (2025). Dos condiciones para toda formulación de una definición del arte: sobre el carácter falsador y relacional de la obra de arte. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9), 55 - 68.



Dossier

El Paradigma Clásico De Lo Bello Y Lo Sublime En 2001: Odisea Del Espacio

The Classical Paradigm Of The Beautiful And Sublime In 2001: A Space Odyssey

Gabriela Carrillo Garcia

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
gabrielacg3096@gmail.com

Recibido: 17 de Abril de 2025

Aceptado: 30 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 69-78 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El ensayo aborda los conceptos filosóficos de lo bello y lo sublime en su sentido clásico, con el fin de analizar estética y filosóficamente la película *2001: Odisea del espacio* (1968), dirigida por Stanley Kubrick. Se parte de Erwin Panofsky para destacar a la belleza como armonía entre arte y naturaleza, contrastando entre los dos modelos que él identifica en la antigua teoría del arte: la imitación realista de la naturaleza (*imitatio*) y su perfeccionamiento ideal (*electio*). La obra de Kubrick refleja esto mediante composiciones visuales simétricas, rigor técnico y verosimilitud científica, superando convenciones del género. Por otro lado, la definición de lo sublime según Pseudo-Longino sirve para dar cuenta de cómo Kubrick manifiesta grandeza emocional y conceptual: con silencios elocuentes, elipsis narrativas y uso de música. Se sostiene que la película equilibra ambos enfoques: la belleza en su precisión visual y lo sublime en su trascendencia simbólica sobre la evolución humana.

Palabras clave: BELLEZA - SUBLIMIDAD - IMITATIO/ELECTIO

Abstract: The essay explores the philosophical concepts of the beautiful and the sublime in the classical sense to philosophically and aesthetically analyze the film *2001: A Space Odyssey* (1968), directed by Stanley Kubrick. Drawing from Erwin Panofsky, it highlights beauty as harmony between art and nature, contrasting the two models he identifies in the ancient theory of art: the realistic imitation of nature (*imitatio*) and its ideal refinement (*electio*). Kubrick's work reflects this through symmetrical visual compositions, technical rigor, and scientific verisimilitude, transcending genre conventions. Meanwhile, Pseudo-Longino's definition of the sublime explains how Kubrick conveys emotional and conceptual grandeur through eloquent silences, narrative ellipses, and musical choices. The film is argued to balance both approaches: beauty in its visual precision and the sublime in its symbolic transcendence about human evolution.

Keywords: BEAUTY - SUBLIMITY - IMITATIO/ELECTIO

Pocas películas de ciencia ficción se han aventurado tan lejos en lo desconocido como *2001: Odisea del espacio* (1968). La película, dirigida por Stanley Kubrick, marcó un hito en la historia del cine debido al carácter filosófico de su tratamiento, el cual no solo partía del *viaje* que planteaba en torno a la evolución humana, sino también de la construcción formal y semántica con la que abordaba su discurso visual. Kubrick crea, de esta manera, una obra fascinante e inolvidable que rompe con la tradición narrativa de la época y que entreteje múltiples interpretaciones y apreciaciones hasta el día de hoy. El presente ensayo tiene el objetivo de evidenciar, justamente, cómo dicha película se ha convertido en un clásico de todos los tiempos debido al tratamiento filosófico de su imagen. Para ello, se vincula su narrativa visual con las ideas de lo bello y lo sublime desarrolladas por Erwin Panofsky y Pseudo-Longino, respectivamente. Así, este trabajo desarrolla un análisis filosófico y estético de la película *2001: Odisea del espacio* (en adelante: *2001*), para mostrar su caracterización desde el paradigma clásico de lo bello y lo sublime en tanto que obra de arte visual.

Para explicar este planteamiento, en primer lugar, hay que definir con nitidez el núcleo de las ideas en torno a lo bello de Panofsky y lo sublime de Pseudo-Longino para, posteriormente, sintetizarlas y ponerlas en relación respecto de la película en cuestión.

En torno a la belleza, en su obra titulada *Idea*, Panofsky desarrolla cómo la idea de lo bello pasó del tratamiento metafísico de Platón, que en última instancia era negativo respecto de las bellezas sensibles, a una concepción más bien inmanente al sujeto. Así, para Cicerón, lo bello está en el propio artista como imagen mental, como ideal a partir del cual crea sus obras y que proviene de la contemplación de la naturaleza y de la facultad de la representación artística. Al rastrear los efectos de ese giro conceptual en la “antigua teoría del arte” bajo el influjo de Séneca y Plotino, Panofsky llega a la identificación renacentista de lo bello con la armonía entre las partes y el todo, tal como exigía la *concinnitas*. Asumida como ley suprema y absoluta de la naturaleza, la *concinnitas* podía seguir tanto el modelo de la *imitatio*, la imitación inmediata de la realidad natural, como el de la *electio*, la corrección y superación de la naturaleza a partir de un ideal de belleza que es imposible hallar instanciado como tal en el mundo (Panofsky, 1998, p. 24). Se trata de una concepción mucho más funcional de lo bello, la cual plantea el perfeccionamiento de lo natural a través del arte, pero siempre en la sintonía entre sujeto y objeto, entre espíritu y naturaleza, tal cual sostiene Vasari. De esta forma, la belleza se concibe como el equilibrio ideal entre una representación ineludible

de la naturaleza, expresada de manera proporcionada, ordenada y armoniosa, y una representación perfeccionada o corregida de esta, que desarrolla una nueva concreción del objeto o sujeto artístico que la supera. No obstante, lo que ha de permanecer en ambos casos, ya sea como imitadores o como correctores, es la capacidad de situarnos ante la realidad (1998, p. 48).

En el caso de 2001, dicho ideal de belleza estaría en la perfección, armonía y verosimilitud natural que Kubrick buscó alcanzar en cada una de las imágenes que componen su obra. En primer lugar, en relación con el *ars simia natura* (el arte imita a la naturaleza) del modelo de la *imitatio*, donde el artista desarrolla la capacidad para copiar al mundo debido a sus conocimientos de la disposición natural y a su dominio técnico, el filme desarrolla una representación bastante convincente y símil de la realidad espacial (fotogramas 1 y 2). Kubrick realizó un trabajo meticuloso durante los cinco años de escritura del guion, rodaje y producción, para convertir cada imagen que compone el filme en algo creíble y verosímil. Cuidó minuciosamente cada detalle para que el resultado fuera riguroso (y casi perfecto) desde un punto de vista técnico y científico. El ineludible estudio de la naturaleza y la serie de entrevistas que el director tuvo con expertos en la materia, fueron una pieza fundamental para el éxito e impacto que generó la película en su tiempo. Y es que, hasta entonces, si bien varias cintas previas de ciencia ficción ya habían explorado recursos visuales y futuristas con distintos grados de verosimilitud —como *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950), *The Silent Star* (Kurt Maetzig, 1960) o *Ikarie XB-1* (Jindřich Polák, 1963)—, Kubrick radicalizó el rigor técnico y la precisión científica en 2001, marcando un punto de inflexión en el género.

En segundo lugar, 2001 expresa dicha mimesis en su aspecto más armónico y proporcionado posible, conforme a la justa medida de las partes con el todo, tal cual demanda la *concininitas*. El orden y la geometría son constantes en el trabajo de Kubrick, y no son ajenos a la película en cuestión. La composición, el encuadre, la distancia, el manejo del color y de la luz, entre otros elementos, están orientados a una cierta armonía y, en algunos casos, a formaciones simétricas que ayudan al director a profundizar en su constante visual y al perfeccionamiento de lo contemplado en la realidad natural. En ese sentido, el director elabora planos bien proporcionados, simétricos y armoniosos, que ofrecen al espectador una experiencia visual llamativa y estilizada, más cercana a un diseño formal deliberado que a un reflejo realista de la naturaleza (fotogramas 3 y 4).

Finalmente, aunque en menor medida, la película desarrolla también cierta

corrección y superación de la “naturaleza” misma, la *electio*, asimilando idealmente dos objetos que, a pesar de ser naturales, no sería posible encontrar unidos en la naturaleza. Si bien este puede ser el caso de la inquietante aparición del misterioso monolito de piedra, uno de los mejores ejemplos para esta concepción se encuentra en la escena final de la historia, en la cual se observa a un feto que flota por el universo, generando así una ruptura con la cotidianidad y naturalidad de los acontecimientos (fotograma 5). Conviene subrayar, sin embargo, que la simetría en Kubrick no constituye un recurso de realismo naturalista, sino una estrategia de estilización formal. En la naturaleza no encontramos regularmente esa armonía geométrica que la película presenta en sus encuadres. Del mismo modo, las actuaciones en *2001* se caracterizan por una deliberada mecanicidad: los personajes se expresan con un tono casi robótico, carente de emoción, lo cual potencia la frialdad tecnológica del universo diegético.

Este efecto fue tan radical en su época que generó rechazo en parte de la crítica, y llevó a Jacques Rivette a señalar, con ironía, que la grandeza de la película residía en que “lo mejor que puede filmar una máquina es a otras máquinas”. De este modo, tanto en la composición visual como en la dirección de actores, Kubrick se distancia del realismo entendido como mimesis, para crear un mundo cinematográfico regido por una lógica estética propia. Este recurso se justifica por la carga significativa en la película de la narrativa en torno a la evolución humana. La necesidad de comunicar visualmente una idea tan compleja y abstracta requiere superar lo cotidiano e intuitivo.

En términos panofskianos, estamos pues ante una obra cinematográfica que articula el *ars simia natura* y el perfeccionamiento o corrección de la naturaleza de manera proporcionada, aunque siempre bajo un prisma de estilización formal que distancia la obra del simple realismo. De tal modo que Kubrick crea una obra de arte visualmente bella, acorde con el ideal de la *concinntas*, aunque atravesada por una estilización consciente que también afecta las actuaciones y el tono general del filme. Se trata, además, de una de las obras más genuinas del director, en la cual se muestra con mucha precisión y detalle el prurito realista que establece un ajuste entre arte y naturaleza, relacionado con la perfección creativa que ofrece el séptimo arte.

En lo que respecta a lo sublime, Pseudo-Longino lo presenta como un estilo que refiere a una belleza eminente, una belleza superlativa basada en el *pathos*, la emoción. Diversos estudios recientes sobre *De lo sublime* han subrayado que la obra de Pseudo-Longino no se limita a una estética del exceso, sino que propone

una reflexión sobre la capacidad del lenguaje y las imágenes para generar un efecto transformador en el espectador o lector. En este sentido, lo sublime no depende únicamente de la grandiosidad formal, sino de la fuerza con que el discurso, verbal o visual, logra conmover y elevar el espíritu. Esta lectura coincide de manera fértil con la propuesta de Kubrick, cuya puesta en escena no solo impresiona por sus formas, sino que sacude la percepción del espectador al situarlo frente a lo insondable. Lo sublime es aquello que engrandece y eleva el alma, que da mucho que pensar y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable, tanto así que es capaz de complacer a todos en todo tiempo (Pseudo-Longino, 2007, p. 31). Es el eco de la grandeza del pensamiento (2007, p. 35), la belleza de la expresión que, como un rayo, despedaza lo ordinario y exhibe la potencia del orador (2007, p. 21). Lo sublime es, en efecto, el impacto del arte en el alma humana que permite alcanzar, por medio del éxtasis de lo prodigioso, la primicia y la inmortalidad de la grandeza misma.

Según Pseudo-Longino, llegar a esa belleza eminente es un fin natural, ya que en la propia naturaleza radica el principio originario y arquetípico que sostiene toda producción. Sin embargo, para el autor, lo sublime no sólo se debe al talento natural, sino que también requiere del cultivo del arte para poder alcanzarlo. Es el método, pues, el que delimita y proporciona la medida y el momento preciso en cada caso (2007, p. 25). Asimismo, entre las fuentes de lo sublime, el autor identifica a cinco que se basan en la necesaria potencia expresiva y que son las más productivas. La primera de ellas es la capacidad de concebir grandes pensamientos; la segunda, la emoción vehemente y entusiástica; la tercera, la específica forja de las figuras; la cuarta, la expresión noble de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada; y la quinta, la composición digna y elevada (2007, pp. 32-33). Las dos primeras fuentes están asociadas con la disposición natural, mientras que las otras tres obedecen a la práctica y al perfeccionamiento del método. La crítica contemporánea ha insistido en que estas fuentes deben leerse no como una lista de recursos técnicos, sino como una integración de disposición natural y cultivo artístico, cuyo resultado apunta siempre a la trascendencia. De ahí que lo sublime, para Longino, no se reduzca a un estilo elevado, sino que constituya una experiencia de comunicación capaz de desbordar el artificio y producir en el receptor una impresión de verdad y grandeza.

En relación con nuestra película, Pseudo-Longino ya colocaba a las imágenes en el centro de su reflexión. Al encontrarse en el ámbito de la retórica, se refería naturalmente a las imágenes verbales, aquellas con las que el oyente parece ver

lo que se dice. No obstante, lo que señala bien puede aplicarse a otros discursos: él menciona a la poesía y la pintura; nosotros nos dirigimos a la narrativa visual del cine. En ese sentido, el autor afirma que las imágenes “son también muy adecuadas para producir majestad, magnificencia y energía” (2007, p. 52), ya que lo propio de ellas, en cualquier caso, es que buscan la participación afectiva y lo conmovedor. El arte sublime pone ante los ojos de los espectadores lo que el artista ha fantaseado; es decir, figuras y artificios rodeados por el esplendor de la belleza y la grandeza, las cuales justamente ocultan que se está ante figuras y artificios, pareciendo entonces que se representase lo vívido y lo verídico (2007, pp. 60-61). En el caso de *2001*, esta idea de lo sublime, al igual que lo bello, parece verse arraigado dentro de la disposición particular con la que Kubrick emplea los elementos y figuras dentro de la narrativa visual de la película.

En primer lugar, el filme desarrolla grandes pensamientos por medio del silencio. Siguiendo la concepción de Pseudo-Longino, la idea sin palabras suscita admiración a causa de su grandeza (2007, pp. 35-36). La película de Kubrick es, precisamente, una experiencia casi no verbal de imágenes que expresan grandeza (fotograma 6). El filme crea una experiencia visual que trasciende las limitaciones del lenguaje, con el fin de penetrar directamente en el subconsciente del espectador con su carga emotiva y filosófica. Por ello mismo, la expresión silenciosa y el gesto predominan sobre la expresión verbal, teniendo el mismo efecto que el silencio de Áyax, mencionado por el autor como uno de los ejemplos más logrados de lo sublime.

En segundo lugar, la narrativa de la película se desarrolla en *crescendo*. Según Pseudo-Longino, la amplificación es un recurso que se sirve de “muchas intercalaciones de preámbulos y pausas, de modo que se suceden en continuidad grandes expresiones en progresión gradual” (2007, p. 46). Este conjunto de ideas, de pausas, reinicios e intensidad ascendente es muy utilizado por Kubrick en *2001*, ya sea por medio de la notación musical para definir el aumento gradual de la intensidad o con las elipsis que se dan a lo largo de la película en torno a la evolución; siendo la más representativa la del hueso y la nave espacial, que representan el paso del pasado al futuro, de lo irracional a lo racional (fotograma 7).

Finalmente, Kubrick también parece desarrollar la emulación de la excelencia y la prolijidad. Según Pseudo-Longino, la imitación y emulación de los grandes artistas del pasado es un camino hacia lo sublime, al punto que “incluso los que no son fácilmente arrebatados son llevados al entusiasmo por la grandeza de otros”

(2007, p. 50). En el filme, esto se presenta con el uso de piezas y fragmentos de música clásica, en lugar de una banda sonora original que Kubrick había inicialmente encargado al compositor Alex North. El caso más conocido es el uso de la primera sección (Amanecer) de *Also sprach Zarathustra*, poema sinfónico de Richard Strauss, para la escena titulada: “El amanecer del hombre” (fotogramas 8 y 9). Dicho tema transforma totalmente el tránsito del simio a homínido, dotando de un carácter épico al uso del hueso como herramienta evolutiva. Por otro lado, al aparecer el mismo tema tanto al inicio como al final de la película, aporta un sentido envolvente a la odisea espacial y a la narración en su totalidad. La obra de Strauss, además, está también inspirada en el libro homónimo del filósofo Friedrich Nietzsche. Otro ejemplo de esta emulación creativa desde la grandeza de otros se aprecia con la utilización de *El Danubio azul* de Johann Strauss II, para acompañar la ingravidez del espacio y el movimiento dancístico de las naves espaciales. En lo que respecta a la prolijidad, lo sublime hace referencia a la medida adecuada y esto se observa, precisamente, por medio de la duración de la película. Aunque sus 149 minutos la hacen bastante extraordinaria respecto del estándar de Hollywood de ese entonces, se trata de una duración totalmente adecuada para su propia narrativa.

En consecuencia, *2001* se configura como un discurso sublime bien logrado, en los términos clásicos de Pseudo-Longino, tanto en materia semántica como en mimesis creativa. Es una película icónica que trasciende en el tiempo y cuyo mensaje complace e impacta a todos debido a la grandeza y potencia expresiva de su realización.

El presente ensayo ha evidenciado las coincidencias existentes entre los conceptos de lo bello de Panofsky y de lo sublime de Pseudo-Longino, y el contenido visual y semántico del filme *2001: Odisea del espacio*. Por un lado, ha quedado claro que la búsqueda de la perfección y verosimilitud con la realidad natural que desarrolla la película está bastante ligada a la noción de belleza presente en el ideal de la *concininitas*; y, por el otro, que lo sublime en la película se logró por medio de la disposición adecuada de las figuras y artificios de su discurso visual.

Este equilibrio o complemento que hay entre ambos métodos de representación se puede concebir, en grandes rasgos, por su propia naturaleza cinematográfica que no solo le permite representar la realidad lo más similar al mundo real, sino que, a través de distintos medios, ya sean retóricos, artísticos o técnicos, puede mejorarla o hasta superarla en función de su propia narrativa fílmica y su

propuesta filosófica. No obstante, reducir el valor de *2001* a una suma de recursos —imágenes simétricas, efectos especiales verosímiles o música clásica— sería insuficiente. La maestría de Kubrick no radica en una fórmula replicable, sino en la manera en que articula forma y contenido: la simetría dialoga con la idea de orden cósmico, la frialdad de las actuaciones refleja la deshumanización tecnológica y la elección musical intensifica la dimensión filosófica del relato. Es en esta relación orgánica entre los elementos formales y el contenido conceptual donde la puesta en escena alcanza su complejidad.

Así, *2001* se afirma como obra maestra no solo por su virtuosismo estético, sino porque cada decisión formal encarna y expande la reflexión sobre la evolución y el destino de la humanidad. De esta manera, se concluye que *2001* se configura no solo como una obra de gran calidad cinematográfica, sino también, filosófica y estéticamente hablando, como una de las obras audiovisuales más bellas y sublimes de la historia del cine. Finalmente, cabe señalar que el presente análisis constituye un acercamiento inicial desde el paradigma clásico de lo bello y lo sublime. Un desarrollo futuro podría enriquecerse con bibliografía especializada tanto en el pensamiento de de Panofsky y Pseudo-Longino como en los estudios específicos sobre *2001: Odisea del espacio*, lo cual permitiría ampliar y matizar aún más las interpretaciones aquí planteadas.

Referencias bibliográficas

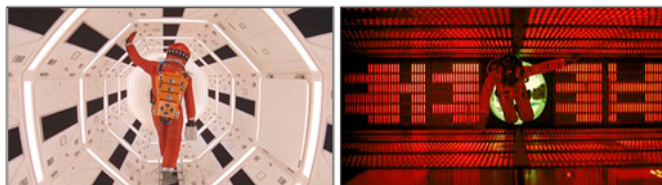
Panofsky, Erwin. (1998). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (María Teresa Pumarega, Trad.). Cátedra.

Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime* (Eduardo Molina C. & Pablo Oyarzun R., Trads.). Metales Pesados.

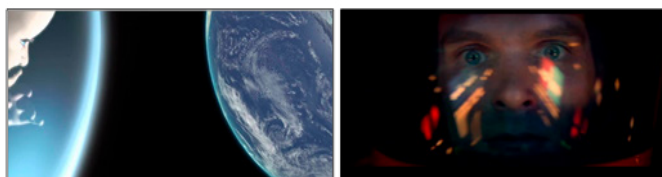
Anexo: Fotogramas mencionados



Fotogramas 1 y 2. Representación de la realidad natural

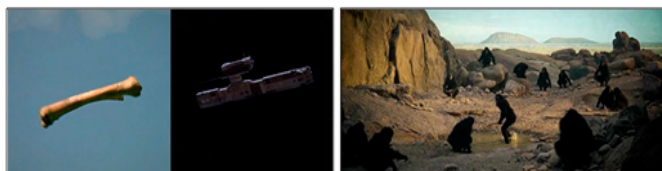


Fotogramas 3 y 4. Simetría, proporción y armonía



Fotograma 5. Superación de la realidad

Fotograma 6. Silencio expresivo



Fotograma 7. Crescendo en la elipsis

Fotograma 8. Amanecer del hombre



Fotograma 9. Emulación de la excelencia: música clásica de Strauss

Cómo citar este artículo:

Carrillo Garcia, G. (2025). El paradigma de lo clásico y lo sublime en 2001: *Odisea del espacio*. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), 69 -78



Dossier

Entre Dos Vidas: La Belleza Del Arte Desde Kant Y Baudelaire

*Between Two Lives:
The Beauty Of Art Through Kant And
Baudelaire*

Rubén Jordán

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
rjordanb@pucp.edu.pe

Recibido: 11 de Abril de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I. - JUNIO 2025

PÁGINAS 79-91 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: Este ensayo defiende que el arte bello puede ayudar al ser humano tanto a reconciliarse con la realidad que lo rodea como a soñar con la evasión de la misma. Para ello, propongo un análisis de dos conocidas obras de arte contemporáneo a partir de las indicaciones de Kant y Baudelaire sobre la belleza. Por un lado, sostengo que *The Floating Piers* de Christo y Jeanne-Claude encaja bien con la noción kantiana de belleza, en tanto expresión armónica que reduce la distancia entre sujeto y objeto. Por otro lado, argumento que *En el aire* de Teresa Margolles evoca la belleza conmovedora y espeluznante que preciaba Baudelaire. En ambos casos, me permito sugerir que las obras pueden suscitar también rastros de la concepción alternativa de belleza. Con ello, pretendo mostrar que el arte bello puede enriquecer las dos vidas del ser humano: la que vive y la que sueña.

Palabras clave: ARTE BELLO - ADECUACIÓN - EVASIÓN

Abstract: This essay contends that beautiful art can help human beings both to reconcile with their surrounding reality and to dream with its evasion. For that, I draw from Kant and Baudelaire's notes on beauty and propose an analysis of two well-known contemporary artworks. On the one hand, I claim that Christo and Jeanne-Claude's *The Floating Piers* fits well with Kant's notion of beauty, taken as an expression of harmony that reduces de subject-object distance. On the other hand, I argue that Teresa Margolles's *En el aire* evokes the poignant and eerie beauty valued by Baudelaire. In both cases, I suggest that these artworks can also bring about traces of the alternative conception of beauty. With that I intend to show that beautiful art can enrich the two lives of any human being: the one that he/she lives and the one he/she dreams of.

Keywords: BEAUTIFUL ART - ADEQUACY - ESCAPISM

“Todos tenemos dos vidas” —reza un famoso poema— “[...] la que soñamos [...] y la que vivimos” (Pessoa, 2016, pp. 310-311). ¿En cuál de las dos habita la belleza? ¿Nos hace sentir el arte bello que tenemos un lugar en el mundo, como creía Kant? ¿O, más bien, nos acerca al sueño de salir de ese mundo y de su insoportable tedio, como sugiere Baudelaire? A mi juicio, ambos tienen algo de razón. Algunas obras de arte nos reconcilian con la realidad, mientras que otras nos ayudan, melancólicamente, a evadirla. Asimismo, hay obras que hacen ambas cosas a la vez. En el presente ensayo, sostengo que el arte bello es capaz de llevar a cabo estas dos dinámicas, a partir de dos celebradas obras de arte contemporáneo: *The Floating Piers* de Christo y Jeanne-Claude y *En el aire* de Teresa Margolles. A primera vista, la primera encaja mejor con la belleza armónica y conciliadora de Kant, mientras que la segunda sería bella en el sentido afligido, imaginativo y rebelde de Baudelaire. Sin embargo, si se mira con sutileza, en ambos casos se aprecian también rastros de la concepción contraria. Ello mostraría que en el arte bello hay suficiente belleza tanto para vivir esta vida como para soñar con otra.

La belleza como adecuación con el mundo

Si fuera un puente ordinario, *The Floating Piers* (Figura 1) ya sería un poco kantiano. A fin de cuentas, Kant concebía la razón como una actividad sintética del pensamiento que, mediante categorías *a priori* y formas puras, ordenaba y estabilizaba ese amenazante caos de sensaciones que es la realidad empírica. Y hacía bien en considerarlo amenazante porque, frente a la precariedad y a la indigencia existencial del ser humano, casi cualquier cosa lo es; aunque, quizás, el encomio excesivo de la razón no fuera el remedio más acertado. Si fuera un puente ordinario, sería esta instalación una muestra más de la terca y fallida pretensión humana de usar la razón, en su metamorfosis instrumental, para imponerse y controlar la naturaleza que lo rodea, y así eludir y negar el temor que esta le genera. Sería solo un fracaso racional más que, pasado el deslumbramiento técnico inicial, nos acabaría recordando, por el duro contraste con su entorno, esa dolorosa distancia que nos separa del cosmos y que ignora, con crudeza, nuestras vanidosas aspiraciones de libertad y dignidad.

Figura 1



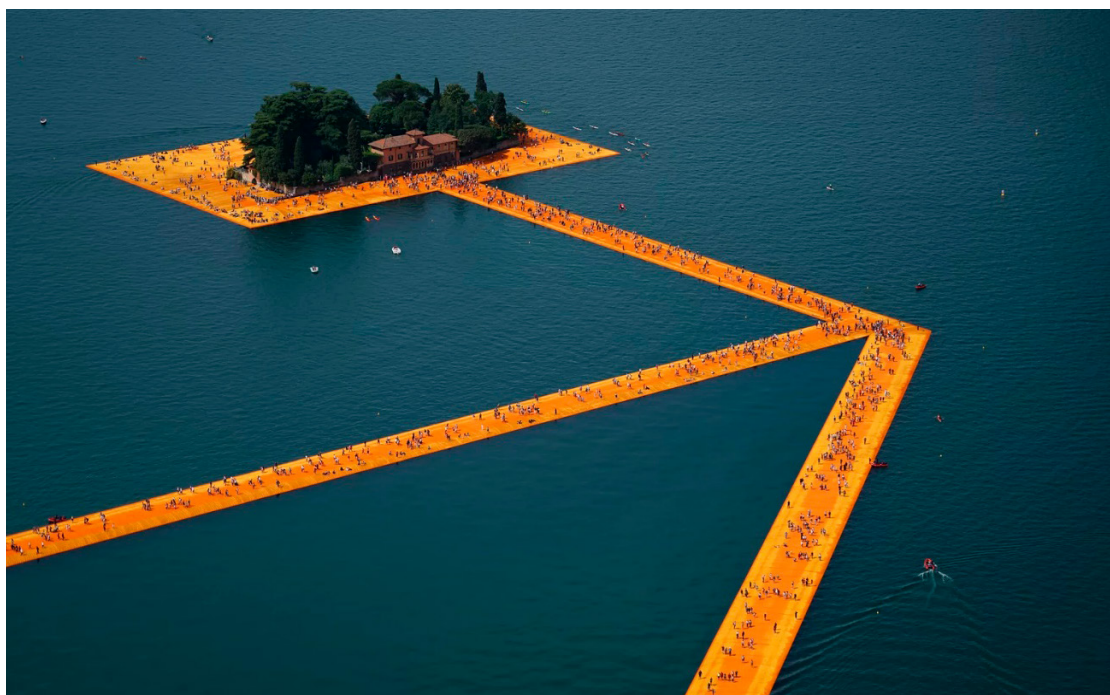
Nota. *The Floating Piers* [Instalación], de Christo & Jeanne-Claude, 2014-16. Fotografía de Wolfgang Volz, Lago Iseo, Italia. Todos los derechos reservados 2016 por Christo and Jeanne-Claude Foundation.

No obstante, ni *The Floating Piers* es un puente ordinario, ni lo kantiano en ella se limita a la razón pura o práctica. Esta instalación de los artistas Christo y Jeanne-Claude cuenta con un trazo simétrico y proporcionado, el cual, escondiendo con astucia su precisión matemática, emula y extiende delicadamente los contornos de la costa y las montañas aledañas, además de culminar en una plataforma cargada de vegetación que recuerda a islas y archipiélagos. De este modo, al ver la obra, somos conscientes de que es una creación artística del ser humano y, sin embargo, nos ofrece el viso de naturaleza que exigía Kant a la belleza en su *Crítica del juicio* (1992, p. 216). Así, la obra alimenta la histórica esperanza humana de reconciliación con nuestro mundo circundante y de encontrar nuestro lugar en él.

Esa esperanza, a mi juicio, es la misma que tuvo Kant en su época madura de la tercera crítica: una esperanza de adecuación con la realidad que no cabe alimentar con conceptos ni postulados de la razón, sino con belleza e imaginación. Los bloques que conforman esta pasarela gozan de una ligereza sintética que, aunada a su tersa y pulida textura, parece levitar suavemente en medio del lago

Iseo. Así nos hace ver que el mundo no tiene por qué ser un enemigo agresivo que someter, sino que puede ser un aliado de amabilidad recíproca en la tarea de encontrar sentido a nuestra vida. La propia naturaleza, en forma de agua, elimina toda fricción y resistencia de la superficie de los bloques, y regala la sensación (no el conocimiento) de caminar, sin prepotencia, junto con el cosmos y ser parte de él. Ello salva, aunque sea momentáneamente, el desgarrador abismo entre sujeto y objeto y da cumplimiento al célebre dictado de Kant sobre la belleza: “Las cosas bellas indican que el ser humano tiene lugar en el mundo” (2005, p. 533).

Figura 2



Nota. The Floating Piers [Instalación], Christo & Jeanne-Claude, 2014-16. Fotografía de Wolfgang Volz, Lago Iseo, Italia. Todos los derechos reservados 2016 por Christo and Jeanne-Claude Foundation.

Esta reconciliación que la belleza de la instalación proporciona es también una cura de humildad que empuja a admitir y convivir con la finitud humana, tal como, sabiamente, prescribió Kant en su momento. Es cierto que, en el diseño y montaje de esta obra, hay una gran destreza técnica, pero esta destreza, además de mimetizarse con la naturaleza en lo que Kant llamaba una pulcritud o prolijidad (*pünktlichkeit*) no penosa (1992, p. 216), no es algorítmica ni determinista y, por tanto, no tiene pretensiones de dominación. La propia inestabilidad del agua y las brisas incorporan la variable de la imprevisibilidad, que solo la creatividad y

el talento pueden sobrellevar. Aquí se aprecia, más bien, la técnica libre y abierta a lo inesperado que pedía Kant en el arte bello y que, al complementar el don *natural* del genio, respeta y no transgrede la naturaleza. Es esta última, más bien, la que, por medio del artista genial, “le da la regla al arte” (1992, p. 216). La propia transitoriedad de la instalación nos enseña lo estéril e innecesario que resulta el intento de subyugar y manipular el mundo externo, y que, por el contrario, conviene asimilar el lugar que nos corresponde en la creación y forjar bellamente un sentido de pertenencia a ella. Por eso, este puente no es simplemente un puente instrumental entre dos lugares geográficos; es un puente entre el ser humano como fragilidad e indefensión interna, y el mundo como inmensidad e imponencia externa.

No obstante, con algo de sutileza en la mirada, *The Floating Piers* puede convertirse también en una experiencia dolorosa y misteriosa, como las que Baudelaire quería que produjera lo bello. Pasado el sentimiento de tregua con la naturaleza que ofrece el movimiento sincrónico de bloques, lago y caminantes, irrumpe en nosotros la conciencia del tiempo que trae consigo todo movimiento. Con cruel ironía, el agua y el viento se siguen moviendo y, al sentirlo, recordamos que nosotros mismos seguimos envejeciendo y muriendo. El puente se erige en lo que Baudelaire llamó, en referencia a la poesía de Poe, un “testimonio de una melancolía irritada” (1857, p. XXI); es decir, la prueba de nuestra condición indigente, que, precisamente por ello, aspira ansiosamente a la inmortalidad y al cielo. Al amplificar ligeramente la perspectiva (Figura 2), el mundo cercano que rodea la plataforma se vuelve inmenso y lejano, y los seres humanos ahí instalados se ven a sí mismos minúsculos, como puntos desparramados en una gran balsa artificial, la cual aparece como su única promesa de salvación. Se ven a sí mismos como “una naturaleza exiliada en lo imperfecto” (Baudelaire, 1857, p. XXI), que, pese a ello, lucha con todos sus medios y fuerzas contra la corriente y sueña tiernamente con la perfección. ¿De dónde han escapado esos caminantes que acuden a *The Floating Piers*? Inadvertida, pero rápidamente, el sosiego inicial que brinda la sensación de caminar flotando en el lago se convierte en un tedioso marasmo, en una idea “de lasitud, hasta de saciedad” (Baudelaire, 2017, p. 66). Ella, paradójicamente, nos empuja aún más hacia el deseo de elevarnos por sobre la aburrida realidad. Como si se replicara, en minutos, la conversión histórica de la tranquilidad y estabilidad de la vida burguesa en el aburrido pero desesperante *spleen* de la vida moderna, del cual solo se puede escapar con experiencias novedosas y sensaciones intensas, como el brillo naranja de la pasarela.

Este carácter ambivalente de la obra de Christo y Jeann-Claude, que sugiere fundamentalmente armonía, pero también conmoción, puede refrendarse desde planteamientos más contemporáneos como, por ejemplo, el de Walter Benjamin (2003). No en vano fue él autor de un original comentario sobre la poesía de Baudelaire como expresión de la decadencia del capitalismo moderno (Benjamin, 2006). Su concepto estético por antonomasia, el aura, guarda cierta semejanza con la idea de belleza de Kant, pues también de la primera emana un sentido inaccesible a la pura racionalidad. El aura de una obra de arte es la expresión ininteligible de su autenticidad y del vínculo con su autor (Benjamin, 2003, pp. 42-45), como si en ella se encontraran la subjetividad creativa con la contemplativa y de la fusión de ambas surgiera una magnanimidad que sitúa al ser humano. Sin embargo, el aura tiene también una dimensión ideológica (Benjamin, 2003, pp. 120-121), pues funge como velo intangible que, precisamente por darle grandiosidad misteriosa a la obra, oculta a quien la ve las malezas del modo de producción que lo rodea y lo distrae de las marcas indelebles de su clase social. Por eso tiene sentido que la burguesía temiera tanto la reproductibilidad técnica, pues si los proletarios pueden ver en casa fotos de *Las meninas* o de *El triunfo de la muerte*, el olvido traidor de su clase es menos plausible en comparación con quienes rondan museos y exposiciones, no pocas veces ricas en parafernalias y costumbres alienantes.

Así pues, el aura puede esclarecer la convivencia, más paradójica que contradictoria, de Kant y Baudelaire en *The floating piers*, como obra perteneciente a ese *interregno* entre un arte aureático y uno posaureático respectivamente. En tanto inmensidad que reconcilia con la naturaleza, esta obra tiene una dimensión aureática. En tanto pasible de suscitar angustia y aburrimiento, la obra tiene características posaureáticas. En esta especie de semi-aura de la instalación, el precio de hallar por breves instantes nuestro lugar en el mundo es que queden veladas las relaciones de producción que la hicieron posible. Son invisibles a quien recorre el puente los cientos de trabajadores que colocaron los bloques y el proceso inevitablemente mercantil de su financiación. También la suavidad de sus formas y la dulzura de su contacto con el agua inducen a distraernos, cual oasis deslumbrante, del conflicto que a su alrededor se libra entre capital y naturaleza, y en última instancia, entre el capital y el ser humano. Sin embargo, la transitoriedad de la instalación y, sobre todo, su carácter masivo ayudan a evaporar estos halos fetichistas. Saber que el proyecto perecerá evoca la inquietud respecto al trabajo que se encargará de ello y llama la atención al carácter necesariamente

contingente y fluido de lo que, como el capitalismo, parece eterno. Ver a la multitud indiferenciada en el puente contrasta con la mezquindad de la diferenciación social fuera de él y *puede* invitar al espectador a buscar la evasión también en la realidad social, imaginando para ella alternativas y, por qué no, acciones para transformarla. En la obra hay, pues, un contraste entre la vida que soñamos y la vida que vivimos.

La belleza que sueña con otro mundo

Un desacomodo similar al de *The floating peers* (en su aspecto baudeleriano), aunque mucho más agudo, genera *En el aire* (Figura 3), de la artista mexicana Teresa Margolles. Incluso sin mayor contexto, la impresionante inundación con burbujas de una habitación blanca y diáfana, es ya toda una provocación. La dinámica y el movimiento de las burbujas es espontáneo e intenso, y se aleja radicalmente del canon burgués-neoclásico de la belleza, excesiva en cuanto a la vocación de representar, ordenar y controlar.

Figura 3



Nota. En el aire [Instalación], de Teresa Margolles, 2003. Todos los derechos reservados 2003 por Teresa Margolles.

Tal como pedía Baudelaire al arte bello, aquí se rompe abruptamente con la mediocridad y la previsibilidad de la representación. Sin pretender describir la naturaleza, Margolles usa la imaginación para mostrar que el ser humano puede emular a Dios y crear, aunque sea artificialmente, paisajes sugerentes, oníricos y casi celestiales, y así convivir desde la imperfección con el anhelo de “apoderarse inmediatamente, en la tierra misma, de un paraíso revelado” (Baudelaire, 1857, p. XXI).

Sin embargo, la transgresión más original de Margolles consiste en apenas un detalle que erosiona la banalidad y la calma que suelen acompañar a la vida cotidiana. Este detalle viola la confianza inicial en lo visible y presente en la obra y, aunque esté inicialmente oculto, es su componente esencial y el responsable de remover con inclemencia nuestras entrañas. Cuando nos enteramos de que las burbujas están hechas con la misma agua que se usó en la morgue para limpiar cadáveres, se apodera de nosotros una mezcla de horror y repulsión por la presencia de la muerte. Se pone explícitamente frente a nosotros nuestra peor pesadilla, la finitud, normalmente velada y sublimada en lo más profundo del inconsciente. Se arroja la luz diáfana de la habitación y la transparencia de las burbujas sobre esa oscuridad, ese misterio y esa negatividad que tanto queremos ignorar. Gracias al origen mórbido del agua, aunque esta haya sido desinfectada, tomamos conciencia de nuestro inexorable destino y el antes agradable contacto de las burbujas con el cuerpo se vuelve incómodo, doloroso, casi insoportable. El suelo mismo en el que estamos parados se desmorona y quedamos suspendidos en completa soledad, quedamos *En el aire*, mirando cara a cara nuestro mayor temor: la transitoriedad de nuestra existencia, tan frágil, fugaz e insignificante como una pompa de jabón.

La belleza revela así su naturaleza paradójica, pues lo repugnante, bizarro y desgraciado de la muerte se alimenta mutuamente con el deseo por la vida. La conmoción que genera el recuerdo de que vamos a morir es tan brutal porque queremos ferozmente vivir. Por eso despiertan las burbujas “un ardor [...], asociado a un reflujo de amargura, como proveniente de la privación o la desesperanza” (Baudelaire, 2017, p. 66), y evaporan tan bien el tedio. La añoranza de inmortalidad es lo que vuelve tan agresivo y amenazante a este Tánatos en forma de esferas de agua, y tan meritoria la resistencia que ofrece el espectador, lo que da razón a

Baudelaire cuando afirma que “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, [es] la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2005, p. 34). Pero también se aprecia, casi dialécticamente, la dinámica contraria, en la que ver que vamos a morir aviva el deseo de vivir, aunque sea otro tipo de vida. Pasado el impacto inicial, el horror se vuelve tolerable, casi placentero. La muerte ya no hace tanto daño y “[e]l alma entrevé los esplendores situados tras la tumba” (Baudelaire, 1857, p. XXI). El miedo se vuelve valentía e irreverencia y disponemos nuestras almas a sumergirse, como dice un famoso poema de Baudelaire, en “el fondo de lo desconocido para buscar lo nuevo” (2006, p. 494), como si fuera la obra “un oasis de horror en un desierto de aburrimiento” (2006, p. 492). Muestra bien Margolles, como Baudelaire, que los efectos subjetivos de la obra en el espectador, sobre todo cuando este es arrancado violentamente de su banal realidad, son el componente crucial de la belleza, en desmedro de la armonía o el orden,preciadas por el arte burgués, pero tan objetivas como mustias y vulgares.

Ahora bien, también se puede leer esta obra desde la óptica de Kant. No solo desde su caracterización de lo bello, sino también desde su incipiente concepto de lo sublime. Antes de saber que la muerte impregna la instalación, la claridad de la iluminación y la leve ingravidez de las burbujas producen una sensación de ternura y armonía en el espectador, quien siente por un momento que encaja plenamente en su entorno. Además, la máquina que genera las burbujas, regida por un determinado mecanismo, es indispensable, pero permanece en segundo plano, de modo que el espectador no dirige cognitivamente su mirada a esta o aquella regla o concepto que hacen posible la obra. Por el contrario, el placer del contacto con el agua induce a una reflexión sin conceptos, a un juicio estético propiamente kantiano, respecto a cómo es posible que la usualmente reacia realidad objetiva pueda mostrarnos una cara tan dócil y fraternal; es decir, genera en nosotros una idea estética.

Sin embargo, si lo bello nos conecta con el mundo, lo sublime, para Kant, nos empuja hacia lo que está más allá de este mundo: lo suprasensible y lo divino, pues genera sentimientos “de desprecio del mundo y de eternidad” (Kant, 2004, p. 5). Este es el único ámbito en el que puede fundamentarse la dignidad del ser humano y su concepción como algo más que un amontonado de carne y hueso. Es claro, entonces, que *En el aire* es también sublime, en tanto la desorientación y la conmoción que produce el contacto con la muerte obliga a proyectarnos más allá de nuestros límites humanos. Nos obliga a proyectarnos hacia lo infinito para buscar tal cosa como una dignidad moral, pues conocer la propia miseria es lo

que motiva la búsqueda de grandeza. Las burbujas y la habitación prescinden del fin objetivo de representar la naturaleza creada y, más bien, realizan el fin subjetivo de dar cuenta de la potencia creadora, primero del ser humano en tanto artífice de tan sofisticada instalación, pero luego, por analogía, de la divinidad, incluso si esta se considera solo hipotética y regulativa.

También en este caso se puede complementar el análisis desde propuestas contemporáneas. En particular, es útil recurrir a Guy Debord y su noción de espectáculo (1995), y no porque *En el aire* sea una expresión del mismo, sino porque, en tanto sublime y espeluznante, se le resiste. Si la sociedad del espectáculo de Debord es la culminación de la lógica representacional de la mercancía capitalista (1995, p. 8), en la obra de Margolles lo que desacomoda es, precisamente, el quiebre de la representación. Las burbujas transparentes ni representan ni pretenden representar la muerte, por lo demás irrepresentable, sino que la hacen presente gracias a la inmediatez de su contacto con la piel. Si el espectáculo, para Debord, es pura positividad (1995, p. 11), las burbujas, en la delicada actualización de su propia muerte son, más bien, pura negatividad. Si el espectáculo, como el capital, se arroga la posición de trascendencia última y límite mismo de la realidad (Debord, 1995, p. 14), los escalofríos que en nuestro cuerpo suscita el agua fría de los cadáveres abre grietas en la ilusión de buscar inmortalidad en la banalidad y la materialidad el capitalismo, tan contingente y autodestructivo como incapaz de vencer la muerte. Mientras el espectáculo hace ver como afirmación de la vida lo que en realidad es su negación (Debord, 1995, p. 10), *En el aire* esconde bajo la apariencia de afirmación de la muerte, la afirmación de la vida. Si el espectáculo es soporífero, lo sublime de esta obra es agresivamente sobrecogedor. Si “el espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir” (Debord, 1995, p. 14), las burbujas horriblemente bellas de Margolles nos hacen soñar despiertos en un intersticio entre lo inmortal y lo perecedero, entre lo trascendente y lo inmanente, es decir, entre la vida que soñamos y la vida que vivimos.

Muestran entonces, *En el aire* al igual que *The Floating Piers*, que la transformación del concepto de belleza desde Kant hasta Baudelaire no fue casualidad, sino el reflejo de la tensión entre dos tipos de vida. Muestran que, junto a la armonía y el placer que puede generar el arte, siempre estuvo y estará latente la dimensión trágica de la vida humana. Muestran que eliminar completamente la distancia con la naturaleza es imposible y que esta siempre se las arregla para

hacerse visible y generarnos dolor, aunque, en lugar de huir de ese dolor, se lo pueda mirar a los ojos gracias al arte. Y esta transición muestra que incluir el sufrimiento y los aspectos desagradables de la vida en el concepto de lo bello era indispensable para equilibrar la búsqueda de nuestro lugar en el mundo con el sueño, a veces duro pero legítimo, de liberarnos de la banalidad de ese mundo.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles.** (1857). *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [Notas nuevas sobre Edgar Poe]. En E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* (pp. V-XXIV). Michel Lévy Frères.
- Baudelaire, Charles.** (2005). *El pintor de la vida moderna* (Julio Azcoaga, Trad.). Alción Editora. (Obra original publicada en 1863)
- Baudelaire, Charles.** (2006). *Las flores del mal* (Luis Martínez Merlo, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1857)
- Baudelaire, Charles.** (2017). Diarios íntimos (José Pedro Díaz, Trad.). En A. Carvajal (Ed.), *El amor se parece mucho a la tortura* (pp. 63-69). Universidad Externado de Colombia. (Obra original publicada en 1887)
- Benjamin, Walter.** (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés Weickert, Trad.). Itaca. (Obra original publicada en 1935)
- Benjamin, Walter.** (2006). *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire* [El escritor de la vida moderna. Ensayos sobre Charles Baudelaire]. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Debord, Guy.** (1995). *La sociedad del espectáculo* (Rodrigo Vicuña Navarro, Trad.). Ediciones Naufragio. (Obra original publicada en 1967)
- Kant, Emmanuel.** (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (Pablo Oyarzún, Trad.) Monte Ávila Editores. (Obra original publicada en 1790)
- Kant, Immanuel.** (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.* (Dulce María Granja, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1764)
- Kant, Immanuel.** (2005). *Notes and Fragments* [Notas y fragmentos]. Cambridge University Press.
- Pessoa, Fernando.** (2016). *Poesía* (José Antonio Llardent, Trad.). Alianza Editorial.

Cómo citar este artículo:

Jordán, R. (2025). Entre dos vidas: la belleza del arte desde Kant y Baudelaire.

Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía, 1(9), 79 - 91



Dossier

El Teatro Performativo Y La Provocación Del Acontecimiento: Un Estudio De Caso Desde La Escena Argentina

*Performative Theatre And The Provocation Of
The Eventfulness:
A Case Study From The Argentine Stage*

M. Guadalupe Suárez Jofré

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.

Universidad Nacional de La Rioja. La Rioja, Argentina

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires,
Argentina.

guadalupesj@gmail.com

Facundo J. Cersósimo

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.

facundojosecersosimo@gmail.com

Recibido: 11 de Abril de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 92-107 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: Este artículo analiza el teatro performativo en su capacidad de provocar *acontecimiento*. Este tipo de teatralidad contemporánea propone formas de experiencia que ponen en tensión los umbrales perceptivos del espectador. Nuestra argumentación se inscribe en *La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte y dialoga con los aportes poético-programáticos de A. Artaud y J. Grotowski, trazando una línea conceptual centrada en la interacción obra-público, la copresencia y la materialidad escénica que sustenta la perspectiva adoptada. Metodológicamente, articulamos ejes que vinculan aspectos teóricos con la práctica teatral concreta mediante el estudio de caso de *Fragmentos de pasión*, obra del colectivo obcaenum (San Juan, Argentina). Sostenemos que los procedimientos observados—que inciden en la construcción dramaturgica, en los modos de presencia física de los performers y en el tratamiento de la materialidad escénica— operan como pilares fundamentales del teatro performativo tal como se evidencia en el caso analizado.

Palabras clave: TEATRO PERFORMATIVO – ACONTECIMIENTO – COPRESENCIA

Abstract: This article examines performative theatre in terms of its capacity to generate eventful experiences. This contemporary form of theatricality proposes modes of experience that strain the spectator's perceptual thresholds. Our argument is grounded in Erika Fischer-Lichte's *aesthetic of the performative* (*The transformative power of performance: A new aesthetics*) and engages with the poetic-programmatic contributions of A. Artaud and J. Grotowski, tracing a conceptual line centered on work-audience interaction, co-presence, and scenic materiality that underpins the perspective adopted. Methodologically, we articulate analytical axes that link theoretical aspects with concrete theatrical practice through the case study of *Fragments of passion*, a work by the obcaenum collective (San Juan, Argentina). We argue that the observed procedures—which affect dramaturgical construction, performers' modes of physical presence, and the treatment of stage/scenic materiality— operate as fundamental pillars of performative theatre, as evidenced in the case analyzed.

Keywords: PERFORMATIVE THEATRE – EVENTFULNESS –CO-PRESENCE

Preliminares

El *teatro performativo* puede entenderse como una modalidad escénica surgida de la hibridación entre teatro y performance. Desde la década de 1960, esta mixtura tensiona el paradigma de la teatralidad clásica al desplazar el énfasis de la *representación* hacia procedimientos de *presentación*. En este marco se tornan centrales una serie de conceptos —representación/presentación, comportamiento restaurado, repertorio/memoria cultural, performer/creador— cuyas intersecciones orientan el análisis que se propone en este artículo.

El concepto de representación, según Patrice Pavis (1998), presenta un campo semántico complejo y no del todo equivalente entre lenguas: oscila entre representar (actualizar lo ausente) y presentar (poner ante alguien) (pp. 397–398). Esta ambivalencia incide directamente en los debates contemporáneos sobre el teatro como reproducción de un mundo posible (ficción) o como acontecimiento en el aquí y ahora (presentación), y constituye el trasfondo problemático sobre el cual se reconfiguran las discusiones en torno a la performance y al teatro performativo.

Sobre este trasfondo se inscribe la noción de *performance* formulada por Richard Schechner (2002). Al definirla como “comportamiento restaurado”, el autor subraya que lo que se muestra no es un gesto originario, sino la repetición y reconfiguración de acciones aprendidas y transmitidas que se reorganizan en situación escénica. Su conocida tétrada *being / doing / showing doing / explaining showing doing* (estar presente, hacer, mostrar el hacer, explicar el mostrar el hacer) radicaliza la dimensión de presentación, de tal modo que la escena presenta el hacer mismo como objeto de atención, desplazando el foco desde la forma escénica acabada hacia los procesos de su ejecución. Con la propuesta de Schechner se reelabora la ambivalencia señalada por Pavis, situando a la performance en un umbral inestable entre la representación de acciones y la presentación explícita de su elaboración.

Esta perspectiva se complejiza al introducir el concepto de *repertorio* propuesto por Diana Taylor (2015), entendido como conjunto de prácticas performativas que transmiten memoria cultural en situación de copresencia. Taylor sostiene que el repertorio conserva y reactiva saberes encarnados no reductibles al *archivo* escrito (2015, p. 17); en ese sentido los repertorios exponen memoria encarnada de los performers y la escena se sitúa como espacio de actualización y reconfiguración de esas memorias.

En esta línea, el *performer* y su centralidad creadora resultan decisivos. En la

medida en que el performer es convocado a estar presente, a hacer, a mostrar el hacer y eventualmente explicar ese hacer (según el proceso esquematizado por Schechner), se afirma la performatividad del proceso mismo. La atención se orienta así a la ejecución, a la generación de formas y a la reconfiguración de signos en la copresencia escénica (Féral, 2017, p. 48). La centralidad creadora del performer condensa los ejes previamente señalados: encarna la ambivalencia entre representación y presentación (Pavis), opera sobre comportamientos restaurados que muestran el hacer (Schechner) y reactiva repertorios de memoria cultural situados (Taylor).

Desde este horizonte, Erika Fischer-Lichte (2008) propone un giro de lo semiótico a lo performativo, la pregunta ya no se formula como “¿qué significa el acontecimiento escénico?”, sino como “¿qué hace?” (p. 71). Este desplazamiento de la pregunta analítica prioriza los efectos que la acción produce en la percepción y en las relaciones espectatoriales.

Esta trama conceptual configura la perspectiva desde la cual se abordará la obra *Fragmentos de pasión* (colectivo de creación obcaenum, San Juan, Argentina) como caso de estudio situado, para articular teoría y práctica desde una posición de enunciación implicada. El diseño metodológico combina autoetnografía y observación participante —propias de un proceso en el que los autores integran roles de creación, interpretación e investigación— y se apoya en registros de funciones, bitácoras, materiales de proceso y documentación audiovisual. El análisis, de orientación semio-performativa, describe cómo la obra propuesta activa repertorios corporales, intensifica la presencia y vuelve porosos los regímenes representacionales, atendiendo a los efectos perceptivos, somáticos y relacionales producidos en la copresencia escénica.

Ficción (mentira) y confesión (de verdades)

En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte propone el *umbral*, como figura conceptual para explicar la experiencia escénica en cuanto acontecimiento. Frente a la *frontera* —que delimita y estabiliza pares tradicionales (escena/platea, performer/personaje, arte/vida) —, el umbral designa un régimen liminar de copresencia y reversibilidad de posiciones, donde las relaciones perceptivas y corporales reconfiguran los dispositivos representacionales (2011, p. 407).

Llamamos estado de umbral al momento en que el espectador es expuesto a dos regímenes perceptivos simultáneos —uno representacional y otro de presencia y afección somático-relacional—, de modo que su atención oscila entre

ambos. En esas condiciones se genera *inestabilidad perceptiva*: el espectador “se encuentra justo en el umbral que constituye la transición de un orden al otro, en un estado liminar” (Fischer-Lichte, 2011, p. 296). En tal estado, la diferencia entre órdenes pierde centralidad y la atención se concentra “en las transiciones, en la alteración de la estabilidad, en el estado de inestabilidad y en la creación de una estabilidad nueva” (p. 296).

Subrayamos así la función del umbral por su capacidad de sostener estados transicionales y propiciar una *estabilidad nueva*: una reorganización momentánea de la experiencia que amplía las sensaciones y abre márgenes a lo imprevisible. En términos de Fischer-Lichte (2011), el estado liminar es un espacio de transformación:

El hombre necesita del umbral que ha de cruzar en el proceso de distanciamiento esencial de sí si se quiere (re)encontrar a sí mismo en tanto que otro [...] únicamente puede llegar a ser él mismo cuando se genera continuamente de un modo nuevo, cuando se transforma incesantemente, cuando cruza umbrales una y otra vez, y eso es algo que las realizaciones escénicas hacen posible. (p. 407)

Denominamos, con Fischer-Lichte, *bucle de retroalimentación autopoietico* al proceso por el cual la situación escénica se reorganiza a sí misma a partir de los *acoplamientos recíprocos* entre performers y espectadores: cada variación en la ejecución performativa y en la atención/respuesta del espectador, altera el campo compartido y refunda las relaciones de percepción y acción. En este bucle, el espectador recrea para sí lo que acontece y, en ese mismo gesto, se recrea como sujeto situado en la copresencia. De ahí que la autopoiesis del bucle de retroalimentación:

Brinda a los participantes la posibilidad de experimentarse durante la realización escénica [...] como un sujeto que puede participar en la determinación de las acciones y comportamientos de otros, y cuyas acciones y comportamientos pueden ser a su vez determinados por ellos. (Fischer-Lichte, 2011, p. 328)

Es decir, el espectador no es ni plenamente autónomo ni totalmente heterodeterminado, sino responsable de una situación en la que se ve implicado. En suma, los recursos autopoieticos de la escena performativa invitan al espectador a una experimentación de sí a través de los otros, desplazando el foco desde la decodificación de signos hacia los efectos relacionales y somáticos que el acontecimiento activa.

Para ampliar la noción de umbral y del bucle autopoiético, dialogamos con la perspectiva de Laddaga (2010), quien concibe el *entre* obra-público como *espacio de transición*, como una interfaz compleja e inestable,

La energía que sostiene esta ejecución proviene de una doble fuente: una, del campo intersubjetivo en el cual la acción literaria se despliega; y otra, de un contenido que se quiere expresar. [...] entre ese espacio y los otros, que le son contiguos, no hay límites precisos, sino transiciones variables. Un texto emerge de los intercambios que se realizan a través de estas transiciones. (pp. 91-92)

Trasladado a la escena, ese campo intersubjetivo (entre platea y escenario) configura una matriz de intercambios que otorga al espectador agencia *co-configuradora* del acontecimiento. Esta participación, en términos de Fischer-Lichte (2011), es también una experiencia de sí en relación con los materiales de la obra: una “liberación de la función secundaria respecto al entendimiento que propicia el desvelamiento del «significado propio» del hombre y de la cosa” (p. 371), desplazando el foco desde la mera interpretación hacia procesos de afección, presencia y transformación.

En este marco, y desde una posición de enunciación implicada (autoetnografía), identificamos espacios liminares en *Fragmentos de pasión* y describimos los procedimientos que los producen.

Al comienzo de la obra, los performers —una mujer y un varón— se presentan como tales y anuncian que conducirán una ficción en la que, a través de sus acciones, encarnarán figuras trágicas conocidas: Edipo, Yocasta, Medea, Jasón, Clitemnestra y Agamenón. Esto se explicita cuando la performer enuncia:

ELLA. —Una ficción es también una simulación. Yo, además de ser yo, Guadalupe —lo cual por cierto me es inevitable—, voy a simular ser otras mujeres; por momentos seré Medea, la heroína griega que mató a sus hijos para vengarse de Jasón, su esposo infiel; seré además Clitemnestra, una reina griega, también asesina, pero de su esposo, el rey Agamenón, ese que se fue a pelear a Troya; ustedes posiblemente escucharon hablar de él. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 1)

La estrategia de doble enunciación (performer/personaje) habilita que los performers —presentados como tales, con sus nombres propios— transiten hacia las figuras ficcionales. De ese modo, se activa un régimen confesional que, en el decurso performativo de la propuesta, se intensifica con el despliegue de

repertorios corporales de los performers: despojarse de sus ropas cada vez que exponen —“desnudan”— los motivos de sus actos.

La escena opera así una doble exposición: (1) discursiva, mediante la explicitación de los motivos y condicionantes de sus conductas, y (2) literal, a través del desvestirse de los performers, que enfatiza la materialidad de sus cuerpos y exhibe los mecanismos de corporeización.

El anuncio de la ficción y la explicitación de la autfiguración contaminan — en el sentido de entremezclar— los pares performer/personaje y ficción/realidad, tornando porosa la representación. La producción de un estado liminar —un umbral que induce la oscilación entre lo ficcional y lo real— reorienta la percepción del espectador y, con ello, las “verdades” que declaran los personajes comienzan a interferir con las de los performers.

En consecuencia, la dramaturgia termina de emerger en la interacción entre platea y escenario: allí los tópicos —vínculos afectivos, roles y determinaciones de género— se actualizan en la experiencia del espectador como contemporáneos e incluso personales. Las confesiones ficcionalizadas, las encarnaciones exhibidas y la tensión entre afirmación y suspensión de la ficción constituyen los procedimientos que reorientan progresivamente la percepción del espectador, movilizándolo su emoción e incidiendo en su subjetividad.

(Toda) la pasión encarnada en un (solo) gesto

En diálogo con el horizonte liminar que venimos trazando, tomamos el *gesto* — en la tradición de Jerzy Grotowski— como unidad de acción capaz de condensar afección y sentido en copresencia.

Grotowski concibe el arte teatral como práctica de resistencia frente a condicionamientos culturales, sociales y políticos; su poética se aparta del realismo representativo y propone un modelo cuyo eje es el trabajo psicofísico del actor¹. En *Hacia un teatro pobre* (1993), el maestro polaco, ubica al actor (cuerpo-voz) en el centro del hecho escénico y establece la relación actor/ espectador como condición decisiva para el teatro. Desde una *vía negativa*, el trabajo actoral consiste en depurar el hacer: eliminar automatismos, clichés e intenciones ilustrativas —eso que, en palabras del propio autor, “oscurece el impulso puro”— para que la presencia del actor, acontezca ante el espectador.

¹ En este apartado usaremos la palabra actor en vez de performer para ser consecuentes con la terminología propuesta por el maestro J. Grotowski.

En ese marco, el gesto despojado de finalidad representacional puede emerger como necesidad orgánica y ofrecerse al espectador como forma viva que posee su propia lógica. En tanto forma viva, el gesto no clausura sentido: la lectura se desplaza hacia un campo de asociaciones abiertas. De ahí que la gestualidad — núcleo operativo de la teatralidad en este enfoque— sea capaz de develar “lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana” (Grotowski, 1993, p. 12).

En contraste con el paradigma psicológico-realista —dominante desde fines del siglo XIX—, cuya economía de recepción exige que el espectador perciba el cuerpo del actor como cuerpo del personaje, la *gestualidad ideogramática* (en el sentido grotowskiano de ideogramas sonoro-corporales) instala ante el espectador un cuerpo-forma. Por esa vía, activa una modalidad particular de percepción estética, en la que el cuerpo del actor se afirma como cuerpo presente en copresencia.

En el marco de nuestra argumentación, el efecto que Grotowski atribuía a la emergencia del gesto como forma viva se actualiza con la propuesta de Fischer-Lichte: la experiencia del espectador, “tiene lugar como oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y la focalización en el cuerpo semiótico del actor/performador” (2011, p. 182). Esa oscilación perceptiva se verifica en la práctica mediante partituras que mantienen visible la manufactura del gesto. De este modo, el espectador queda situado en un intersticio liminar, en el que se produce una multiestabilidad perceptiva que sostiene la atención en la transición constante entre ambos registros.

En lo que sigue, articularemos las nociones grotowskianas del gesto, la propuesta de umbral de Fischer-Lichte y la praxis gestual elaborada en *Fragmentos de pasión*. Nos concentraremos en construcciones actorales que parten de la elaboración rigurosa del gesto para configurar el cuerpo del actor en clave de artificio, como un sistema de signos no-ilustrativo, abiertos, que no clausura semiosis, y que se orientan a expandir la experiencia del espectador.

Con el objetivo de poblar el mundo gestual de la propuesta, obcaenum desarrolla una praxis de traducción corporal: explora las ideas neurálgicas en los textos trágicos de referencia y transforma esas ideas en imágenes plásticas no ilustrativas; conformaciones gestuales inacabadas o incompletas que mantienen resonancias de esas ideas y concentran cierta definición de cada personaje. La composición ulterior del material organiza y delinea una construcción minuciosa de capas, que la performance actoral irá desenvolviendo y desplegando, “dando

cuerpo” a las transformaciones emotivas de los personajes. A continuación, describimos cómo funciona este procedimiento en uno de los pasajes de la obra.

El actor de frente a los espectadores comienza a desvestirse; se saca los zapatos, el overol, la remera, el pantalón y queda en suspensores; mientras suena una letanía que la actriz fue construyendo simultáneamente, con el pedal loop de efectos vocales. Sin previo anuncio, el actor va construyendo la gestualidad de un Edipo antiguo: sus pies se contorsionan y se doblan hacia afuera, las rodillas se doblan hacia dentro, su abdomen se contrae, sus costillas se expanden, su cuello se quiebra y toma un bastón para poder avanzar hacia los espectadores. En ese recorrido, se escuchan unos golpes (efectuados por la actriz con el pedal loop) que lo desestabilizan y lo tiran al piso; el actor dice: “un cuerpo que se reconoce desmoronándose, desmoronándose repetitivamente y levantándose hasta llegar a su destino final, que lo va a redimir de todo mal y que lo hará transformarse en una mariposa” (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 3). Cuando termina de decir el texto, levanta una mano, que luego bajará lentamente para esconder la protuberancia del pene que se evidencia en el suspensor (al modo del travestismo escénico). Luego el actor gira, dándole la espalda a los espectadores, se yergue y su cuerpo empieza a estirarse, hasta que construye una forma que sugiere a un Cristo crucificado; gira nuevamente hacia los espectadores y un golpe lo desploma: cae de cara al piso, se incorpora y (desafectadamente, es decir volviendo a su rol de actor) dice: “En este momento de la ficción voy a ser Edipo, el protagonista de la tragedia: Edipo Rey de Sófocles” (2023, p. 3).

En esta secuencia se hace evidente que la gestualidad propuesta mantiene visible su *manufactura* y no guarda una relación de subordinación con el texto. Discurso y gesto, cada uno con su propia lógica, puestos a trabajar juntos generan una complejidad en la percepción: el espectador activa el salto umbral entre cuerpo fenoménico y personaje; esa oscilación perceptiva lo obliga a producir sentidos colocándolo como co-creador de la obra, en donde tendrá que rellenar los significados de lo que acontece con su propia experiencia personal.

El análisis se concentra, así, en el instante del salto atencional: cuando la percepción bascula del cuerpo fenoménico a la figura/personaje y retorna. Para Fischer-Lichte, la finalidad operativa de las corporeizaciones en la realización escénica consiste en provocar alteraciones perceptivas que abran experiencias de umbral, es decir, procesos de afección que impactan las dimensiones somática, afectiva, atencional y fisiológica del espectador. Con ello se ratifica el carácter transformador del teatro performativo y su inscripción en el bucle

de retroalimentación autopoietico de la copresencia, donde los acoplamientos recíprocos entre actor/actriz y espectador modulan de continuo la atención y producen nuevas estabilizaciones. Así, el caso *Fragmentos de pasión* confirma y a la vez complejiza el marco teórico (Grotowski/Fischer-Lichte) en condiciones de producción situada.

Presencia y cuerpo

Desde la Antigüedad se atribuye al teatro —según sus críticos— la capacidad de *conmover* a los espectadores hasta el punto de suscitar (provocar, instigar) pensamientos y actos moralmente problemáticos. Ya en Platón, san Agustín o Rousseau, entre otros, esta sospecha fue tematizada y, a menudo, denunciada.

A mediados del siglo XX, Antonin Artaud (1896–1948) reconfigura el efecto de la catarsis aristotélica en términos de *contagio*: en *El teatro y la peste* —ensayo incluido en *El teatro y su doble* (1988)— propone una acción escénica que sea capaz de liberar las fuerzas reprimidas tanto en performers como en espectadores.

Contemporáneamente, Grotowski retoma la conocida frase de Artaud —“los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera, que continúan haciéndonos señales desde ella” (1993, pp. 86–87)— para hablar de una actuación capaz de afectar a otros. En esa línea, se subraya el carácter material y concreto de la tarea actoral, entendida como *acto total*, que exige eliminar resistencias entre impulso y acción: “...de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles” (1993, p. 11).

Esta formulación describe la condición para una presencia intensificada, y permite articular con Fischer-Lichte (2011) su noción de *intensificación de la performatividad*, entendida como realce del cuerpo de los performers. Las performatividades intensificadas, sin resultar en signos dessemantizados por completo, exponen la singularidad de las presencias, instalándolas ante los espectadores como “autorreferenciales y constitutivas de realidad” (p. 176). Una presencia de esta naturaleza desencadena en el espectador asociaciones de imágenes, de sentidos e incluso recuerdos. En esta clave, la liminaridad —que Fischer-Lichte retoma de los estudios de Víctor Turner— nombra el adelgazamiento de las fronteras (escena/platea; actor/espectador) como pasaje de gran carga simbólica propia de las prácticas rituales (2011, p. 347).

Entérminos perceptivos, aquí opera el efecto de umbral, que —como se explicó— invierte parcialmente el rol de los espectadores, quienes devienen partícipes

sintientes de lo percibido, producto del régimen de oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y en el cuerpo semiótico del actor/performador (Fischer-Lichte, 2011, p. 182). En continuidad con esta argumentación, Fischer-Lichte especifica la lógica del contagio:

Los actores ejecutan sobre el escenario actos apasionados y los espectadores perciben esas acciones, marcadas por su carácter pasional, y se contagian: las pasiones se suscitan también en ellos. El contagio tiene lugar por vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actual por parte del espectador, igualmente actual. Solo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible. (Fischer-Lichte, 2011, p. 194)

Más que una transmisión causal de estados —como sugieren ciertas metáforas fuertes del contagio en la tradición artaudiana—, aquí contagio designa una co-modulación afectivo-atencional en copresencia, propia del bucle autopoiético, que conlleva estabilizaciones perceptivas provisionales. En términos grotowskianos, esta modulación afectiva encuentra su condición de posibilidad en la exposición del performer: “no vende su cuerpo sino que lo sacrifica... [y] hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración” (Grotowski, 1993, p. 28). En la clave de Fischer-Lichte, ello equivale a una experimentación de sí del espectador dentro del bucle.

Sobre esta base, describiremos cómo en *Fragmentos de pasión* hay acciones que intensifican la presencia de los performers en la medida en que se presentan como actuales y materiales: evidencian cuerpos sometidos a respuestas físicas y emocionales (agitación, enrojecimiento, sudor), trazas cuya facticidad no se deja reducir a la convención representacional y realza la singularidad del cuerpo en escena.

Avanzada la obra —luego de que la “Medea sufriente” ha tomado la escena—, la performer se dirige a la mesa de sonido y, con el pedal loop, construye una sonoridad acuosa poblada de quejidos mínimos; el clima resulta ameno, casi tranquilizador. Simultáneamente, el performer registra con una cámara una bandeja metálica con elementos “quirúrgicos”, cuya imagen se proyecta en el fondo. Intercambian posiciones: ella toma la cámara; él, la mesa de sonido. El texto acota:

El monitor [pantalla] exhibe la mitad de un limón. ELLA se ocupa en ‘operarlo’. Esa intervención aparece magnificada en la pantalla: se ven puntas metálicas que hurgan la pulpa y extraen las semillas.

Del centro del limón brota un flujo rojo carmesí. ÉL se acucilla frente a la asamblea, mira hacia arriba. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 15)

En el momento en que el performer se arrodilla, su rostro se tiñe de rojo por la luz del proyector. La performer se ubica detrás de él y exprime medio limón sobre sus ojos. Por la acidez del limón, a él le brotan lágrimas y exclama:

Sooooorry Medeeea... Sorry! Por haber hecho de nuestra complicidad relativa una farsa. Yo sé que la única complicidad total es con uno mismo, pero más allá de las complicidades, está el derecho a la información, y esa parte no la cumplí, pido disculpas, me presento ante esta asamblea y me declaro culpable. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 15)

Desde nuestra argumentación, la secuencia descripta monta una escena mediante capas heterogéneas de imagen-sonido-acción, cuya estratificación provoca multiestabilidad. Específicamente en el ritual expiatorio o confesional, el performer asume la posición de Jasón y pide perdón a Medea. El gesto físico de verter limón sobre los ojos del performer provoca lágrimas que son reales en su causa fisiológica y congruente con el plano discursivo (Jasón que pide perdón).

En el sentido que precisa Fischer-Lichte, la oscilación del espectador en esta interferencia de planos, entre el cuerpo fenoménico (reacción a la acidez) y la figura semiótica (expiación) se sostiene además, por la exhibición del dispositivo en donde permanece visible la manufactura de las formas (se muestra cómo se producen las lágrimas). La secuencia, “extrema” por su literalidad material, ilumina el tratamiento de la imagen del cuerpo como foco de la poética: se realza lo corpóreo por gradientes de intensidad que inciden tanto en el estado —el grado de afección física que provoca el limón— como en la apariencia del cuerpo. Así la presencia del performer se intensifica por vía material y se activa el contagio por copresencia: el espectador percibe un cuerpo actual y modula su afectividad en consecuencia.

En clave grotowskiana, la entrega del organismo vivo —los ojos— comparece como acto sacrificial y la escena conecta con la ética del *acto total*: el performer que se desafía, se expone y de esa manera se libera de su “máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración” (Grotowski, 1993, p. 28). Esto en Fischer-Lichte, es una experimentación de sí, inscrita en el bucle de retroalimentación autopoietico (2011, p. 328). En suma, en los pasajes seleccionados de *Fragmentos de pasión*, se evidencia que la

intensificación de la presencia —como realce del cuerpo en copresencia— abre umbrales perceptivos y activa contagios.

Umbral e-motivo: intensificación de la presencia y transformación perceptiva en la escena

En nuestra argumentación hemos vinculado el teatro performativo, posicionado en un paradigma de singularización del cuerpo e intensificación de la presencia, con la emergencia de un gesto arcaico que remite genealógicamente a Artaud. De este modo, trazamos una línea histórica de teatralidad fundada en la provocación del acontecimiento en el aquí y ahora de la presencia del performer ante el espectador.

Dentro de ese marco teórico, integramos la producción de obcaenum como hacer artístico situado. En particular, el análisis de *Fragmentos de pasión* nos permitió articular el desarrollo teórico y poner a prueba nuestra argumentación en la práctica. Queremos destacar que en *Fragmentos de pasión* los performers —con la única excepción de la operación lumínica— activan toda la escena desde adentro. En vivo y a la vista del público, accionan dispositivos tecnológicos instalados en el espacio (pedales loop de efectos vocales, cámara, proyección, micrófonos), acentuando así la performatividad de la realización escénica y evidenciando la *manufactura gestual* en tiempo real.

Estas acciones prácticas, en apariencia “neutras” en lo semántico, inciden directamente en el tratamiento de la presencia del cuerpo. El uso de elementos tecnológicos y su operación a la vista logra amplificar la presencia de los performers y de la propia escena. Al mismo tiempo, estas operaciones gestionan la superposición de capas sensibles (imagen/sonido/cuerpo), sostienen una multiestabilidad perceptiva y abren nuevos intersticios de percepción para el espectador.

Traer al primer plano fragmentos de la obra —tanto en lo visual como en lo sonoro— tiene efectos concretos: por un lado, produce una fragmentación del campo representacional; por otro, reconfigura el régimen de visibilidad/audibilidad del cuerpo en escena. En algunos pasajes (por ejemplo, el detalle de la “operación del limón” sobre el escenario), la imagen irrumpe abruptamente en primer plano, acercando al espectador detalles que suelen quedar fuera del régimen de visibilidad tradicional. Asimismo, el procesamiento en vivo de la voz —su amplificación o deliberada distorsión— disocia el binomio palabra/sonido y desnaturaliza la relación voz/lenguaje, desplazando los acentos semánticos por

medio de nuevas texturas y ritmos sonoros.

La superposición de imágenes virtuales con imágenes matéricas produce un efecto de hipervisibilidad que tensa la percepción del público y abre espacios liminares. Son verdaderos umbrales en los que el espectador oscila entre el cuerpo fenoménico (el cuerpo presente, tangible) y la figura semiótica (el cuerpo como signo o representación), tal como analizamos en capítulos previos basándonos en Fischer-Lichte (2011) y Féral (2017). Como advierte Byung-Chul Han, “el primer plano tiende a despojar al cuerpo de lenguaje, exponiéndolo en su pura visibilidad” (2015, p. 25). En diálogo con nuestra lectura de la puesta, esta operación no vacía el sentido de la escena; por el contrario, redistribuye lo decible hacia la materialidad de la presencia y acentúa el régimen de copresencia entre performer y espectador.

En esta clave de análisis, la escena activa mociones —movimientos, conmociones— que transforman a quien se deja emocionar. Siguiendo a Didi-Huberman, podríamos decir que:

Las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro... Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones. (2016, p. 46)

Esta formulación converge con el estado liminar y con la transformación que Fischer-Lichte asocia al umbral performativo —una afección perceptiva que puede devenir pensamiento y acción—, y remite asimismo a las nociones de contagio y bucle autopoietico propias de la estética de la performatividad.

Desde la posición implicada de este estudio (autoetnografía), nuestros registros de sala y bitácoras corroboran plenamente estos efectos observados. Las operaciones protésicas de la tecnología en *Fragmentos de pasión* intensifican la presencia, multiplican las capas perceptivas y coproducen junto con el espectador nuevas estabilizaciones de la copresencia. Al mismo tiempo, señalan zonas de desborde y ambigüedad perceptiva que abren interrogantes y posibles desarrollos ulteriores, lo que deja ver la riqueza y el riesgo propio de este tipo de propuesta escénica.

En este horizonte de riesgo e inminencia, resuena la advertencia de Artaud: “No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado

para enseñarnos eso ante todo” (1988, p. 80). Este recordatorio final subraya cómo el teatro, en su búsqueda de una escena e-motiva y liminar, nos confronta con nuestra propia fragilidad y potencial transformación.

Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin.** (1988). *El teatro y su doble*. Fahrenheit.
- Byung-Chul Han.** (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Didi-Huberman, Georges.** (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital Intelectual.
- Féral, Josette.** (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad. Volumen 6-7 (Núm. 10-11), pp. 25-50.* <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fischer-Lichte, E.** (2008). Sense and sensation: Exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol. XXII (no. 2: Spring 2008)*, pp. 69–81. <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/4346>
- Fischer-Lichte, Erika.** (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Grotowski, Jerzy.** (1993). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores.
- Laddaga, Reinaldo.** (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo editora.
- Pavis, Patrice.** (1998). *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós.
- Pavis, Patrice.** (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gatos.
- Schechner, R.** (2020). *Performance Studies: An Introduction* (4th ed.) [Estudios de performance: una introducción]. Routledge.
- Suárez Jofré, Guadalupe. & Cersósimo, Facundo.** (2023). *Fragmentos de pasión*. [Obra teatral no publicada].
- Taylor, Diana.** (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Cómo citar este artículo:

Suárez Jofré, M. G y Cersósimo, F. J. (2025). El teatro performativo y la provocación del acontecimiento: un estudio de caso desde la escena argentina. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 1(9), 92 - 107



Dossier

El Triángulo De Sacrificio O La Resistencia De Lo Efímero

The Triangle Of Sacrifice Or The Endurance Of Ephemerality

Daniel Benavidez

Universidad de Antioquía. Medellín, Colombia.
daniel.benavidesp@udea.edu.co

Julián David Chavarría

Universidad de Antioquía. Medellín, Colombia.
julian.chavarríag@udea.edu.co

Recibido: 10 de Abril de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 108-121 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El arte contemporáneo latinoamericano constituye un medio expresivo que no solo visibiliza las tensiones sociopolíticas, sino que también rompe con la tradición academicista y adopta nuevas formas —como la instalación y el performance—, lo que evidencia su capacidad de mestizaje y de crítica. En este marco, *El triángulo de sacrificio* (2024), de Guely Morató y Víctor Mazón, se presenta como una instalación escultórica y sonora que denuncia el impacto ecológico del extractivismo del litio en Bolivia, Argentina y Chile. Asimismo, la obra, inscrita en el barroco latinoamericano, desestabiliza la narrativa del poder al reinscribir la violencia estructural en el espacio artístico. Desde una perspectiva estética y política, el barroco opera como una estrategia de resistencia y de contraconquista, lo cual permite revelar la contradicción del capitalismo verde y la consecuente devastación ecológica. Por tanto, mediante la imaginación política, el arte barroco no solo expone la violencia simbólica y material, sino que además plantea posibilidades de transformación crítica.

Palabras clave: BARROCO LATINOAMERICANO - NEOEXTRACTIVISMO - IMAGINACIÓN POLÍTICA

Abstract: Latin American contemporary art is an expressive medium that not only makes sociopolitical tensions visible, but also breaks with the academic tradition and adopts new forms -such as installation and performance-, which evidences its capacity for crossbreeding and criticism. Within this framework, *El triángulo de sacrificio* (2024), by Guely Morató and Víctor Mazón, is presented as a sculptural and sound installation that denounces the ecological impact of lithium extractivism in Bolivia, Argentina and Chile. Likewise, the work, inscribed in the Latin American baroque, destabilizes the narrative of power by reinscribing structural violence in the artistic space. From an aesthetic and political perspective, the baroque operates as a strategy of resistance and counter-conquest, revealing the contradiction of green capitalism and the consequent ecological devastation. Thus, through political imagination, baroque art not only exposes symbolic and material violence, but also raises possibilities for critical transformation.

Keywords: LATIN AMERICAN BAROQUE - NEOEXTRACTIVISM - POLITICAL IMAGINATION

“[...] entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista” (Lezama, 2017, p. 80).

El arte latinoamericano, desde el siglo xx, se muestra como uno de los más potentes medios de expresión para representar las tensiones y las problemáticas políticas y sociales (Bernal, 2015; Traba, 1994). Históricamente, con la experiencia del muralismo mexicano de Diego Rivera y de David Alfaro —un movimiento artístico cuya estética se vinculó con la realidad social—, el arte latinoamericano presentó un giro etnográfico que situó en el centro de sus preocupaciones la realidad más inmediata y no la mimesis academicista del estilo europeo (Traba, 1973). Las expresiones artísticas contemporáneas, liberadas del imperativo vanguardista de cambiar el mundo mediante el arte, pero sin renunciar a su lugar en una sociedad caracterizada por múltiples conflictos, visibilizan la imagen destinada a los márgenes y hablan por las víctimas que los relatos oficiales condenan al silencio.

Después de la apertura semántica del muralismo mexicano —tomar la realidad social y política como contenido—, llegaron nuevas formas de representación con el arte contemporáneo: el arte conceptual o no-objetual, la instalación, el performance, la escultura expandida, etc. Estas novedosas formas y medios de los que se apropia el arte latinoamericano como estrategia de representación dan cuenta de un mestizaje —de un *ethos* barroco— que se desarrollará más adelante, pero que se puede entender como una actitud que absorbe los valores extranjeros y los resignifica al dotarlos de una realidad exuberante y cargada de tensiones. Para ilustrarlo, el *ethos* barroco es posible observarlo en la más variopinta cantidad de expresiones artísticas, como la serie *El gran sueño americano* (1993), de Nadín Ospina; *Aliento* (1995), de Óscar Muñoz; *Musa paradisíaca* (1996), de José Alejandro Restrepo; *Sobre héroes y monumentos* (2019), de Ernesto Sabato; *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016), de Jorge Marín; *Sudarios* (2011), de Erika Diettes; y, por último, *Postcolombino* (2016), de Yosman Botero.

Entre estas y otras expresiones artísticas que pueden inscribirse en el barroco latinoamericano, se cree que se sitúa *El triángulo de sacrificio* (2024), de Guely Morató y Víctor Mazón, una obra exhibida en la exposición temporal *Inter-acciones* del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) entre octubre de 2024 y abril de 2025. Con base en lo expuesto, se parte de la hipótesis de que *El triángulo de sacrificio* puede comprenderse dentro del barroco

latinoamericano. En el análisis se mostrará cómo esta hipótesis se sostiene al relacionar la materialidad de la obra, su dimensión tecnológica y su potencia crítica con las formas barrocas. Esta reflexión se articula en torno a la siguiente pregunta: ¿puede el barroco latinoamericano incorporar nuevas tecnologías sin perder su fuerza crítica? Se anticipa que esta cuestión no será completamente resuelta en el presente texto; no obstante, permite explorar los límites expresivos del arte barroco latinoamericano en el contexto contemporáneo.

Metodológicamente, el estudio se inscribe en un enfoque estético y filosófico, apoyado en autores como Benjamin (1990, 2009); Bolívar (2000, 2010); Gruzinski (1994), Lezama (2017) y Vanegas (2025). Se emplea, además, una aproximación hermenéutica que combina la descripción de la obra con la interpretación conceptual, en particular, con las categorías de barroco latinoamericano y utopía negativa. Esta metodología permitirá articular una lectura de la obra que explica su potencia crítica en el contexto del neoextractivismo.

Reseña de la obra de arte

Desde el punto de vista morfológico, *El triángulo de sacrificio* (ver Figura 1) es una serie escultórica acompañada de una instalación sonora y una pantalla al nivel del piso que reproduce un video en *loop*. La serie escultórica consiste en tres triángulos de materialidad mineral, iluminados de forma directa por una lámpara de la que caen gotas salinas periódicamente. La atmósfera sonora de la instalación está construida por tres capas: la primera, denominada humana, reproduce exhalaciones y pisadas; la segunda, denominada natural, incluye sonidos de animales; la tercera, denominada sobrenatural por la artista durante la inauguración de la exposición del MUUA, está compuesta por el sonido de la lluvia y del viento. Por su parte, el video reproduce una árida geografía demarcada por las líneas de la carretera de Chile, Bolivia y Argentina.

En términos semánticos, la propuesta artística de Morató y de Mazón moviliza una crítica ecológica, puesto que simboliza el daño ambiental y cuestiona el capitalismo verde que propone un cambio energético. Las tres esculturas triangulares simbolizan Bolivia, Argentina y Chile, países de los que se extrae el litio, un recurso indispensable para la transición energética hacia los carros eléctricos, las patinetas eléctricas y las baterías de los celulares. Las gotas que caen sobre las esculturas, además de erosionarlas hasta su futura desaparición, tienen una dimensión simbólica: el sistema de goteo tiene agua del Salar de Uyuni y de Bolivia; también está conectado de manera simultánea con el mercado de

litio, por lo que cada gota representa los dos millones de litros de agua necesarios para extraer una tonelada de litio en tiempo real. Asimismo, la triada de capas sonoras corresponde a la extinción de lo humano y lo natural (fauna y flora), y la pervivencia de las fuerzas elementales como el viento, la lluvia y el silencio, que la artista identifica con lo sobrenatural.

Figura 1

El triángulo de sacrificio



Nota. Tomado de *¿Quién cambiará el rumbo? un recuento de Ars Electronica 2024*, de Villasmil (2025). <https://artishockrevista.com/2025/02/14/ars-electronica-2024/>

Las formas barrocas como imaginación política

Como se indicó anteriormente, se cree que *El triángulo de sacrificio* se inscribe en el barroco latinoamericano. Pero antes es necesario saber qué se entiende por barroco latinoamericano. Para ello, se debemos hacer referencia a las formas barrocas, surgidas de un proceso de codigofagia en el que los códigos culturales en disputa —los del vencido indígena y el vencedor colonizador— cohabitan en una tensión irresuelta (Vanegas, 2025). Este proceso de nutrición cultural latinoamericana, central para el barroco latinoamericano, es expresado en Brasil, en la obra pictórica de Tarsila de Amaral y en el *Manifiesto Antropófago*,

de Oswald de Andrade, publicado en 1928 en el marco de la Semana de Arte Moderno de São Paulo. A continuación, se cita un fragmento del *Manifiesto Antropófago* para ilustrar cómo, ironizando, el autor muestra la existencia de una ingestión de códigos culturales extranjeros: “Le pregunté a un hombre qué era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathías. Me lo comí” (Andrade, 1978, p. 16).

Siguiendo lo anterior, el barroco, alimentado por la exuberancia americana, no es meramente una época y un estilo en la historia del arte precedido por el renacimiento (1400-1500) o la recepción del Siglo de oro español (1500-1600) en las colonias, sino un ethos que opera en el plano de la imaginación política al transfigurar la violencia estructural en una teatralización que cuestiona la legitimidad del orden vigente. Esta transfiguración opera como una estrategia de supervivencia frente a la violencia simbólica ejercida por los discursos de la modernidad hegemónica en su proceso civilizatorio, dado que “las formas barrocas son procesos estético-políticos cuya praxis y pensamiento responde a condiciones concretas de la cultura que, para nuestra historia, está determinada en el sufrimiento concreto de los sujetos vencidos y dominados” (Vanegas, 2025, p. 145).

El triángulo de sacrificio se inscribe en el barroco latinoamericano al visibilizar la crítica de las mismas comunidades al extractivismo que afecta la ecología y reproduce una estructura colonial de expoliación. Esas comunidades, en medio de sus movilizaciones sociales y constantes denuncias a las multinacionales, enuncian dos verdades: la extracción de litio es megaminería de agua y la megaminería no es posible sin represión (Chayle y Fontenla, 2022). Las tres esculturas triangulares, sometidas a un goteo sistemático de agua salina, encarnan un doble proceso de erosión: por un lado, el desgaste material de la obra misma, metáfora de la devastación ambiental en Bolivia, Argentina y Chile; por otro lado, el desgaste de los cuerpos y de las comunidades que habitan estos territorios, sometidos a una violencia ecológica, es decir, un ecocidio legitimado por el discurso del capitalismo verde.

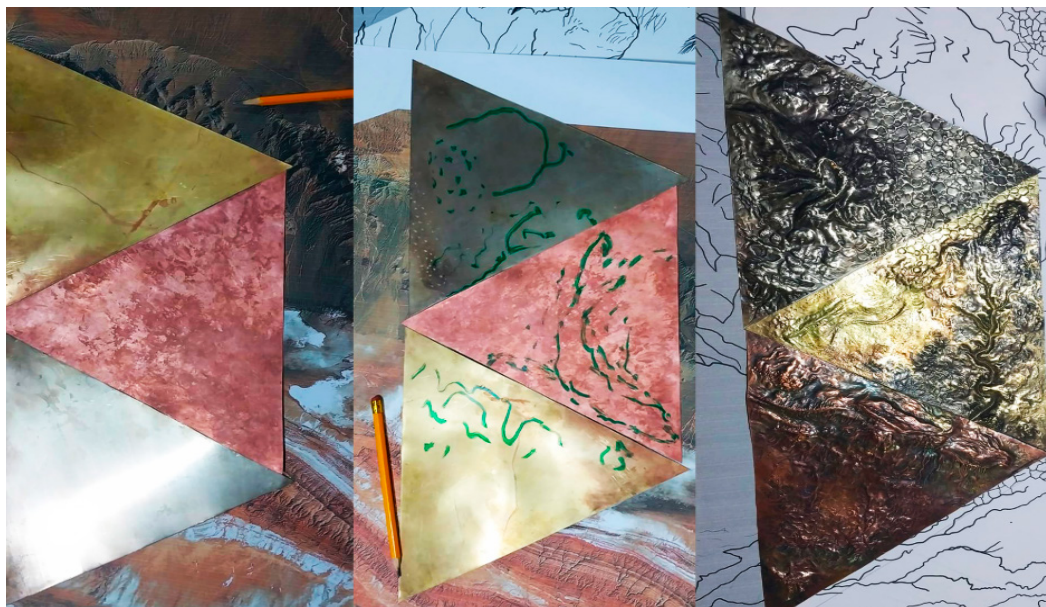
Esta doble erosión ocurre también en las técnicas empleadas en la obra: el paisaje en las piezas de cobre fue hecho a partir de la técnica del grabado al buril, el cual consiste en raspar el material con la herramienta, técnica comúnmente practicada en la época colonial en todo el territorio latinoamericano (ver Figura 2); por otra parte, se encuentra la nueva tecnología del dispositivo del agua salina que va oxidando y cambiando el territorio. En la técnica Morató y Mazón no solo

representan una tensión entre lo pasado y lo actual, sino que también hace recordar que el extractivismo ha sido un desarrollo histórico que comienza desde los procesos de la conquista.

De tal manera, la obra de Morató y Mazón tematiza la violencia estructural del extractivismo y la reinscribe en el espacio artístico como un plano estético-político que hace visible lo que los discursos hegemónicos han silenciado.

Figura 2

Paisaje grabado al buril sobre piezas de cobre



Nota. Tomado de *First phase in the engraving workshop*, de Morató (2024). <https://sonandes.org/author/guely-morato/>

Desde la perspectiva de Lezama (2010), en el libro *La expresión americana*, el barroco latinoamericano no es un arte de la acumulación exuberante, sino una estrategia expresiva de la contraconquista. La obra de Morató y Mazón responde a esta lógica al apropiarse del lenguaje de la tecnología —uno de los instrumentos del poder hegemónico— para revertir su sentido, lo cual se evidencia en el sistema salino que gotea sobre las piezas escultóricas, concebido como un simulacro de la función de las dragas, así como en el uso de aparatos tecnológicos para registrar sonidos y videos que exponen críticamente las problemáticas asociadas a la extracción del litio destinado a fabricar esos mismos dispositivos. En lugar de

reforzar la narrativa del progreso con un uso ingenuo de la tecnología, *El triángulo de sacrificio* devela la dimensión de la violencia encubierta en la retórica del progreso y el desarrollo sostenible.

Entonces, esta violencia no opera únicamente en el plano material del cuerpo policial que reprime las protestas sociales o del cuerpo judicial que las procesa, sino que se proyecta también en el plano simbólico. Al trasladar este hecho material al espacio artístico, puede afirmarse, siguiendo a Vanegas (2025), que las formas barrocas funcionan como un contradiscurso que se enfrenta a la violencia simbólica ejercida por los imaginarios de la modernidad, y que genera lo siguiente:

[...] el barroco disloca la realidad que duele, atravesada por la violencia, para transfigurarla en la representación como una puesta en escena que pone en entredicho la legitimidad de los valores victoriosos e imaginar una realidad diferente. Lo que implica que las formas barrocas sufren por el aniquilamiento de la heterogeneidad cultural que realizó la modernidad victoriosa del conquistador, para mostrarse a sí misma como aquello que aún no ha sido resuelto. (p. 138)

En esta reconfiguración simbólica, lo reprimido aparece como una herida abierta que sigue estructurando el presente. En ese sentido, la obra no solo denuncia la violencia estructural del capitalismo extractivista, sino que además subvierte la violencia simbólica que naturaliza su operación dentro de la narrativa del desarrollo.

El triángulo de sacrificio, en su tematización de la violencia colonizadora de las multinacionales, hace recordar que el arte continúa siendo un campo donde la historia se disputa y la imaginación política se despliega como una posibilidad de transformación. Por consiguiente, puede señalarse que el barroco latinoamericano opera como dispositivo de resistencia en el que la violencia simbólica y estructural es expuesta y combatida en su transfiguración.

Ahora bien, esta dimensión estético-política y simbólica del barroco latinoamericano como imaginación política se complementa con otra faceta fundamental: su condición de *ethos* cultural e histórico de resistencia. Así, mientras la imaginación política se ocupa de mostrar cómo el barroco transfigura la violencia en teatralización crítica, el *ethos* barroco permite comprender cómo estas formas estéticas surgieron de estrategias de supervivencia en medio de la modernidad colonial y, en paralelo, cómo se prolongan hasta el presente.

Seguidamente, se analizará la segunda dimensión para mostrar que el barroco no es solo un recurso expresivo, sino también una forma de existencia que se reactualiza frente a las lógicas coloniales del extractivismo contemporáneo.

El *ethos* barroco como resistencia crítica de la modernidad

Conviene detenerse ante la obra y acentuar la noción de resistencia. En el ámbito de la filosofía de la cultura, Echeverría (2000, 2010) plantea la noción de *ethos* barroco en las formas festivas, rituales y artísticas de la colonia, y muestra que estas prácticas son estrategias de supervivencia inscritas en la lógica social de la época. En esta misma línea, Gruzinski (1994), en el libro *La guerra de las imágenes*, revela cómo los gestos barrocos configuran un campo de lucha visual donde la iconografía colonial se resignifica constantemente y la imagen entraña una potencia significativa, en el sentido de que permite construir nuevos relatos históricos. De esta manera, la transfiguración de imágenes y la reinscripción de los códigos culturales —como la codigofagia o la antropofagia— se convierten en una forma oblicua de reivindicación política, mediante la cual los oprimidos inscriben su propia memoria en los símbolos impuestos por el poder. En la obra de Morató y Mazón no es fortuita la semejanza del relieve en la materialidad de las esculturas, simulacro de las distintas geografías de Bolivia, Chile y Argentina, y las antiguas monedas acuñadas en Potosí —compárese las Figuras 2 y 3—.

Figura 3

Primeras monedas con valor mundial, acuñadas en Potosí



First coins with world value, minted in Potosí.

Nota. Tomado de Digital Baroque, de Morató (2024). <https://sonandes.org/author/guely-morato/>

Un caso paradigmático de esta dialéctica visual es la Virgen de Guadalupe. Su imagen es simultáneamente un testimonio de la violencia colonial —imposición religiosa como estrategia de dominación— y un acto de resistencia cultural: su tez morena y el uso heráldico de su imagen durante las luchas independentistas evocan una apropiación subversiva de la imagen. En esa dialéctica, los vencidos logran pervivir simbólicamente dentro del orden visual impuesto por los conquistadores mediante los íconos de la Iglesia católica.

Se ha observado que *El triángulo de sacrificio*, al exponer la explotación sistemática de los yacimientos de litio en las regiones históricamente saqueadas por los colonizadores, evidencia cómo el denominado capitalismo verde reproduce las lógicas extractivistas del colonialismo y encubre una estructura de devastación que perpetúa la desigualdad global. Esta tensión que la obra revela constituye, precisamente, su gesto más potente. La clave para comprender esta tensión proviene de este *ethos* barroco que, como señala Vanegas (2025), configura “un proceso social que, en tanto refugio, desnaturalizó y descentró lo que la modernidad y el capitalismo habían naturalizado” (p. 138). Es decir, en el barroco latinoamericano el sujeto vencido resiste mediante la imagen y en ella subvierte la lógica misma del discurso moderno, al socavar sus fundamentos epistemológicos y políticos.

La resistencia del *ethos* barroco se comprende mejor en el contexto de la modernización colonial y sus continuidades en el presente. En este marco, el *ethos* barroco plantea una crítica al proceso de civilización tal como lo impuso la modernidad: frente a los ideales racionalistas que marginaron la fantasía y la experiencia sensible como vías legítimas del conocimiento, el barroco latinoamericano preservó lo heterogéneo, lo híbrido, lo que no podía ser asimilado en la episteme ilustrada. Como señala Iriarte (2011), “la cultura del Barroco es una respuesta a esa desestabilización del viejo orden medieval” (p. 89), y se presenta como “la expresión de una crisis” (p. 92) en un proceso que trastoca las estructuras simbólicas del poder.

La violencia colonial y su prolongación en la modernidad encuentra su contrapunto en las formas estético-políticas del *ethos* barroco, que “fueron un pilar fundamental para la configuración de la vida cotidiana, ya que fueron

elaboradas e imaginadas por las clases marginales y vencidas de las nacientes ciudades mestizas de los siglos xvii y xviii” (Vanegas, 2025, p. 139). Así, el autor señala además que, lejos de ser un fenómeno exclusivamente artístico, el barroco latinoamericano se revela como una estrategia de resistencia, por lo que, “bajo esta paradoja, el *ethos* barroco es una fuga de la opresión al asegurar la existencia a pesar de lo soportable e invivible de la situación social” (p. 148).

De este modo, movilizado por el *ethos* barroco, *El triángulo de sacrificio* no se limita a evocar de manera ingenua un pasado colonial, sino que reactualiza su lógica en la contemporaneidad al denunciar la continuidad de las violencias estructurales bajo el discurso del capitalismo verde. Esta capacidad de resistencia simbólica conduce directamente a otra clave de lectura que devela otro elemento crítico en la obra: la de la utopía negativa, que permite comprender cómo la obra interpela al espectador no desde un futuro prometido, sino desde la memoria de las catástrofes que continúan abiertas en nuestro presente.

La postura del espectador: utopía negativa y la naturaleza como objeto de memoria

Dentro de las tensiones —y a partir de estas— presentes en *El triángulo de sacrificio*, aparece la presencia de un futuro, pero no es la presentación de un futuro positivo, sino negativo. La utopía negativa, término que se sitúa al interior de la teoría crítica, cuestiona la idea de pensar un mundo mejor desde la idealización del discurso de progreso. Un discurso del que se apoderaron los totalitarismos en el siglo xx como el comunismo y el nazismo. Particularmente, interesa el concepto de utopía negativa desde la perspectiva de Walter Benjamin (2009), en su *Tesis sobre la historia*.

Para dicho autor, el futuro solo es posible si se encuentra en tensión con las voces del pasado que han sido negadas por los triunfadores de la historia. Es decir, el pasado aparece no como algo sepultado, sino como una recámara en la cual se puede encontrar elementos que permitirán evitar un futuro catastrófico. En la obra de Morató y Mazón se encuentra la voz de los pueblos que ha estado siendo ocultada —y desaparecida— debido a la extracción, de allí su posibilidad de fuerza crítica como se ha ido exponiendo. Dicha fuerza es, según Benjamin (2009), débil. Esta noción de fuerza débil apela a dos características del pasado entendido en términos críticos: hay que tomar el pasado como una fuerza porque

es capaz de resistir a la dominación de la fuerza fuerte del presente —la extracción capitalista, en este caso— y despertar la conciencia histórica; pero es débil, por contraposición a la fuerza fuerte, porque tiene la capacidad de recibir el pasado, de representar sin cesar las voces que han sido enterradas. De este modo, la potencia de la obra recae en la fuerza crítica del *ethos* barroco, pero esta fuerza resulta débil porque no se ejerce con violencia, sino desde la resistencia. En otras palabras, desde la resistencia de la representación de la naturaleza y las culturas que han sido destruidas.

Ahora bien, el espectador en *El triángulo de sacrificio* está observando cómo lentamente se va oxidando no solo los triángulos de la obra, sino también el triángulo de litio entre Bolivia, Argentina y Chile. Esta imagen es el presente que se está destruyendo, que se pierde en tiempo real. Dicha imagen se convierte en el recuerdo que “relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2009, p. 41). La representación escultórica, sumada a la instalación sonora, atrapa al espectador en la crisis que se vive actualmente, lo que genera un shock que despierta o hace abrir los ojos al espectador frente al terror del mundo (Adorno, 1983). Por otra parte, en tanto utopía negativa, la obra no presenta un tiempo terminal formulado con pretensiones proféticas; más bien, plantea la idea de un tiempo limitado de la Tierra que no estaría determinado por una ley supranatural, sino definido por las propias prácticas humanas.

La obra de Morató y Mazón expande el horizonte con respecto a lo que se considera que debe ser recordado. Si desde la noción antropológica del capitalismo la naturaleza se ha entendido como algo extraño que debe ser dominado por el hombre, entonces las expresiones artísticas del *ethos* barroco retornan hacia la naturaleza como un acto de resistencia cultural y política frente al capitalismo. Ante la violencia de este sobre la naturaleza, es considerada como un objeto que debe ser protegido de la mano humana y, en la medida en la que es violentada y destruida, se considera necesario permitirle ingresar en la memoria. Este tipo de noción ha aparecido en el arte contemporáneo como en las obras de Juan Manuel Echavarría, titulada *El testigo vivo de la masacre de Las Brisas* (2010), en la serie *Testigos* (2010) y en la conocida obra *Musa Paradisiaca* (1996), de José Alejandro Restrepo. Retomando al concepto de utopía negativa, *El triángulo de sacrificio* no presenta una naturaleza mejor, sino la imagen de una naturaleza que se va deteriorando frente a las prácticas capitalistas contemporáneas.

Por tanto, frente a *El triángulo del sacrificio* se tiene la sensación de un presente que se torna un pasado irreversible al instante; esto genera la sensación

de impotencia que busca alimentar el shock anteriormente señalado. De esta manera, como las obras de arte inscritas en el arte barroco latinoamericano, Morató y Mazón, con su obra, plantean la posibilidad de pensar una conciencia ambiental desde la tensión y la adopción de códigos estéticos del capitalismo contemporáneo, pero revirtiéndolos en una crítica que busca representar la desestabilidad de las prácticas culturales contemporáneas que tienen su inicio en las prácticas coloniales.

Conclusiones

El triángulo de sacrificio, de Guey Morató y de Víctor Mazón, se presenta como una obra que enfrenta las contradicciones de nuestro tiempo: la promesa de energías limpias que, en realidad, descansa sobre el despojo de territorios y comunidades.

Al situar la obra en el barroco latinoamericano, puede observarse que este último no se trata de un estilo o de un movimiento artístico caduco, sino de una actitud que pervive bajo la forma de un *ethos*. El barroco, como imaginación política y teatralización de la violencia estructural, desestabiliza los discursos hegemónicos; como resistencia cultural, conserva lo heterogéneo frente a las imposiciones de la modernidad. Ambos rasgos confluyen en esta obra, que reapropia el lenguaje de la tecnología para exponer sus propias contradicciones. La tecnología aparece, entonces, como aquello que oprime, pero también como aquello que puede volverse contra el poder cuando es resignificado desde el arte.

En la lectura desde la utopía negativa, inspirada en Benjamin, la obra no promete un futuro reconciliado; más bien, hace visible una memoria herida que se niega a desaparecer y que, al presentarse ante el espectador, exige ser reconocida. Esa memoria no se proyecta hacia adelante como un progreso indefinido, sino que insiste en el presente como una advertencia y, en el pasado, como llamado y posibilidad.

Finalmente, *El triángulo de sacrificio*, inscrita en el barroco latinoamericano, abre un espacio donde el arte se convierte en memoria, en resistencia y en posibilidad, al mostrar que incluso en lo efímero persiste la fuerza de aquello que se resiste a desaparecer.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T.** (1983). *Teoría estética*. Ediciones Orbis.
- Andrade, O.** (1978). *Obras completas VI*. Civilização brasileira.
- Chayle, A. y Fontenla, M.** (16 de octubre de 2022). *El triángulo del sacrificio. Una cartografía del extractivismo en Catamarca*. <https://huelladelsur.ar/2022/10/16/el-triangulo-del-sacrificio-una-cartografia-del-extractivismo-en-catamarca/>
- Benjamin, W.** (2009). *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre historia*. LOM Ediciones.
- Benjamin, W.** (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus.
- Bernal, M.** (2015). *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*. Ediciones Uniandes.
- Echeverría, B.** (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Echeverría, B.** (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- Gruzinski, S.** (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1482-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, L.** (2011). Barroco, hermenéutica y modernidad I. *Revista Studia Aure*, (5), 71-97. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.31>
- Iriarte, L.** (2011). Barroco, hermenéutica y modernidad II. *Revista Studia Aure*, (5), 99-127. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.32>
- Lezama, J.** (2017). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Traba, M.** (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI editores.
- Traba, M.** (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Vanegas, C.** (2025). Una aproximación a las formas barrocas como imaginación política. *Eidos*, (43), 127-155. <https://doi.org/10.14482/eidos.43.456.987>

Cómo citar este artículo:

Benavidez, D. y Chavarría, J.D. (2025). El triángulo de sacrificio o la resistencia de lo efímero. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), 108 - 121



Dossier

El Arte En La Era De Las IA: Reflexiones Sobre Su Irrupción Tecnológica

*Art In The Age Of AI:
Reflections On Its Technological Emergence*

Valentina del Valle Ruiz Bailón

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
ruizbailonv@gmail.com

Recibido: 14 de Abril de 2025

Aceptado: 23 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 122-132 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: La Filosofía del Arte es una disciplina filosófica, cuyo objeto de estudio es el arte tradicional y las nuevas producciones artísticas. En la actualidad, enfrenta un nuevo desafío con la intromisión de las IA's en el mundo del Arte, lo que permite preguntarse: ¿Esos productos son arte? ¿Qué son esas producciones artificiales avaladas por el mundo del arte? Ante estos interrogantes, nos encontramos con la no existencia de categorías teóricas que permitan pensar las nuevas prácticas artísticas, las cuales se permean en lo social y en la modificación de la percepción. Nuestro objetivo es reflexionar sobre la introducción de las Inteligencias Artificiales Generativas en el arte para dar cuenta de su impacto. Para ello, primero esbozaremos cómo ingresan las IA's en el mundo del arte, luego definiremos qué entendemos por IA y señalaremos similitudes y diferencias entre la Obra de Arte tradicional y la IA, para, por último, evaluaremos su impacto.

Palabras clave: INTELIGENCIA ARTIFICIAL- ARTE- TECNOLOGÍA

Abstract: The Philosophy of Art is a philosophical discipline whose object of study is traditional art and new artistic productions. Currently, it faces a new challenge with the intrusion of AI into the art world, which leads us to ask: Are these products art? What are these artificial productions promoted by the art world? Faced with these questions, we find ourselves lacking theoretical categories that allow us to think about the new artistic practices that permeate society and modify perception. Our objective is to reflect on the introduction of Generative Artificial Intelligences into art to explain their impact. To do so, we will first describe how AI enters the art world, then define what we understand by AI and point out the similarities and differences between traditional art and AI, and finally evaluate their impact.

Keywords: ARTIFICIAL INTELLIGENCE- ART- TECHNOLOGY

Pensar en Inteligencia Artificial nos remite a múltiples escenarios de aplicación, entre ellos, el artístico. Lo cual, nos lleva a preguntarnos ¿qué pasa cuando esas producciones artificiales son avaladas por el mundo del arte? Para aproximarnos a responder este interrogante, en primer lugar, daremos cuenta de que entendemos por Inteligencia Artificial y la diferencia que encontramos con su carácter generativo; en segundo lugar, mencionaremos algunos ejemplos de obras avaladas por el mundo del arte que tensionan los conceptos en torno a la figura del autor, la obra, la creatividad y las cuestiones éticas; para que, por último, demos cuenta sobre los desafíos que plantea su irrupción en el mundo del arte.

Por Inteligencia Artificial entendemos entonces que se trata de una “Disciplina científica que se ocupa de crear programas informáticos que ejecutan operaciones comparables a la que realiza la mente humana, como aprendizaje o razonamiento lógico” (RAE, 2025). El fenómeno de las Inteligencias Artificiales se encuentra en aplicaciones de alcance gratuito y pago, mediante las cuales los usuarios pueden manipular a través un *input* (comando de texto, por ejemplo), para obtener un producto acorde a ese comando, es decir, un *output*.

El avance de las Inteligencias Artificiales no es un fenómeno nuevo y no debería sorprendernos su alcance. Casar (2023), menciona que se suele concebir el origen de estas vinculándolas a la “Máquina Enigma” (1918)¹, la cual fue creada con el objetivo de descifrar códigos y mensajes encriptados en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial, un siglo atrás. Si seguimos las afirmaciones de Casar, podemos pensar que la Máquina Enigma se trataba de una Inteligencia Artificial de carácter *no-generativo* ya que, dicha máquina, podía realizar una actividad intelectual de manera automática con una memoria almacenada (trabajando a partir de los datos que poseía sin generar nuevos).

La diferencia esencial entre ambas radica en que Enigma solo ejecutaba un cifrado determinado por su configuración; era un autómata mecánico, sin aprendizaje ni toma de decisiones. En cambio, las Inteligencias Artificiales e Inteligencias Artificiales Generativas² presentan la potencialidad de aprender, razonar y adaptarse a nuevos datos y nuevos comandos.

Harari (2024), menciona, además, que Turing exploró con la posibilidad

1 Crédito asociado a Alan Turing.

2 “(...) un conjunto de métodos y aplicaciones capaces de generar contenido (texto, imágenes, software o cualquier otra cosa) con características indistinguibles de las que produciría un ser humano” (Casar, J.R., 2023, p. 476).

de crear una máquina denominada inteligente; “En términos de inteligencia, los ordenadores superan por mucho no solo a las bombas atómicas sino también tecnologías de la información previas como la tableta de arcilla, la imprenta y los aparatos de radio” (p. 240). Enigma, entonces, cumplía de forma automática con tareas intelectuales, como detectar/dar cuenta, pero no podía *crear* o *generar* algo nuevo, no poseía la capacidad de generar a partir de la información almacenada que poseían, sino más bien, resolvían en función de un mecanismo.

En cambio, podemos encontrar IA No-Generativa en GOOGLE donde, a través de CAPTCHA, detectan y filtran usuarios que ingresan a un sitio web. Para ello, CAPTCHA les hace identificar distintos objetos, a fin de eliminar la posibilidad de que ese usuario que intenta ingresar sea un robot. Esto, por dar un ejemplo simple. Así, la IA No-Generativa se encuentra en la mayoría de sistemas operativos digitales de los dispositivos que nos acompañan en la cotidianidad.

Ahora bien, en los múltiples escenarios en donde se infiltra la IA se haya incluido el arte. Entonces, nos preguntamos; ¿qué pasa cuando esas producciones artificiales son avaladas por el mundo del arte? Podemos pensar esto a partir de lo sucedido con la obra *Théâtre D'opéra Spatial* (Teatro de Ópera Espacial), de Jason M. Allen, la cual fue realizada con la plataforma de IA generativa Midjourney, y presentada en la Feria Estatal de Colorado (EEUU-2022), bajo la categoría de Artes Digitales y Fotografía con Edición Digital. O, de igual manera, con la obra *Pseudoamnesia: The Electrician* de Boris Eldagsen; una fotografía generada por el mismo programa de IA, también presentada y electa ganadora del concurso *Sony World Photography Awards* (2023). En ambos casos, los jueces no se percataron del uso de la IA.

Sin embargo, en el suceso de Eldagsen, el propio autor reveló posteriormente cómo había generado la obra, aclarando que la generó a través de un comando de texto y posteriormente la amplió con *Gigapixel AI*. Ante estas situaciones, la institución artística avala estas producciones como obras de arte, y dicho aval, es fundamental desde cualquier teoría institucional. Como plantea Dickie:

(..) el objeto que es una obra de arte debe estar inserto en algún tipo de marco (invisible para el ojo al modo en que lo son, por ejemplo, los colores de los objetos) que es responsable de que sea una obra de arte. (Dickie, 2005, p. 92)

Con la inserción de las Inteligencias Artificiales en el ámbito artístico, se abren múltiples interrogantes en torno a la figura del autor, la obra, la creatividad

y las cuestiones éticas, por mencionar algunas. El artista español y youtuber divulgador, Antonio García Villarán, en relación a la obra de Allen, se pregunta sobre el papel de estas inteligencias en el arte. A partir de este suceso, el artista reflexiona sobre qué sucede con el arte y afirma que las IA's, al igual que otros mecanismos tecnológicos como la cámara fotográfica, el proyector de fotografías, la fotocopidora o los e-Books, abrieron, en su momento, el debate acerca de qué sucede con lo ya existente y si corre riesgo de desaparecer.

García Villarán, considera que las IA's pueden concebirse como herramienta para el artista, potenciando su inspiración, la labor de investigación o incluso la creación. Para él, los seres humanos poseen algo que es irremplazable: la acumulación singular de vivencias y sentimientos. Estos, en conjunto con los conocimientos de técnica y redes neuronales, permiten al artista pintar de cierta manera y no de otra.

Ahora bien, volviendo a nuestro tema: ¿qué sucede cuando los productos de las IA's se presentan como Obra de Arte? Lo primero que notamos, es que la obra generada por Inteligencia Artificial Generativa posee como característica el ser *indistinguible* de cualquier producción humana; pierde la unicidad y, con ello, la *autenticidad*. La diferencia principal entre una obra de arte tradicional y una generada por IA, es la pérdida de su carácter *auténtico*, ya no es un testigo material de una época ni se considera único. Aunque, debemos decir, que no es la primera vez que nos encontramos con la pérdida de este carácter distintivo en una producción artística.

Benjamin (2003) en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, nos habla de este movimiento que vemos con el carácter generativo de las IA's, pero en este caso, él se refiere al desplazamiento que se dio con la aparición de la fotografía. El mismo, distinguió distintos momentos asociados a las artes y la técnica. En primer lugar, se encuentra al arte como manual: "Hubo, en efecto, imitaciones, y las practicaron los mismos discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro" (p. 39). Este carácter, pasó a ser reproducible técnicamente, asociado a otras técnicas como el grabado: "Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegará a serlo también gracias a la imprenta" (p. 39). Continuamente, la reproducción técnica se volvió más independiente del original y, con ello, ya no tiene sentido preguntarse por su origen. Dicho movimiento, generó una irrupción similar a la que vivimos actualmente con la aparición de las Inteligencias

Artificiales: ambos flujos históricos ponen en tensión concepciones clásicas del mundo del arte.

Asimismo, con la aparición de las IA's Generativas, debemos cuestionar su impacto y repensar el carácter reproducible de la obra de arte, de acuerdo con lo comentado por Benjamin. En la actualidad, ese alejamiento del original ha llegado a tal punto que pueden generarse imágenes que parten de una base de datos en las que ya no es posible reconocer a quién hacen alusión, de quién son reflejo o inspiración, siendo *indistinguibles* de las que produciría un ser humano.

En este punto, el autor sentencia que “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (Benjamin, W. 2003, p. 39). Hoy nos encontramos con que, lo que ha sido hecho por seres humanos, puede ser almacenado y, bajo una lógica algorítmica, generar por medio de comandos una nueva Imagen Visual, cuya cualidad artística puede, y debe, ponerse en debate.

Por otro lado, notamos que, al incrementarse la fabricación y uso de estas IA's, sumado a la aparición de constantes actualizaciones en IA's Generativas, estos productos, que forman parte de la Industria Cultural³ que proponen Adorno y Horkheimer, transforman el comportamiento de quien consume dichas imágenes, el espectador. De este modo,

(...) plataformas de streaming, redes sociales e influencers que se instalan como figuras de autoridad presentes a la distancia de solo un “clic” y/o las “notificaciones” de los algoritmos, quienes “orientan” más allá de toda sospecha, la registración estética, ética e incluso política de sus acólitos o followers que se unen en forma monádica dentro de una eufórica comunidad sufriente –digital– gracias a sus inseparables (y a cada segundo de su existencia, siempre disponibles), dispositivos. (Fallas, F, 2024, p.88)

Los algoritmos *orientan* lo que el espectador registra, modificando las redes

3 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer utilizan el concepto de *industria cultural* para caracterizar al sistema capitalista el cual estandariza los productos culturales (cine, radio y revistas) transformándolos en mercancías de entretenimiento en servicio de la ideología dominante. “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto –el armazón conceptual fabricado por aquel– comienza a dibujarse (...) Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.” (Adorno y Horkheimer, p. 166).

de información⁴. Harari (2024), menciona que estamos ante *nuevos agentes* de las redes de información concebidas hasta hoy; “(...) la IA no solo puede componer nuevas escrituras, sino que también es muy capaz de compilarlas e interpretarlas” (p. 256).

Entendemos, entonces, que la aparición de las IA's vinculadas al mundo de las artes visuales ha generado un peso social significativo, demostrando no solo la relevancia de la figura del artista creador frente a la obra, sino también la interacción de los sujetos con lo real. Consideramos que estas IA's Generativas aceleran aún más los procesos de producción de imágenes, reconfiguran una vez más la forma de percibir del sujeto (a través de la masificación de contenidos visuales) y, además, nos hacen cuestionar cuáles son las cualidades de existencia de una obra de arte. En palabras de Fallas:

Así, la tecnología resulta ser la mediación que facilita la interacción del usuario con el contenido digital que se produce en forma masiva y que, de acuerdo con el modelo de Krug (2014), se condensa en una interfaz de usuario que debe ser simplificada a tal nivel que la dinámica de consumo no precise siquiera de buscar el contenido. (Fallas, F, 2024, p 91)

Con tecnologías como Midjourney, que se venden bajo el eslogan “explora las fronteras de la imaginación. Con los modelos de imágenes más avanzados del mundo y actualización periódica con hojas de ruta dirigidas por la *comunidad*”⁵, se produce un tipo de postproducción, tal como plantea Bourriaud⁶, para caracterizar al arte contemporáneo. Esto, nos permite pensar a las IA's Generativas como productos que se reapropian de obras e imágenes existentes⁷ para poder, a partir de ellas, generar algo nuevo. Al pensar en ese *algo nuevo* que es generado, ¿podemos afirmar realmente que es nuevo? Si es el resultado de un mix y re-

4 Harari habla de redes de información como un sistema milenario característico del *homosapiens*. El mismo, se ve modificado por un “nuevo miembro”, es decir, los ordenadores: “en las redes anteriores, los miembros eran humanos, cada cadena tenía que pasar por humanos y la tecnología sólo servía para conectar humanos. En las nuevas redes basadas en ordenadores, estos son miembros y hay cadenas de ordenador a ordenador que no pasan por ningún humano” (Harari, p. 253).

5 <https://huntscreens.com/es/products/midjourney>

6 “Ese arte de la posproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyendo a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original.” (Bourriaud, N., 2009, p. 7).

7 Las cuales almacenan en su base de datos.

generación de algo que fue creado en primer lugar por un humano, su novedad es relativa. Las IA's Generativas poseen un almacenamiento que les permite, bajo una lógica algorítmica, generar imágenes a partir de un enunciado *prompt* que las ordena, pero no es algo nuevo, no generan desde cero.

Ante esto, podríamos pensar que las IA's Generativas corren con la misma suerte que en su momento corrió la Fotografía. La aparición de la fotografía impactó por su carácter innovador y disruptivo, movilizó los cimientos conceptuales de las instituciones artísticas e hizo cuestionar concepciones heredadas y, es en ello que encontramos una similitud en la irrupción de las IA's Generativas hoy. Podemos pensar que las IA's Generativas son una *herramienta* a la hora de producir obras de arte, al igual que pasó con la fotografía, a la cual posteriormente se le designó una categoría específica en el mundo del arte para sus producciones artísticas.

En este sentido, la implementación de IA's en producciones artísticas no va a desplazar la mano del hombre, sino que vendría a complementarla en algún sentido. Desde otro punto de vista, sin embargo, vemos un inmanente riesgo en lo que respecta a las nociones de creatividad, originalidad o autenticidad de una obra de arte. Es a partir de su carácter generativo que podemos cuestionar cuál sería su rol en las artes visuales, ya que, "La llegada masiva de soluciones de IA ha despertado la preocupación del sector cultural pues se ha extendido la idea de que esta tecnología puede sustituir la creación humana" (Ballesteros, I, 2023, p. 12).

Por lo tanto, el desafío que enfrenta la Filosofía del Arte es pensar esta expansión de las formas de expresar y crear arte. Cuestionar el papel de las IA's Generativas ayudaría, incluso, a ampliar el concepto de arte y prácticas artísticas.

(...) práctica artística en la que el artista utiliza un sistema, que puede ser un sistema de lenguaje natural, un programa de ordenador, o cualquier tipo de instrumento que interactúe con cierto grado de autonomía en el resultado final de la obra de arte. (Ballesteros, I, 2023, p.3)

Podemos pensar, de momento al menos, que las IA's Generativas plantean un desafío en potencia, ya que están constantemente actualizando sus funciones, y concluir que, como sucedió con la irrupción de la fotografía, estas tecnologías no pueden sustituir la creación humana por ahora. El humano crea desde la experiencia y desde el querer, por lo que hay una intención en crear algo, en aplicar cierta técnica una elección de materiales y es esto lo que una IA no

puede replicar.

Las producciones visuales generadas por IA's Generativas plantean desafíos para el campo de las Artes Visuales, la Filosofía del Arte y la Estética. Nos invitan a repensar categorías clásicas de arte y revisar los conceptos de originalidad, autoría y autenticidad por mencionar algunos.

Sin embargo, consideramos que las IA's Generativas están lejos de desplazar la práctica artística. Incluso proponemos verlo de una forma un poco más optimista, recordando lo que pasó con la fotografía en su momento, observando que fue una tecnología que irrumpió en el mundo de las artes visuales, cuestionó sus parámetros y puso en duda la práctica artística, hasta finalmente insertarse bajo una categoría técnica propia.

Las IA's Generativas están constantemente actualizando sus funciones por lo que es difícil dar una sentencia sobre su futuro. En este sentido, el desarrollo tecnológico que decanta en las IA's nos obliga a cuestionarlas y, al mismo tiempo, a repensar el futuro de las artes.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M.** (1994) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta. Madrid
- Albar Mansoa, P. J.** (2023) *La inteligencia artificial de generación de Imágenes en arte: ¿Cómo impacta en el futuro del alumnado en Bellas Artes? Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico ENCUENTROS*, p. 145-164. Universidad Complutense de Madrid.
- Ballesteros, I.** (2023) *LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y LA CREACIÓN ARTISTICA. Cómo funciona la creación y el mercado de la IA Generativa*. Observatorio Cultura y Comunicación-Fundación Alternativa. ISSN:2659-515X
- Benjamín, W.** (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial ITACA. México.
- Bernaschina, D.** (2023) *Artes mediales e inteligencia artificial: la crisis de la ética y la precariedad laboral en el campo artístico-digital*. Revista Avenir 2023,7,1-ISSN 2590-8758
- Bourriaud, N.** (2009) *Postproducción*. 3º Edición Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- Casar Corredera, J. R.** (2023) *Inteligencia Artificial Generativa*. Anales de la Real Academia de Doctores de España Editorial. Volumen 8, número 3-2023, p. 475-489.
- Ciberespacio y resistencias. Exploración en la cultura digital*. María Cristina Alonso, Sheila Amado, Rafael da Bouza, José Cabrera Paz, Franco Iacomella, Silvia Lago Martínez, Ana Ma Rotias, Laura Marotias, Mirta Mauro, Guillermo Movia, Natalia Ortiz Maldonado, Rocío Rueda Ortiz, Marilina Winik, Mariano Zukerfeld. 1ra ed. - Buenos Aires: Hekht Libros, 2012.
- Dickie, G.** (2005) *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós, 2005. Traducción de Francisco López Martín.
- Debord, G.** (1995) *La Sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. ImprentaQuattrocento, Santiago de Chile.
- Fallas Vagas, F.** (2024) “Luces y sombras de la Inteligencia Artificial: ética, crimen organizado, justicia, industria cultural y minimalismo cognitivo”. Artículo *Revista Estudios* ISSN:1659-3316. Universidad de Costa Rica. Instituto Tecnológico de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- García Villaran, A.** [Antonio García Villarán] (2022) *IA (Inteligencia Artificial) GANA UN CONCURSO DE PINTURA. ARTE*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=PUJFyst8tzA&list=PLY7eyat5lhjomF6Qs17DL7C4Zg2nNNLak&index=2>
- Gombrich, E.H.** (1999) *La Historia del arte*. Editorial Diana S.A. de C.V, México. ISBN 968-13-3200-8
- Graubard, S.R.** (2022) *El nuevo debate sobre la Inteligencia Artificial. Sistemas simbólicos y redes neuronales*. Gedisa Editorial, S.A. Barcelona, España.
- Harari, Y. N.** (2024) *Nexus. Una breve historia de las redes de información desde la Edad de Piedra hasta la IA*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U. Buenos Aires.
- Horkheimer, M y Adorno, T.W.** (1994) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta S.A. Madrid
- Mansoa, J.** (2023) “La inteligencia artificial de generación de imágenes en el arte: ¿Cómo impacta en el futuro del alumnado en bellas artes?”. *Encuentros- Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*. Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt Maracaibo, Venezuela. ISSN:2343-6131/ISSN-e: 2610-8046.
- Méndez Palma, J.T y Morales Marin, R.** (2008) *Inteligencia Artificial: Métodos, técnicas y*

aplicaciones. Universidad de Murcia. Editorial McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA, S. A. U, Madrid-España.

Real Academia Española- RAE (2025). [https://dpej.rae.es/lema/inteligencia-artificial-\(ia\)](https://dpej.rae.es/lema/inteligencia-artificial-(ia)).

Russell, S. y Norvig, P. (2004) *Inteligencia Artificial. Un enfoque moderno, segunda edición*. PEARSON EDUCACIÓN, S.A., Madrid, 2004. ISBN:84-205-4003-X.

Sadin, E. (2020) *La inteligencia Artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumano radical*. 1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020. Caja Negra Editora.

Cómo citar este artículo:

Ruiz Bailón, V. (2025). El arte en la Era de las IA: reflexiones sobre su irrupción tecnológica. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9)122 - 132



Artículo de Investigación

El Concepto De Individuo Ante Los Usos De Los Algoritmos¹

The Concept Of Individual In Relation To The Uses Of Algorithms

Jesús Cuellar Ayala

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
atius_12@live.com

Recibido: 26 de Febrero de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 133-149 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

¹ El trabajo se realizó dentro del marco del proyecto PAIDI/007/24 La dignidad humana antes los retos de los usos de la inteligencia artificial

Resumen: En el presente artículo se propone una concepción ontológica del individuo a partir de la noción de algoritmo, desde la implementación y uso de éstos en la vida cotidiana. Con esto, se busca señalar las implicaciones éticas y políticas que surgen al considerar la relación entre el individuo y los algoritmos, la cual se invierte, según se propone, partiendo del análisis de un marco político y económico occidental capitalista. De esta manera, se origina una nueva ontología del individuo, que lo categoriza como un individuo-como-producto, implicando una transformación en la valoración ética que incide directamente en el sentido político del desarrollo del individuo en su cotidianidad.

Palabras clave: ALGORITMO-INDIVIDUO-RELACIÓN-ONTOLOGÍA-POLÍTICA

Abstract: This paper proposes an ontological conception of the individual based on the notion of algorithm, their implementation and their uses in daily life. The aim is showing the ethical and political implications derived from the relation between the individual and the algorithms. Considering the political and economic framework of capitalism, it is proposed that the relationship between the individual and the algorithm is reversed, causing a new ontology of the individual which conceives this as an individual-as-a-product, with ethical implications which directly affect the political aspects of the individual's everyday life.

Keywords: ALGORITHM-INDIVIDUAL-RELATION-ONTOLOGY-POLITICS

Este artículo fue escrito con el apoyo de una beca de investigación recibida como miembro del proyecto PAIDI 007/42 “La dignidad humana ante los usos de la inteligencia artificial”

Los algoritmos se han establecido como una tecnología con aplicaciones en la vida cotidiana, de fácil acceso para el individuo conectado al espacio digital e indispensable para la realización de diversas actividades y uso de servicios. Dado el incremento en el uso de esta tecnología, surge la necesidad de pensar la relación que se establece entre ella y los individuos que la utilizan, pues los algoritmos dejan de ser exclusivamente una herramienta empleada en las ciencias matemáticas y computacionales, para pasar a adquirir una dimensión política.

El presente artículo tiene como objetivo mostrar la dimensión política que se establece alrededor de los algoritmos a partir de su relación con el individuo. En esto, se busca plantear un sentido ontológico que pueda adquirir el individuo en el espacio digital, desde su relación con los algoritmos, y que permita mostrar las implicaciones éticas de esta relación.

Se partirá de la noción del algoritmo y sus definiciones, con la finalidad de entender los elementos que lo integran y que se establecen alrededor de él. Posteriormente, se pretende mostrar sus usos y la función que tiene en el espacio digital como recurso para la obtención, ordenamiento y análisis de información. Finalmente, se busca dar una caracterización del sentido ontológico que adquiere el individuo, a partir de su relación con los algoritmos, y que se despliega en el espacio digital, al cual accede en el espacio físico que habita. Es preciso aclarar, que este último espacio es el objetivo principal.

Problematizar la relación entre el individuo y los algoritmos, así como la dimensión política que resulta de ella, abre el espacio para pensar diferentes aspectos en relación a los algoritmos y las tecnologías. ¿Cómo se concibe el individuo ante ellas, ante su uso y su aplicabilidad? ¿Qué responsabilidad ética surge? ¿A qué responden? ¿Cuáles discursos y qué intereses hay tras de ellos?

La Noción de Algoritmo

Para hablar de la relación del individuo con los algoritmos y la aplicabilidad de estos en la vida cotidiana, es necesario comenzar por su definición. Los algoritmos son procesos computacionales que siguen un número agotable de

instrucciones precisas en su ejecución, con el objetivo de obtener un resultado específico; se entienden como un proceso computacional determinado, finito, aplicable y efectivo. En una definición informal, se pueden comprender como un procedimiento que sigue un número finito de instrucciones precisas y dadas, a un ejecutor que tiene como finalidad cumplir un objetivo, sabiendo qué hacer y cómo hacerlo, realizándolo en un periodo temporal limitado. Son entonces, estructuras de control compuestas, reducidas, abstractas y efectivas que tienen la finalidad de la realización de un fin resuelto bajo disposiciones determinadas de manera imperativa (Nicola, 2013).

Los algoritmos se encuentran presentes en la vida diaria y tienen una aplicación directa, ya sea a través del uso que hace el usuario de servicios y plataformas, o desde dispositivos de uso cotidiano. Estos, se han constituido como una parte íntegra del individuo en la contemporaneidad, lo cual manifiesta la necesidad de cuestionarlos, así como de cuestionar su uso y aplicabilidad.

La primera pregunta relevante, es el cómo se entiende el concepto de algoritmo. Una noción que responda al uso y a sus aplicaciones en el contexto político y social de la época contemporánea, se aleja de la definición clásica que se plantea desde las matemáticas y las ciencias de la computación. Esta noción clásica, se puede complementar desde tres aspectos que influyen en los algoritmos y que permiten entender su relación con el individuo ante su aplicabilidad en un aspecto social: los metadatos, la inteligencia artificial y la arquitectura.

Los metadatos son entendidos como la suma de toda la información que se tiene sobre algo determinado. Se entiende que; “metadato es *toda aquella información descriptiva sobre el contexto, calidad, condición o características de un recurso, dato u objeto que tiene la finalidad de facilitar su recuperación, identificación, evaluación, preservación o interoperatividad*” (Senso, 2003, p. 99). Considerándolos desde la inferencia estadística es que se comprende cómo estos forman parte del algoritmo, pues estos, por medio del uso de funciones de búsqueda, obtienen datos sobre los datos con el objetivo de describir, identificar y definir recursos para filtrar e informar sobre sus condiciones de uso (Senso, 2003, pp. 97-98).

Desde la obtención de metadatos se comprende otro de los elementos que inciden en la aplicación de los algoritmos: la inteligencia artificial. Las tecnologías de dicha inteligencia cobran relevancia ante la proliferación del uso de los algoritmos. Esto se debe a que una de sus principales aplicaciones consiste en almacenar bases de datos para su posterior análisis y procesamiento mediante

técnicas de *machine learning*, *deep learning*, toma de decisiones, representación del conocimiento, administración y optimización de redes, solución de problemas, entre otros. Así “la inteligencia artificial es un conjunto de mecanismos, herramientas y procesos computacionales que tienen como fin el aprendizaje automático, el reconocimiento sensorial, identificación de patrones, entre otras cosas” (Lemus, 2023, p. 2), facilitando el análisis de los datos recabados gracias al uso de los algoritmos. Su aplicabilidad, en relación con los algoritmos, introduce uno de los principales problemas que surgen al considerar el uso de estos en la cotidianidad, en su relación con el individuo entendido como usuario, pues los algoritmos;

<<dependen de gestionar, comprender y responder a la cantidad masiva de datos generados por los usuarios en tiempo real>>. No sólo a través del teclado, donde la contribución del usuario es deliberada, sino a través de sensores, donde la transacción de datos es invisible. (Peirano, 2019, p. 229)

Los algoritmos adquieren una nueva dimensión, pues su sentido ya no se encuentra únicamente en función de su utilidad tecnológica, sino que adquieren una nueva relevancia política, social y ética. De esta forma, los algoritmos dejan de ser exclusivamente una construcción lógica-matemática, y comienzan a ser usados para describir condiciones legales y sociales en gran escala (Roio, 2018, p. 17), puesto que los datos recabados de los usuarios son de importancia en marcos políticos, económicos y sociales. Desde esto, se comprende el tercer elemento que constituye esta idea: la arquitectura de las redes.

La topografía de los algoritmos surge como un concepto que permite comprender la conjunción de estos en una dimensión digital que es abstracta, en la que se presentan condiciones para todo lo que existe en ella (Roio, 2018, p. 17). Es decir, se brinda un espacio posibilitado por el propio conjunto de los algoritmos, los cuales establecen las condiciones de existencia dentro de este. Los esquemas algorítmicos, establecen las condiciones que determinan una ontología dentro del espacio virtual, en una arquitectura de la zona digital definida por “el anonimato relativo, la distribución descentralizada, múltiples puntos de acceso, ausencia de necesidad de ataduras geográficas, inexistencia de un sistema simple para identificar contenidos y herramientas criptográficas” (Peirano, 2019, p. 186). La dimensión digital, se constituye como un territorio que permea en la cotidianidad del individuo, siendo este un usuario que vive en esta nueva arquitectura definida desde el algoritmo; una arquitectura que permite la interconexión entre usuarios

en un entorno específicamente definido. Los algoritmos empiezan a darle forma a los espacios, tanto físicos como virtuales, que habitamos, por lo que la necesidad de establecer un marco teórico sobre la dimensión social y política de estas tecnologías, así como de sus implicaciones éticas, se hace evidente.

Los distintos aspectos que influyen en la constitución de estos esquemas, muestran su complejidad. La dimensión política de sus usos y aplicaciones se entiende no sólo desde los propios algoritmos y los datos obtenidos a través de ellos, sino también desde la aplicación de tecnologías de inteligencia artificial que tienen la finalidad de recopilar y analizar esta información. Todo esto, posibilita la creación de un espacio virtual dotada de una arquitectura y de condiciones específicas dentro de las cuales interactúa el individuo.

El Uso de los Algoritmos

La noción del algoritmo lleva a pensar al espacio digital no como un servicio, sino como una infraestructura. Es un “conjunto de servidores, conmutadores, satélites, antenas, routers y cables de fibra óptica controlados por un número cada vez más pequeño de empresas” (Peirano, 2019, p. 2) desde el cual se crea una arquitectura que determina el uso de los algoritmos.

Pensar al espacio digital en su relación con el espacio físico, permite comprender la finalidad de la implementación del uso de los algoritmos en la cotidianidad, a partir de la visión del sistema político y económico predominante en la época contemporánea: el capitalismo. “Bajo el esquema comercial el principal uso de la inteligencia artificial [así como de los algoritmos en general] es para el manejo, extracción e interpretación de datos” (Lemus, 2023, p. 2), de acuerdo a los intereses particulares de las instituciones que los desarrollan. Los datos adquieren, entonces, una dimensión económica, pues estos son obtenidos y valorados en tanto responden a una necesidad y una utilidad que les son dadas por las instituciones.

Dichos datos, que darán forma al espacio digital, son obtenidos desde el espacio físico, por lo que lo digital se constituye como una transformación del espacio terrenal. Sin embargo, dado que esta zona digital cuenta con una arquitectura propia y con condiciones particulares en la existencia de los elementos que coexisten en ella, es necesario establecer el sentido del usuario dentro de este espacio que, cada vez más, se constituye como una parte de la vida cotidiana.

¿Cuál es el estatus del individuo en esta infraestructura definida por los

algoritmos? En primera instancia, ingresa al espacio digital en calidad de usuario. Y accede a este espacio precisamente desde los algoritmos, ofreciendo sus datos, los cuales son obtenidos y analizados, y desde los cuales se da forma a la arquitectura digital. Los algoritmos se establecen como el mediador entre el individuo y el espacio digital, pues estos permiten que el usuario ingrese a ella, definiendo tanto al individuo como a la arquitectura del espacio digital a partir de su uso.

La topología del espacio digital se encuentra definida por el uso de dichos algoritmos, los cuales no sólo permiten la obtención y procesamiento de datos, sino que también en ellos se encuentran diferentes aspectos sociales, económicos y políticos que se introducen y que van a definir este espacio:

(...) los algoritmos de búsqueda recogen una gran cantidad de información y la organizan de acuerdo a lo que el anunciante ha pagado a los programadores para encontrar. Así, a través de los datos se constituye una infraestructura hipercompleja de solicitudes de búsqueda diarias. (Roio, 2018, p. 5)

El uso de los algoritmos se establece en cuanto estos se constituyen como una herramienta cuya función es recabar información. Sin embargo, dado que esta tecnología es desarrollada por instituciones, que pueden cumplir funciones tanto económicas como políticas, la obtención, organización y análisis de esta información estará determinada por intereses específicos. Los algoritmos no son, entonces, estructuras independientes sino que, más bien, son estructuras creadas a partir de propósitos específicos. Los aspectos que van a definir la topología del espacio digital se extraen desde el espacio físico, ya que las tecnologías que lo constituyen se establecen como una extensión digital de las instituciones que las desarrollan.

En este sentido, en tanto tecnología creada y servicio ofrecido, los algoritmos responden a los intereses bajo los cuales fueron desarrollados. Así, permiten la expansión de los aspectos económicos y políticos en el espacio digital a partir de la obtención y el análisis de información ².

A partir de esto, se puede pensar al individuo como usuario en dos sentidos:

² Esto es resultado de los diferentes usos que pueden tener los algoritmos. Estos pueden responder a preocupaciones económicas y políticas, posibilitando, por ejemplo, el desarrollo de campañas de mercadotecnia adecuadas a cierto público o facilitando la implementación de mecanismos de vigilancia y de control a partir de las bases de datos de los usuarios que recaban distinta información sobre estos, como lo puede ser su ubicación, sus hábitos y sus intereses.

de un espacio digital y de una empresa. Desde el individuo como usuario ante una empresa, se configura una relación económica en la que el primero, inicialmente en calidad de cliente, se constituye como consumidor de un producto, pues el individuo hace uso de un servicio de una infraestructura, ofrecido por una empresa. No obstante, en una consideración más general, cabe preguntar ¿quiénes son los verdaderos clientes de las empresas que ponen su infraestructura al servicio del individuo? Desde el marco teórico capitalista, se puede advertir que el negocio de las empresas es “investigar, evaluar, clasificar y empaquetar a los usuarios en categorías cada vez más específicas para vendérselas a sus verdaderos clientes, que incluyen dictadores, empresas de marketing político y agencias de desinformación” (Peirano, 2019, p. 19). La configuración del individuo como consumidor se transforma porque este ya no se constituye como el cliente directo de las empresas. Y también cambia la relación del individuo ante el algoritmo.

Esta transformación de la relación, establece el sentido del individuo ante el espacio digital y configura tanto la relación con los algoritmos como sus usos, reduciendo el valor de él a un aspecto económico. En esto, el uso de los algoritmos se establecerá en función de incrementar el valor del individuo en el mercado, por medio de la obtención de datos y metadatos sobre él que puedan ser capitalizados.

De esta manera, en esta relación, el usuario ofrece datos tales como sus hábitos de consumo, estadísticas de las páginas a las que se accede, uso de diversas plataformas y servicios, así como horarios, lugar y medio de acceso. Sin embargo, el intercambio de información no se da siempre de manera consciente. Los algoritmos adquieren también información personal del usuario, como lo puede ser su dirección IP, el equipo informático que se usa, el navegador por medio del cual se accede al espacio digital y, gracias al uso cotidiano de dispositivos y registros por medio de aplicaciones de identificación biométrica, pueden obtener también información sobre el rostro, la huella dactilar o la voz, por ejemplo.

La necesidad de problematizar el consumo de estos esquemas, su implementación en la vida cotidiana, su regulación y la condición del individuo como usuario de ellos, a partir de consideraciones éticas y jurídicas, se incrementa al considerar que la obtención de la información del individuo no se mantiene exclusivamente en un marco económico, sino que tiene también implicaciones políticas. Es decir que, la obtención de información del individuo, así como los algoritmos en general, pueden ser usados como un medio de vigilancia.

En relación a esto, si la vigilancia y el control eran ejercidos por las

instituciones en el espacio físico, el uso de los algoritmos y su implementación en la cotidianidad de la época contemporánea ha permitido que esta se expanda por el espacio digital. Más aún, la interacción del usuario dentro de este espacio digital ha permitido que él mismo se constituya no sólo como el sujeto de vigilancia, sino que también es él el sujeto que vigila. Las dinámicas de control, se acentúan gracias al uso de los algoritmos, ya que se facilita vigilar al sujeto, en tanto que este brinda datos que permiten ejercer un mayor control sobre él. A la vez, tanto él como diferentes instituciones comienzan a cumplir la función de vigilante a través de la obtención y visualización de datos de los demás; si el ideal de la vigilancia y el control institucional encontró su formulación en el panóptico foucaultiano, los algoritmos han permitido cumplir este ideal, posibilitando la vigilancia en el espacio físico a través de su continuidad con el espacio digital.

El uso de los algoritmos no es, entonces, exclusivamente económico sino que adquiere también un sentido político, puesto que “los algoritmos son la expresión de condiciones sociopolíticas que pueden observarse como concebidas e implementadas para permitir diferentes niveles de seguridad, fiabilidad y confianza, así como para influir en la constitución social del individuo, en sus valores y aspiraciones” (Roio, 2018, p. 13). Esto, manifiesta el sentido político que adquiere el uso de los algoritmos y la dimensión política de la dimensión digital debido a que responden a intereses sociales específicos por lo que ejercen funciones que pueden ser económicas o políticas por ejemplo.

Desde aquí se puede cuestionar la relación mutuamente determinante entre las compañías y el gobierno, entre lo económico y lo político, así como la influencia de estas instituciones en la cultura, concretamente en la sociedad occidental. De igual forma, la dimensión política que adquiere el espacio digital, permite interrogar los discursos que fundamentan el diseño de los algoritmos y cómo estos ayudan a sostenerlo. Esto, porque el diseño y la implementación de estas tecnologías responde a intereses de diferentes tipos: “el diseño y la implementación de los algoritmos tienen una estrecha relación con el diseño e implementación de sistemas de gobierno” (Roio, 2018, p. 62). Por lo que se entiende que los algoritmos no son entidades independientes.

En este sentido, se plantean preguntas éticas respecto a los algoritmos y su relación con el individuo. Si los algoritmos se constituyen como tecnologías de vigilancia, ¿estas tecnologías son capaces de ejercer la censura, coartar las libertades civiles o traicionar la confianza de los usuarios? Más aún, la relación con los algoritmos cuestiona el propio sentido y la forma de concebir al individuo,

especialmente al considerar la coexistencia de este en un espacio digital.

El Individuo Ante los Algoritmos

El estatus del individuo, en su relación con los algoritmos, se despliega en dos espacios: el físico y el digital. Además, cuenta con la implicación de que aquellos aspectos que influyen en el espacio físico del individuo se vean reflejados también en el espacio digital, al cual éste accede.

Si se busca establecer el sentido del individuo ante los algoritmos, es necesario entender esta relación. Para esto, hay que comprender, primero, el sentido de la relación en el espacio más inmediato del individuo: su espacio físico. La cultura occidental se encuentra enmarcada en un sistema político y económico concreto. El despliegue del capitalismo es una condición necesaria para que el mundo en el cual habitamos sea tal y como es y, por ende, para que el individuo adquiera su sentido particular en la cultura, pues este sistema;

(...)es una forma de organizar las cosas en una sociedad; un modo de relacionarnos, de mirarnos, de decirnos. Es una manera de estructurar el mundo que instaura una forma de vida, una manera de habitar el mundo; que instituye un conjunto de prácticas y que estas configuran nuestras relaciones sociales y estructuran un modo de ser del mundo. (Eraña, 2021, pp. 59-60)

Desde este marco, se configura el estatus del individuo en donde se establecen los ámbitos políticos y económicos en los cuales éste se desenvuelve y en los cuales es. El estatus que adquiere, desde el capitalismo, no se mantiene exclusivamente en el espacio físico, sino que influye también en el espacio digital. Pensando la relación entre el individuo y los algoritmos, desde el marco teórico del capitalismo y desde una economía del consumismo, se comprende el por qué su valor se reduce a su valor en el mercado.

Esta reducción, se incrementa en la dimensión digital, puesto que en esta topología, configurada desde el algoritmo, el individuo se define a partir de sus datos: “lo que tenemos que ofrecer, que puede ser extraído de nuestro cuerpo como valor son nuestros datos” (Lemus, 2023, p. 6). En el espacio digital, el estatus del individuo se determina desde el perfil psicométrico del usuario, el cual infiere en sus rasgos de personalidad a través de los datos y acciones que registran las plataformas de las cuales este hace uso. Y, si los algoritmos determinan el estatus del individuo, también “empiezan a darle forma a los espacios físicos y virtuales que habitamos” (Lemus, 2023, p. 8). Entonces, el sentido de la topología del espacio

digital como la ontología del individuo se encuentran mutuamente determinados: el espacio virtual, posibilitado por el acceso del usuario a él, determina el propio sentido del individuo con base en la transferencia de información que se realiza dentro de un espacio. Además, en dicho espacio: “pensamos que nosotros somos los que elegimos, pero ‘no nos damos cuenta de que, una vez que hemos apretado los botones adecuados, estamos dando toda la información al sistema para que nos manipule’” (Peirano, 2020).

Desde un sistema económico que considera a los miembros de la sociedad como meros consumidores, en una estructura y economía de la atención, y en un modelo de negocios basado en la extracción de datos, el valor de la sociedad “se mide tan sólo en la cantidad y la velocidad del intercambio de información” (Han, 2013, p. 23). En el espacio digital, definido por el uso de los algoritmos, la ontología del individuo es reformulada, puesto a que, no solo es que el valor de este sea reducido a su valor económico, sino que el sentido mismo de él queda reducido a la base de sus datos se obtienen y estructuran. Así, se convierte a cada persona viva en una celda de su base de datos, surgiendo una nueva ontología del individuo como mera información.

Esta ontología, trae consigo nuevas formas de pensar al individuo. En la topología del espacio digital, gobernada por los algoritmos, se producen dinámicas de desubjetivación en las cuales el sentido del individuo se transforma, cambiando las consideraciones éticas y políticas. Desde la ética, se advierte que la dignidad del individuo es vulnerada, pues el valor de este ya no se fundamenta en su carácter ontológico como persona, sino que surge desde aspectos diferentes y externos a él.

Desde los algoritmos, se define la ontología del individuo en el espacio digital y, por ende, su valoración ética y su concepción política. De esta manera, pueden ser usados para crear un espacio topológico con nuevas relaciones que son constituidas y calculadas en formas independientes de otros aspectos de la vida de los participantes (Roio, 2018, p. 8).

En relación a esto, la dimensión política y económica que manifiesta el uso de los algoritmos reformula la relación con el usuario. Si en un inicio el individuo se establecía ante los algoritmos como un usuario que consumía los servicios y la infraestructura, en la nueva ontología definida por los algoritmos, éste pasa a establecerse como el producto de estas tecnologías, pues “existe una interacción mutua entre el algoritmo y la persona, este nos da la información que buscamos, pero a la par toma nuestra información y la usa para reinsertarla en el proceso”

(Lemus, 2023, p. 8). Entonces, esta nueva ontología hace que el individuo pierda su personería para constituirse únicamente como un *individuo-como-producto*, determinado desde una base de datos que los algoritmos elaboran de él en su condición de usuario.

La concepción ontológica del usuario reducido a una base de datos, posibilita el surgimiento de este individuo-como-producto, pues desde esta ontología el ser de éste se fundamenta en su valor como mercancía. Es entonces, que se pierde todo su valor como individuo y, más aún, como ser humano, debido a que las dinámicas del espacio digital que surgen desde su relación con los algoritmos lo despersonalizan. De este modo, el individuo ya no se constituye como persona y su personalidad ya no se fundamenta en su valor humano, sino que el valor de su identidad, que es creada desde los algoritmos, es su capacidad de cotizar en la bolsa. En esta concepción ontológica donde el usuario es definido desde la base de datos obtenidos de él “el yo se transforma en ‘un producto envasado que compite con otros en un mercado abierto regulado por la ley de la oferta y la demanda’” (Eraña, 2021, p. 79).

En esto, el sujeto es individuo y producto a la vez, lo que se puede comprender a partir del sentido metafísico que acompaña a esta concepción ontológica. La naturaleza del individuo se establece como una naturaleza dividida que, además, se experimenta como separada de la realidad a la que pertenece, ya que su despliegue en el espacio digital lo separa de su espacio físico. El individuo-como-producto, identificado con la base de datos que se ha elaborado en torno a él, superando la escisión entre ser solamente sujeto o solamente objeto, termina por ser un sujeto alienado a través de la cosificación de su identidad digital.

La ontología del individuo en el espacio digital transforma también su valoración. Si anteriormente la fundamentación del valor ético del individuo era su estatus de ser humano, el sistema político y económico de la sociedad occidental pasó a fundamentar este valor en su estatus como consumidor y usuario. El concepto de individuo, que surge a partir de la relación con los algoritmos, el individuo como una base de datos y el individuo-como-producto, ha provocado que el valor del individuo se fundamente en el valor de sus datos. Desde esta ontología, el ser humano deja de ser humano, pues la persona pierde toda personalidad y el individuo pierde su particularidad. Pasa a ser el ser de sus datos, por lo que la ética del individuo se establece en función de la utilidad y la economía de estos:

Las personas dejamos de ser fines: somos medios o instrumentos útiles para alcanzar los fines de las otras que, la mayoría de las veces, están determinados por los intereses privados de unas cuantas, de aquellas que se enriquecen a costa de las otras. Si dejamos de ser fines, dejamos de ser vistas y tratadas como personas. Es decir, dejamos de ser tratadas como sujetos de relaciones, como seres capaces de tomar decisiones, de ocupar un lugar en el tiempo. Se nos deja de considerar *alguien*; se nos considera *algo*. (Eraña, 2021, pp. 82-83)

La eliminación de la distinción entre el sólo sujeto y el sólo objeto que caracteriza al individuo-como-producto, conlleva una transformación de la fundamentación metafísica del valor del individuo. Es decir, si el individuo deja de ser solamente sujeto entonces se pierde la fundamentación metafísica de la ética del sujeto como un fin en sí mismo, dando lugar a una fundamentación ética del sujeto como objeto. El uso de los algoritmos no solo despersonaliza al individuo en el espacio digital a través de la alienación de este en su despliegue como conciencia dividida, sino que, al transformar la concepción ontológica, incide también en el espacio físico en el cual habita, lo que implica nuevas consideraciones políticas.

Desde un colonialismo de datos en el cual los algoritmos les permiten a las instituciones una explotación de los datos de los individuos, estos algoritmos ya no sólo interpretan sino que construyen también las relaciones humanas. “Los algoritmos gobiernan a los seres vivos no solamente interviniendo y educando sus cuerpos y mentes, sino haciendo inferencias de datos obtenidos por ellos y actuando sobre éstas” (Roio, 2018, p. 8). Por ende, el despliegue de los algoritmos incide en el espacio físico, actuando sobre el individuo también en este territorio. Si la concepción ontológica del individuo-como-producto reduce al individuo a una base de datos, esto no solamente determina su valor, sino que también define este dentro de la sociedad. El espacio digital, tiene una topología continua con el espacio físico; a cada base de datos dentro de la primera le corresponde un individuo que habita en la segunda. Ya no es únicamente que el espacio digital que cohabita el individuo sea una esfera privada y cerrada que elimina el afuera, un espacio creado por y para él, desde la obtención y el análisis de sus datos, sino que su estatus adquirido en el espacio digital se continúa en el espacio físico.

La reducción ontológica del individuo a una base de datos que se expande

en el espacio físico conlleva la necesidad de plantear nuevas preguntas. En el marco político y económico occidental cobra relevancia cuestionar a quién se le otorgan nuestros datos; ¿quién tiene acceso al ser del individuo? Pues todo flujo asimétrico de la información produce una relación de poder y dominio que fundamentan la estructura política contemporánea. El individuo-como-producto establece una nueva dinámica en las relaciones entre los sujetos con las instituciones, principalmente ante las económicas y políticas. El sujeto es ahora producto de estas instituciones o, en otro sentido, el sujeto es propiedad de las instituciones pues, dentro de esta ontología, las instituciones políticas y económicas, al poseer la base de datos del individuo, poseen también el ser del individuo.

Sin embargo, “los consumidores se entregan voluntariamente a las observaciones panópticas, que dirigen y satisfacen sus necesidades. Aquí, los medios sociales ya no se distinguen de las máquinas panópticas. Coinciden comunicación y comercio, libertad y control” (Han, 2013, p. 94). El sujeto es, al mismo tiempo, el responsable y la víctima de su condición de individuo-como-producto en un proceso de autoalienación, una alienación del sujeto con respecto a sí mismo por medio de sí mismo. Aquí, sus datos lo definen al mismo tiempo que establece sus necesidades, subordinándolo a un régimen de control en el cuál él ya no es dueño de sí mismo, pero al cual se entrega voluntariamente.

Conclusiones

El concepto del algoritmo surge en un contexto científico, originando una forma de entenderlos que responde a las necesidades de las ciencias y a su uso en un sentido formal. Sin embargo, estos han dejado de responder a necesidades exclusivamente científicas, constituyéndose ahora como una parte íntegra de la vida cotidiana debido a la implementación de estos en servicios y dispositivos de uso cotidiano.

Los algoritmos pueden adquirir un nuevo sentido siendo entendidos no solamente como un proceso definido de instrucciones para que un ejecutor realice un objetivo en un tiempo finito, sino que también, complementando el sentido científico que les da origen a partir de una dimensión política en la cual se establece una relación entre los individuos y los propios algoritmos. Dicha dimensión, surge al considerar al espacio digital como una infraestructura privada ofrecida como servicio por parte de empresas e instituciones. El espacio digital,

adquiere un sentido económico y una dimensión política que se fundamentan en el espacio físico, pues dependen de los intereses de las instituciones y de los sistemas de poder predominantes.

Dado que en la época contemporánea el individuo se desenvuelve en gran parte dentro de un espacio digital, es necesario considerar su sentido en este espacio. En un primer sentido, el usuario se constituye ante una empresa, haciendo uso de un servicio y de una infraestructura específica, no obstante, en el espacio digital, se establece una nueva ontología del individuo, fundamentada en su calidad de usuario y posibilitada por los algoritmos y sus usos.

Si los algoritmos se constituyen como el mediador entre el individuo y el espacio digital, ellos son los que definen al individuo y su sentido, el cual ya no se fundamenta en la concepción ontológica del ser humano, sino que se establece en función de los datos que elaboran un perfil sobre él. Entonces, el sentido ontológico del individuo en el espacio digital es en función de este como una base de datos.

Este reduccionismo, impuesto por los algoritmos ante una ontología del individuo, se sobrepone a formas previas de procedimientos de normalización estatal y empresarial. El individuo no se reduce únicamente a una base estadística de datos elaborada a partir de parámetros tradicionales, sino que los algoritmos, además de poder extraer más información y de analizarla en menor tiempo, determinan el sentido de éste en su interacción con él mismo. Esto, causa que se lo defina como un producto, y, a la par, provoca que también el individuo ejerza una relación activa de usuario ante los algoritmos.

Esta ontología, se da igualmente por la relación del individuo con el espacio físico. Los discursos establecidos en el espacio físico determinan la forma que va a adquirir el espacio digital, por lo que este último se establece, no como un espacio independiente, sino como un espacio continuo con el espacio físico. La ontología del individuo puede ser pensada desde su despliegue en ambos espacios, puesto que, si dicha ontología en el espacio digital se define a partir de los datos obtenidos de él, esta concepción responde a los intereses, a los discursos y a la propia concepción del individuo establecido en el espacio físico. La reducción de este último a una base de datos, no es exclusivo del despliegue de él en el espacio digital, sino que es resultado de los discursos ya establecidos en el espacio físico, los cuales son sostenidos y expandidos por los algoritmos, principalmente en el espacio digital. El sentido en el cual se concibe el individuo en el mencionado espacio, es resultado del sentido, valga la redundancia, en el cual se concibe el

individuo en el espacio físico como sujeto de un medio político y de un sistema económico. La reducción ontológica del individuo a sus datos incrementa las dinámicas físicas, debido a que esto establece su aptitud en función de su valor económico, al mismo tiempo que facilita las dinámicas políticas de control y de vigilancia ejercidas sobre él.

Lo que resulta pensar esto en ambos despliegues, conlleva implicaciones éticas y políticas. Desde la perspectiva ética, se plantea que la reducción ontológica del individuo genera una vulneración a la dignidad del ser humano, pues su valor ya no se fundamenta en su carácter como tal, sino que pasa a establecerse acorde a un valor mercantil, económico y político que lo concibe como una mercancía. Es despersonalizado y deshumanizado dentro de un sistema político y económico.

De igual forma, la concepción ontológica del individuo que surge, construye las relaciones de éste, definiendo su valor social, adquiriendo así implicaciones políticas. La concepción ontológica del individuo-como-producto no tiene una importancia exclusivamente económica sino que, en una perspectiva política, su valor recae en que también permite acentuar las dinámicas de poder, de control y de vigilancia que fundamentan la estructura política social, facilitando su implementación y ejecución y haciendo coincidir la libertad con el control.

Referencias bibliográficas

- Eraña, Ángeles.** (2021). *De un mundo que hila personas (o de la inexistencia de la paradoja individuo/sociedad)*. UNAM.
- Han, Byung-Chul.** (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, Byung-Chul.** (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Lemus Yáñez, Marco Vladimir.** (2023). *Los algoritmos como productos culturales: diseño y hábitat de los espacios digitales*.
- Nicola, A., Primiero, G. & Turner, R.** (2013). The Philosophy of Computer Science. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Peirano, Marta.** (2019). *El enemigo conoce el sistema. Manipulación de ideas, personas e influencias después de la economía de la atención*. Debate.
- Roio, Denis.** (2018). *Algorithmic Sovereignty*. Thesis. University of Plymouth.
- Senso, J. & de la Rosa Piñero, A.** (2003). El concepto de metadato. Algo más que descripción de recursos electrónicos. *Ci. Inf., Brasília*, v. 32, no. 2.

Cómo citar este artículo:

Cuellar Ayala, J. (2025). El concepto de individuo ante los usos de los algoritmos. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 1(9), 133 - 149



Artículo de Investigación

El Reconocimiento Explícito De La Sujeción A La Autoridad: Una Interpretación Desde La Fenomenología De Alfred Schutz

*The Explicit Recognition Of Subjection To
Authority: An Interpretation Based On Alfred
Schutz's Phenomenology*

Carlos Aste C.

Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
carlos.aste.1990@gmail.com

Recibido: 17 de Marzo de 2025

Aceptado: 30 de Mayo de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 150-166 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: De acuerdo a Alfred Schutz las estructuras del mundo de la vida cotidiana incluyen relaciones institucionales de autoridad. Estas estructuras son para el agente contextos de sentido objetivos con que interpreta su situación y que suele dar por sentado; reconoce tácitamente su sujeción a la autoridad. En este trabajo procuraré dar cuenta del reconocimiento explícito de la sujeción a la autoridad. Partiré de una relación-nosotros en que el contexto de sentido subjetivo tiene para el agente preeminencia por sobre el contexto objetivo. La situación final será la relación-ellos directa, en que el contexto subjetivo se ha diluido en favor de la relación objetiva de autoridad. Propondré que el paso una a otra situación puede ser motivado por el ejercicio explícito de la autoridad en la forma del mandato, que produce en el subordinado el reconocimiento explícito de la relación objetiva de entre su rol y el rol superordinado del otro.

Palabras clave: SCHUTZ – FENOMENOLOGÍA – INTERSUBJETIVIDAD – AUTORIDAD – MANDATO.

Abstract: According to Alfred Schutz, the structures of the everyday life-world include institutional relations of authority. These structures are for the agent objective meaning-contexts with which he interprets his situation and which he usually takes for granted; he tacitly recognizes his subjection to authority. In this paper I will try to give an account of the explicit recognition of subjection to authority. I will start from the we-relation, in which the subjective meaning-context has for the agent preeminence over the objective meaning-context. The final situation will be the “direct” they-relation, in which the subjective context has been diluted in favor of the objective relation of authority. I will propose that the passage from one situation to the other may be motivated by the explicit exercise of authority in the form of the command, which produces in the subordinate the explicit recognition of the objective relation between his role and the superordinated role of the other.

Keywords: SCHUTZ – PHENOMENOLOGY – INTERSUBJECTIVITY – AUTHORITY – COMMAND.

En este trabajo pretendo reponer la doctrina de Alfred Schutz para contribuir con elementos para una descripción fenomenológica de la experiencia vivida de la sujeción a la autoridad. De acuerdo a la sugerencia de Carlos Belvedere (2014) de partir de la idealización husserliana del ‘yo puedo’ para describir el fenómeno del poder, y según los análisis sobre la teoría de la relevancia aplicada a las relaciones de poder realizados por Jochen Dreher (2013), Andreas Göttlich (2011), Daniela López (2016), Alexis Gros (2023) y otros expertos, es factible describir fenomenológicamente las relaciones de poder en términos de la imposición y aceptación de relevancias.

De acuerdo a Schutz, el agente define su situación mediante tipificaciones almacenadas en su acervo de conocimiento a mano, estructurado en sistemas de relevancias temáticas, interpretativas y motivacionales. Los primeros dos sistemas de relevancia organizan el campo de conciencia y práctico del agente bajo la estructura campo-objeto, y el tercero compone el sistema de planes y propósitos en función del cual se organiza el campo y su interpretación. Los tres tipos de relevancias pueden tener a su vez la modalidad de intrínsecas o impuestas. Son intrínsecas las relevancias cuando provienen del interés del agente, cuando éste destaca el tema de su interés y lo interpreta activamente en función de propósitos auto-determinados; son relevancias impuestas cuando los temas, las interpretaciones y las motivaciones provienen de la situación o de otros agentes sociales. Ahora, la interacción social consiste en el mutuo actuar-sobre-el-otro (1993, pp. 135, 2008, p. 206) o bien, en la dinámica bidireccional de imponer y dejarse imponer relevancias (Schutz, 1974, p. 127, 2011, pp. 109 y 157, Schutz y Luckmann, 2009, pp. 245-247). De modo que actuar-sobre-el-otro, la imposición de relevancias al otro, implica orientar su atención, interpretación y motivar su acción, es decir, ejercer un cierto poder.

El tipo particular de poder que Weber denomina autoridad consiste en “la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato determinado [...] en virtud del orden vigente” (Weber, 2014, p. 43). Esto puede expresarse, desde la doctrina schutziana, empleando el concepto de dominio de relevancia. Schutz sostiene que el campo de la experiencia cotidiana se estructura en dominios de relevancia (1974, p. 219) de diversa índole, envergadura y grado de estandarización, como el ámbito militar, académico o laboral. A cada dominio de relevancia le corresponde un sistema de tipificaciones de pautas de interacción, roles sociales y relaciones de igualdad y desigualdad jerárquicas (Schutz, 1974, pp. 213, 222) que los agentes incorporan en sus acervos de conocimiento (1974, pp. 219-225). En la medida en

que el sistema de tipificaciones de un dominio de relevancia haya sido incorporado por los agentes interactuantes, éstos orientarán sus acciones e interacciones de acuerdo a la tipicidad instituida, la cual incluye relaciones asimétricas de poder. De modo que el concepto de dominio de relevancia puede expresar en términos fenomenológicos el concepto de orden social válido que usa Weber como fundamento de las relaciones de autoridad. En términos schutzianos, pues, se puede describir la autoridad como la legitimidad que tiene un agente tipificado en un rol superordinado para imponer sus relevancias sobre el otro en la forma del mandato, toda vez que el subalterno reconozca la subordinación de su rol al rol del otro, prescrita por el sistema de tipificaciones del dominio de relevancias de que se trate, en virtud del cual se dejará imponer las relevancias y orientará su conducta en función de ellas; *obedecerá el mandato*.¹

Ahora bien, según Schutz, las estructuras sociales del mundo de la vida cotidiana son presupuestas por el agente. Las relaciones de autoridad no son tematizadas explícitamente cada vez por quien está sujeto a ellas, sino que las suele dar por sentado; así “la sumisión a lo obvio no tiene por qué ser experimentada subjetivamente como una compulsión” (Schutz y Luckmann, 2009, p. 107). En este nivel de sumisión típica y aproblemática a la autoridad se pueden aplicar conceptos como el de ideología, de Karl Marx, o el de violencia simbólica, de Pierre Bourdieu, padecida con la anuencia del dominado. El agente schutziano, devorado en su actividad cotidiana, no cuestiona la normatividad del dominio de relevancia que ha incorporado en su acervo de conocimiento y, sin reparar en ello, *reconociendo y des-conociendo la verdad objetiva de sus prácticas* (Bourdieu, 2007, pp. 168-169), o bien, *dando por sentado la configuración de sentido objetivo instituido* (Schutz, 1974, p. 50) de su posición social, orienta su conducta según los parámetros establecidos, colaborando con la reproducción de las condiciones materiales que estructuran dichos dominios de relevancia.²

El presente artículo, sin embargo, no está dedicado al análisis de la sujeción presupuesta o inadvertida a la autoridad, sino que, por el contrario, procuraré

1 El desarrollo de esta interpretación puede verse en Aste, C., “La teoría de las relevancias de Alfred Schutz como matriz interpretativa de los conceptos de poder y autoridad en Max Weber”, en *Reflexiones Marginales* °84, 2024.

2 Schutz diagnostica que en la sociedad moderna los sistemas de relevancia del agente común están implantados por otros anónimos, presumiblemente para su beneficio (1974, pp. 128). Por otro lado, Alexis Gros, en su artículo “An unexplored relationship: Alfred Schutz as reader of Marx and marxism”, en A. Yeghiazary y D. López (eds.) *Schutzian Research* N°16, 2024, pp. 119-152, ha demostrado que Schutz conocía bien la dinámica marxiana entre la ideología y la reproducción de las condiciones materiales de existencia.

describir fenomenológicamente el reconocimiento explícito de la sujeción a la autoridad. Dicho de otro modo, me propongo analizar el vuelco de la experiencia aproblemática de la sujeción a la autoridad dada por sentado, a la experiencia del reconocimiento súbito de la sujeción a una autoridad manifiesta. Esto implica el trayecto desde una situación inicial en que el agente no tematiza la relación jerárquica que guarda con su copartícipe, para llegar a una situación final en que la relación de autoridad está destacada en primer plano en la experiencia del subordinado.

Para ello procederé en tres pasos. En la primera sección, como situación inicial, consideraré la relación-nosotros de alto carácter directo, en que los agentes se interpretan mutua y eminentemente desde contextos de sentido subjetivos y sólo marginalmente desde el sistema de tipificaciones del dominio de relevancia, o contexto de sentido objetivo, que fija los roles y la relación de autoridad institucional entre ellos. En la segunda sección, como situación final, atenderé la relación-ellos directa en que el contexto de sentido subjetivo se ha diluido y en la que sólo resta el contexto de sentido objetivo como matriz interpretativa para la mutua comprensión de los agentes. En la tercera sección, como momento intermedio, abordaré la interpelación autoritativa del mandato con que el superordinado debe poder motivar en el subordinado el vuelco de la orientación-tú a la orientación-ellos. Procuraré demostrar que en la experiencia del subordinado el reconocimiento de la sujeción a la autoridad coincide con el momento del vuelco de la relación-nosotros a la relación-ellos.

Situación de partida: la relación-nosotros de *alto carácter directo*

De acuerdo a Schutz, la relación-nosotros pura consiste en la mutua orientación-tú pura entre dos agentes en situación de cara-a-cara (1993, p. 193). La orientación-tú pura es un concepto que refiere al estar dirigido intencionalmente hacia el prójimo en presencia, y captarlo como una persona humana indeterminada³ (Schutz, 1974, p. 35, Schutz y Luckmann, 2009, p. 77). Dadas las recíprocas orientaciones-tú, cara a cara, en la relación-nosotros cada agente percibe el cuerpo del otro como un campo de expresión y toman nota, en presente vívido, de la secuencia ininterrumpida de sus expresiones corporales. La aprehensión

3 Maurice Natanson (1979) sostiene que con la orientación-tú pura, por su máxima inmediatez, paradójicamente se aprehende al otro con la máxima anonimidad, pues aparece totalmente indeterminado. Esta es una interpretación interesante, pero en este trabajo seguiré la interpretación de Daniel Cefaï (1988: 93), para quien tanto la orientación-tú pura como la relación-nosotros pura deben entenderse como estructuras formales que tienen funciones descriptivas y analíticas para el fenomenólogo, pero que no tienen lugar en la experiencia de los agentes sociales en actitud natural.

politética del curso de expresiones corporales suscita la presentación del curso de los políticos actos intencionales de conciencia con que cada quien confiere sentido a sus expresiones; de modo que cada cual accede al sentido subjetivo de las acciones y expresiones de su copartícipe (1993, pp. 199-201). Además, la atención recíproca produce el efecto espejo por el que cada agente se experiencia a sí mismo a través del otro; así, la comprensión del sentido subjetivo de las acciones del otro redunda en una auto-comprensión (1974, p. 41, 1993, p. 198). Queda así desplegado el contexto de sentido subjetivo como matriz de comprensión y autocomprensión de cada agente. Ahora bien, en el mundo de la vida cotidiana las relaciones-nosotros son siempre concretas pues los otros se nos aparecen portando determinaciones personales y sociales que reconocemos mediante tipificaciones (Schutz, 1974, p. 36). Reconocemos a los otros mediante tipos personales funcionales o roles sociales (“jefe”), tipos materiales de curso de acción (“dar órdenes), tipos personales caracterológicos (“amable”, “hostil”); y podemos reconocer al otro simultáneamente como un individuo único e irrepetible sin mediación de tipos, sino apelando al recuerdo de experiencias pasadas del mismo individuo (éste es Juan, María, etcétera) (Schutz y Luckmann, 2009, p. 148). De modo que en la relación-nosotros concreta no solo comprendemos al otro bajo el contexto de sentido subjetivo, sino también desde contextos de sentido objetivos, mediante sistemas de tipificaciones anónimos (Schutz 1993, p.195). Así:

La relación-nosotros se encuadra en un contexto múltiple de sentido: es experiencia de un ser humano, es experiencia de un actor social típico en la escena social, es experiencia de este semejante en particular [...] en esta situación determinada Aquí y Ahora. (Schutz, 1974, p. 40)

Ahora bien, Schutz y Luckmann sostienen que las relaciones-nosotros pueden ser analizadas según sus *dos dimensiones entrelazadas*: el nivel de inmediatez y el nivel de anonimia (2009, p. 244). Para la primera dimensión emplearé el término “carácter directo” que Schutz utiliza en otros escritos y que contiene a las subdimensiones del grado de intimidad, profundidad e intensidad de vivencia con que experimentamos al otro (1974, p. 39, 1993, pp. 187 y 205). En una relación-nosotros de alto carácter directo cada agente se concentra máximamente en seguir paso a paso, en sintonía con él, la serie de los actos intencionales con que el otro confiere sentido a sus acciones y expresiones. Por otro lado, la dimensión

del grado de anonimía refiere al modo inferencial de conocimiento del otro a partir de sistemas de tipificaciones. Mientras más vacíos sean los tipos con los que comprendo al otro (genéricos roles sociales y tipos de acción) tanto mayor será el grado de anonimía con que lo percibo; mientras más particular o pormenorizada sea la tipificación del otro (la mezcla de tipos personales funcionales y caracterológicos que componen el tipo específico “mi amigo Pedro”), menor será el grado de anonimía (Schutz, 2008, p. 53, 1974, pp. 57-58).

Así, en la relación-nosotros la lógica entre el carácter directo y el grado de anonimía se presenta como una relación inversamente proporcional. En una relación-nosotros con alto carácter directo y, consecuentemente, bajo grado de anonimía, los agentes se interpretan en mayor proporción desde el contexto de sentido subjetivo y en menor proporción desde el contexto de sentido objetivo. Un caso ejemplar de la relación-nosotros concreta de alto carácter directo es la que expone Schutz en *Sobre las realidades múltiples*. En ella el agente volcado en su actividad se apercibe oblicuamente a sí mismo como un unificado polo de acciones en curso, y no como *quien adopta un rol* (Schutz, 2008, p. 208). En el curso de la interacción cara a cara experiencia de modo similar al otro:

[S]ólo en la relación-Nosotros [...] puede el hombre que está en actitud natural experimentar el sí-mismo del Otro en su totalidad indivisa, mientras que fuera del presente vívido de la relación Nosotros, el Otro aparece meramente [...] como alguien que cumple un rol. (Schutz, 2008, p. 234)

El fragmento parece sugerir que el contexto de sentido objetivo que fija los roles ha desaparecido de la experiencia de los agentes en la relación-nosotros. Sin embargo, como vimos, Schutz sostiene sistemáticamente en su obra que en las relaciones-nosotros, aun en las de alto carácter directo, debe permanecer al menos marginalmente el contexto de sentido objetivo como matriz de interpretación. Lo que este fragmento expresa es que en el calor de la interacción entre dos agentes en relación-nosotros de alto carácter directo queda relegado a segundo plano el contexto de sentido objetivo (reduciendo el grado de anonimía), que permanece en el fondo temático, dado por sentado para ambos agentes. Para efectos del presente trabajo consideremos una relación-nosotros de alto carácter directo entre dos agentes que guardan en el contexto de sentido objetivo una relación institucional de autoridad de rol a rol.

Por ejemplo, en mi centro de labores tengo una buena relación con mi jefe

llamado Gonzalo, a quien conozco relativamente bien: lo reconozco como un individuo particular, conozco ciertos rasgos de su carácter, su orientación política, el equipo de fútbol que sigue, etcétera. De modo que el tipo “mi jefe Gonzalo” tiene bajo grado de anonimidad pues consiste en un conjunto de tipificaciones pormenorizadas que incluye tipos personales caracterológicos además del tipo funcional “jefe”. En el curso de la jornada, si bien no mantengo un cara a cara ininterrumpido con Gonzalo, él está al lado mío; nos percibimos periféricamente y mantenemos una comunicación en presente vívido: preguntamos y respondemos, comentamos, indicamos. De modo que configuramos una relación-nosotros de alto carácter directo; nos interpretaremos mutuamente principalmente desde el contexto subjetivo de sentido que desplegamos al sincronizar nuestros flujos de conciencia. Aquí el contexto objetivo de sentido desde el que me interpreto en mi rol de “empleado”, en mis funciones y en relación de subordinación respecto de Gonzalo interpretado bajo el tipo “jefe” está presupuesto para mí. No lo explicito pues me resulta obvio. De modo que en el calor de la actividad laboral no podría decir si como “empleado” *obedezco los mandatos* de “jefe”, o si como Carlos *colaboro con* Gonzalo. No reflexiono sobre eso. Habrá que ver cómo irrumpe en la experiencia la relación de autoridad destacando a primer plano, tornando relevante, la asimetría de poder entre los roles.

Situación de llegada: la relación-ellos directa

De acuerdo a Schutz, aun estando cara a cara con el otro un agente puede *abandonar, interrumpir, suspender, refrenar* momentáneamente la relación-nosotros en curso para comprender el comportamiento del otro *exclusivamente* desde un contexto de sentido objetivo (Schutz, 1993, pp. 199 y 214-215, 1974, p. 41, Schutz y Luckmann 2009, pp. 90-91). Esto implica llevar a cabo una especie de epojé: *pongo entre paréntesis* (Schutz y Luckmann: 2009, p. 91), *dejo de lado* (Schutz, 1993, p. 214, 1974, p. 55) la individualidad del otro que me es dada directamente; no la considero más y me aboco a interpretarlo solamente mediante sistemas de tipificaciones anónimos. Ahora bien, una vez suspendida la relación-nosotros, ¿qué tipo de relación mantengo con el otro? En los pasajes mencionados Schutz manifiesta que con este dejar de lado la consideración del sentido subjetivo de las vivencias del otro pasamos a aprehenderlo como a un mero contemporáneo (1974, p. 54, 1993, p. 215). A lo largo de su obra Schutz define sistemáticamente al contemporáneo como un individuo que no está dado en presencia directa y al que puedo referirme indirectamente solo por medio de

tipificaciones, desde la orientación-ellos.

La orientación-ellos pura consiste en el modo de referirse a un individuo que no está dado en presencia efectiva y de quien, por lo tanto, no puedo aprehender su individualidad directamente, ni sincronizar su flujo de conciencia con el mío (Schutz, 1993, p. 212, 1974, p. 50, Schutz y Luckmann, 2009, pp. 87-88). Al referirme al otro desde una orientación-ellos pura lo hago necesariamente de manera predicativa, a través de tipificaciones, desde contextos de sentido objetivos. Ahora bien, al igual que las relaciones-nosotros concretas también las relaciones-ellos concretas se pueden analizar según su alto o bajo carácter directo y grado de anonimía. Paradójicamente, aunque la orientación-ellos pura es necesariamente indirecta, Schutz menciona una “en cierto sentido [...] relación-ellos directa”⁴ (1993, p. 214), y usa como ejemplo la situación en que uno se encuentra observando a otros agentes en presencia física, cara a cara, sin desplegar con ellos una relación-nosotros. En tal situación tengo acceso a la serie continua de sus acciones y expresiones de modo que por una modificación atencional yo podría trocar mi orientación-ellos en una orientación-tú hacia algunos de los presentes y empezar a interpretar el sentido subjetivo de sus acciones. Pero evito hacerlo. No me interesa establecer una relación-nosotros, de modo que mantengo la “epojé”; *mantengo entre paréntesis, dejo de lado*, la vida consciente individual de cada uno de ellos sin ocuparme en comprenderla. Así también, pero en sentido inverso:

[...] surge la posibilidad, aun estando ante un semejante, de ‘refrenarse’ de la relación-Nosotros viva y reemplazarla, *digámoslo así*, por una relación-Ellos. En cierta medida, esto es lo que sucede recíprocamente en los actos institucionalizados, [...] [es] el comienzo de la *cosificación* de la otra persona. (Schutz y Luckmann: 1973, p. 90; las cursivas son mías)

De toda la obra de Schutz solo en este fragmento aparece explícitamente el paso de la relación-nosotros a la relación-ellos, que tendría que ser directa puesto que ocurre en situación cara a cara. Este es también el único fragmento

4 En el texto original: “Auch in der *umweltlichen Situation* sind dem *Ich* mitunter mehrere *alter egos* vorgegeben, auf deren Bewußtseinserlebnisse es in einem Blick hinsehen kann. Aber dieses *umweltliche Ich*...” (Schutz, 1932, pp. 208-209; las cursivas son mías).

Aquí se habla de “ellos en situación cara a cara conmigo” o bien unos “ellos circunmundanos”. La experiencia que puedo tener de los flujos de vivencias de ellos indica evidentemente un carácter directo. De modo que, si bien Schutz no acuña en ninguna parte una *umweltliche Ichbeziehung* como término técnico, emplearé la expresión sugerida por el traductor: *relación-ellos directa*.

de la obra schutziana en que aparece el término *cosificación*. De modo que parece evidente aquí la pluma de Thomas Luckmann. Sigamos la propuesta de Luckmann, *digámoslo así*: la modificación atencional cambia la relación-nosotros en una relación-ellos directa, la cual implica la cosificación o el comienzo de la cosificación de la otra persona al poner entre paréntesis su individualidad subjetiva e interpretarlo sólo desde el contexto de sentido objetivo, como actuante de un cierto rol que guarda relaciones objetivas con otros roles, por ejemplo relaciones de autoridad.

Ahora bien, dado que la descripción fenomenológica debe atenerse a lo efectivamente dado en la experiencia en primera persona, no resulta legítimo presuponer que la relación-nosotros se convierte sin más en una relación-ellos directa a partir del solo cambio de orientación de uno de los agentes. El hecho de que yo sustituya mi orientación-tú hacia el otro por una orientación-ellos cosificadora no basta, por sí mismo, para que queda constituida una relación-ellos directa; ello exige además que el otro, al ser así interpelado, responda con una orientación-ellos correlativa. Esto es de particular interés para el análisis fenomenológico de las relaciones de autoridad en las cuales no basta interpretar al otro como el ejecutor de un rol, sino que es necesario que yo mismo me interprete bajo un rol en relación de superordinación o subordinación con el suyo. Este es el proceso de la autotipificación. Según Schutz, el proceso de tipificación no demanda un acto yoico por parte del agente; la tipificación se dispara en síntesis pasivas (2011, p. 105, 2008, p. 268) suscitadas por los sistemas de relevancias interpretativas (2011, pp. 113-114, 2009, p. 198). Así también, la autotipificación no exige necesariamente un vuelco reflexivo por parte del agente. Ahora bien, la tipificación de roles sociales⁵ trae aparejada necesariamente la autotipificación del propio agente (2008, pp. 53, 81 150, 2013, pp. 236-237, 1974, p. 85, 216, Schutz y Luckmann, 2009, pp. 108, 279). Schutz lo expresa explícitamente en el siguiente fragmento:

Cuando construyo al Otro como un sí-mismo parcial, como el que desempeña roles o funciones típicas, el corolario es el proceso de auto-tipificación que se produce si yo entro en relación con él [...] Al definir el rol del Otro yo mismo asumo un rol. (Schutz, 2008, p. 48)

⁵ No considero aquí la heterotipificación, que refiere a la tipificación por parte de un miembro del *in-group* a un miembro de un *out-group* (Schutz, 1974, pp. 235-236). En las relaciones de autoridad institucional los roles no son tipos heterogéneos, sino homogéneos; son elementos de un mismo dominio de relevancia, en virtud de lo cual pueden guardar relaciones de igualdad y desigualdad jerárquica.

Ahora, este proceso recíproco no sólo “empieza” cuando se dispara mi tipificación del otro, sino que también puede “empezar” si interpreto que el otro me está tipificando o se está autotipificando bajo tales o cuales roles:

[L]as tipificaciones utilizadas por A y B al comprender a C [...] *son leídas por C en la conducta de A y B*: tipificaciones de los procesos de reflejo intersubjetivo son transformadas en facetas de la autotipificación de C [...] en el desarrollo de la auto-imagen de C. (Schutz y Luckmann, 2009, p. 279)

Evidentemente, yo no vivencio los actos tipificadores o autotipificadores del otro, pero *leyendo su comportamiento*, interpretando la actividad de su cuerpo como campo de expresiones, apresto en presente vívido sus actos dadores de sentido, los cuales implican tipificaciones. La descripción minuciosa del proceso tendría que considerar la amplia paleta de expresiones voluntarias e involuntarias⁶ que puedo interpretar en mi copartípe: si acaso expresa explícitamente el rol que me aplica (¡atención, soldado!) o si está implícito en su enunciado (me demanda la ejecución de una función típicamente asociada a un rol); además del tono de su voz, sus gestos y, por supuesto, mi propio conocimiento de la situación y mis presentificaciones ligadas (he infringido el código de conducta del empleado y anticipo que seré amonestado como tal), etcétera. Así, si el subordinado interpreta que el superordinado le dirige una orientación-ellos, tipificándolo y cosificándolo como mero tomador de rol desde el contexto de sentido objetivo, entonces el subordinado disparará pasivamente su tipificación y autotipificación de los roles correspondientes, devolviendo al superordinado una orientación-ellos, con la que quedaría configurada la relación-ellos directa. Se habrá difuminado, entonces, el contexto de sentido subjetivo a favor de la desnuda relación objetiva de autoridad de rol a rol, la cual está pautada por las funciones de mandato y obediencia de cada uno.

Sin embargo, no puedo presuponer encontrarme ya en la situación final, en la relación-ellos directa, para luego recibir y obedecer el mandato, sino que la interpelación misma de la autoridad debe poder provocar la modificación atencional. El mandato mismo, bajo ciertas circunstancias, debe poder sorprenderme en la orientación-tú y producir el vuelco a la orientación-ellos,

6 En sus análisis sobre cuerpo como campo de expresiones Schutz (1993, p. 52) aclara que utiliza el término expresión [Ausdruck] en sentido amplio, y no en el sentido específico que le da Edmund Husserl en las *Investigaciones lógicas*. De acuerdo a la *Primera Investigación Lógica* las expresiones, a diferencia de las señales, son siempre y necesariamente voluntarias y lingüísticas.

aumentando bruscamente el grado de anonimia y degradando la relación-nosotros en una relación-ellos directa.

Del nosotros al ellos: la relevancia del mandato

Voy a considerar el mandato en dos de sus aspectos esenciales: como una acción típica reconocible y como una potencia motivadora. En primer lugar, en la medida en que el mandato es una expresión perceptible debe poder ser reconocida en sentido objetivo como el particular tipo material de curso de acción “mandato” y no, por ejemplo, como “favor” (aunque se formule empleando el vocablo “favor”). Esto es posible dado el contexto de sentido objetivo siempre operante, si bien dado por sentado, en la relación-nosotros. Un agente interpreta la expresión del otro como del tipo “mandato” en función de la tipicidad reconocible en la situación: los roles, el contenido lingüístico de la emisión, el tono de la voz, etcétera. En segundo lugar, simultáneamente a la interpretación de tal expresión como mandato, el subordinado debe reconocer inmediatamente su poder motivador obligatorio.

Para formalizar la experiencia del carácter obligatorio del mandato consideraré la teoría de la relevancia de Schutz en relación con los contextos de sentido objetivo o dominios de relevancia. Puesto que Schutz no analiza específicamente los contextos de sentido objetivo que fijan relaciones de autoridad, repondré primero un contexto de sentido objetivo al que se refiere en múltiples pasajes de su obra: el lenguaje.

De acuerdo a Schutz cualquier lenguaje y sus reglas gramaticales son sistemas objetivos de signos, *configuraciones objetivas de sentido instituidas* (Schutz, 1974, p. 50), sancionadas socialmente, y que funcionan como matrices interpretativas idealizadoras y anónimas (2009, p. 269). Se trata, pues, de un contexto de sentido objetivo. Una expresión lingüística comporta, al igual que toda acción, la posibilidad de ser comprendida desde contextos de sentido subjetivos y objetivos. El sentido subjetivo de la expresión del agente son las vivencias en su flujo de conciencia que él desea transmitir; el sentido objetivo de la expresión es la significación de su locución tal y como es interpretada desde las reglas de uso del lenguaje, válidas para cualquiera (1993, p. 195). Como vimos, en el curso de una interacción en una relación-nosotros un agente puede poner entre paréntesis la individualidad de su copartípe, dirigirle una orientación-ellos y aprehenderlo como un actor típico. Así, yo podría concentrarme sólo en el sentido objetivo de las expresiones de mi copartípe a partir del sistema de signos objetivo y

anónimo (Schutz y Luckmann, 2009, p. 77) y aprehenderlo bajo “un tipo ideal anónimo en alto grado: [por ejemplo] hablante de inglés” (Schutz, 1974, p. 60). Si el intercambio lingüístico se desarrolla en el curso de una relación-ellos entonces “los contextos subjetivos de sentido son ‘reemplazados’ [...] por el contexto de sentido Objetivo perteneciente al sistema de signos” (Schutz y Luckmann, 2009, p. 270); de modo que cada agente se expresará sin consideración del sentido subjetivo de las expresiones, pues “cuanto más anónimo es mi copartícipe tanto más ‘objetivamente’ debo utilizar los signos” (Schutz, 1974, p. 63).

Esto implica que el lenguaje, en tanto *configuración objetiva de sentido instituido* tiene un poder normativo que puede ser invocado por cualquier hablante competente contra cualquier otro. Si en una conversación cometo un error lingüístico, si por ejemplo digo a mi interlocutor que “de lo que leí deducí que...”, él puede hacer caso omiso del error y concentrarse en el sentido subjetivo de mi expresión. Pero también podría poner entre paréntesis el sentido subjetivo e interpretarla desde el contexto objetivo, hacerme ver mi error y corregirme: “se dice ‘deduje’, no ‘deducí’”. Desde la teoría de la relevancia la acción de corrección que mi interlocutor me dirige consiste en la imposición de ciertas relevancias temáticas (la palabra “deducí”), interpretativas (que se dice ‘deduje’ y no “deducí”) y motivacionales (que acepte mi error y lo corrija). Si me dejo imponer esas relevancias y me corrijo no es porque mi interlocutor porte algún rol de autoridad, sino en virtud de las reglas del lenguaje. Es el total sistema objetivo de signos lo que le confiere peso a su corrección; el contexto objetivo de sentido multiplica la fuerza de las relevancias que me impone al punto de hacerlas irresistibles. Puedo pedirle que no se fije en mi error, pero si él insiste en hacerme ver el fallo no puedo solicitar una excepción a la norma. Puedo resistirme a la corrección, pero experimento entonces una asimetría de poder: mientras que yo resisto con mis sistemas de relevancias intrínsecas, él emplea contra mí todo el sistema objetivo de signos. De modo que en mi experiencia las relevancias intrínsecas que me impone mi interlocutor adquieren un peso supraindividual al apalancarse en el entero sistema objetivo de signos socialmente aceptado; él no demanda que yo me corrija en función de *su* manera de conjugar el verbo “deducir”, sino en función de cómo *se* conjuga, cómo *hay que* conjugarlo correctamente. Así, su acto de corrección invoca el anónimo, impersonal, supraindividual, contexto de sentido objetivo y obtura para mí el contexto de sentido subjetivo, mientras dure la corrección.

Esta descripción a partir de las consideraciones de Schutz sobre el lenguaje

y las relevancias impuestas parece poder ser trasladada a las relaciones de autoridad institucional. El mandato expreso que ejecuta el superordinado consiste en la imposición de sus relevancias intrínsecas sobre el subordinado. En la experiencia del subordinado esas relevancias impuestas son vividas como incontenibles debido a que, si bien provienen de este individuo particular, “el jefe”, cargan con la fuerza anónima y supraindividual de *la configuración objetiva de sentido instituido*, el contexto de sentido objetivo (o bien, el dominio de relevancias) de la institución, que fija los roles y las relaciones jerárquicas. El ejercicio expreso del poder de mando autoritario del jefe hace explícito el contexto de sentido objetivo y me alcanza y revela súbitamente mi costado objetivo que es mi rol, que soy yo mismo en un fragmento de mi personalidad total (Schutz 2008, p. 48, 2013, pp. 246-249). La interpelación del mandato, pues, suscita en mi experiencia simultáneamente la tipificación y autotipificación de los roles y la relación objetiva de autoridad entre ellos como el sentido más relevante de la situación. La potencia motivadora del mandato reside en el grado de anonimia que me conmueve con la misma necesidad insuperable que a cualquiera que estuviese en la misma situación, bajo el mismo rol; *se dirige específicamente a mí como a otro cualquiera*. Instalados en el contexto de sentido objetivo si uno está tipificado bajo este rol el mandato habilita sólo un curso de acción posible: *se tiene que obedecer*.

Desde la interpretación sugerida, entonces, el mandato consistirá en la imposición de las relevancias intrínsecas del superordinado sobre el subordinado, orientada hacia la validez de un orden jerárquico fijado como contexto de sentido objetivo, y que, simultáneamente, torna relevante dicho contexto de sentido objetivo en la experiencia del subordinado. De modo que el *mandato ejercido con autoridad explícita* por el superordinado puede *explicitar súbitamente* para el subordinado la orientación-ellos que se le dedica y que lo tipifica y cosifica en un rol. Y así puede suscitar en el subordinado el vuelco de su previa orientación-tú en una orientación-ellos, con la tipificación y autotipificación de los roles correspondientes, configurando la relación-ellos directa. En la experiencia del subordinado, entonces, *el mandato abre el contexto de sentido objetivo, tornando máximamente relevante* la interpretación de la situación en términos de roles y relaciones institucionales de autoridad; a la vez que *cierra, como irrelevante, el contexto de sentido subjetivo*. El momento del reconocimiento explícito de la sujeción a la autoridad consistiría, entonces, en el vuelco súbito de la relación-nosotros en relación-ellos directa.

Conclusión

Como situación inicial he partido de la relación-nosotros de alto carácter directo, en que los agentes interactúan interpretándose mutuamente desde un contexto de sentido subjetivo y simultánea y marginalmente desde el contexto de sentido objetivo. Me propuse arribar, como situación final, a la relación-ellos directa en que los agentes interactúan interpretándose entre sí exclusivamente desde el contexto de sentido objetivo, como ejecutores de roles en una relación objetiva de autoridad, mandando y obedeciendo, obturado el contexto de sentido subjetivo. Sugerí que no habría que presuponer la relación-ellos directa como fondo sobre el cual el subordinado realiza el reconocimiento de su sujeción a la autoridad. Propuse, por el contrario, buscar el reconocimiento de la sujeción a la autoridad en el momento del vuelco de la situación inicial a la situación final. Como momento bisagra entre las dos situaciones he considerado el ejercicio explícito de la autoridad en la forma del mandato.

Por un lado, el mandato es una acción típica interpretada por el subordinado a partir del contexto de sentido objetivo operante en toda relación-nosotros. Por otro lado, la potencia del mandato consiste en la imposición de las relevancias intrínsecas del superordinado sobre el subordinado cuya eficacia descansa en el contexto de sentido objetivo aceptado por ambos y que asigna a cada quien sus roles y funciones: mandar y obedecer. Puesto que en la relación-nosotros de alto carácter directo el contexto de sentido objetivo está dado por sentado, se manda y se obedece típicamente sin hacer temática la relación de autoridad entre los roles.

Sin embargo, al ejercerse explícitamente la autoridad, la potencia obligatoria del mandato consiste en una imposición de relevancias que a su vez pone de manifiesto, es decir, torna relevantes, para el subordinado los roles y la relación objetiva entre ellos. Puesto que el mandato alcanza al subordinado en su aspecto objetivo institucional, como ejecutor de un rol, lo motiva a interpretarse a sí mismo y al otro desde el contexto de sentido objetivo en detrimento del contexto de sentido subjetivo. El poder de mando autoritario ejercido abiertamente abre, pues, el contexto de sentido objetivo a la vez que obtura el contexto de sentido subjetivo. Así, el mandato explícito suscita en el subordinado el vuelco de su orientación-tú en una orientación-ellos. De modo que el reconocimiento del mandato en cuanto tal, que produce la modificación atencional en el subordinado, es el momento del súbito reconocimiento de su sujeción a la autoridad.

Referencias bibliográficas

- Aste, Carlos.** (2024). La teoría de las relevancias de Alfred Schutz como matriz interpretativa de los conceptos de poder y autoridad en Max Weber. *Reflexiones Marginales*, °84. <https://reflexionesmarginales.com/blog/2024/11/25/editorial-84/>
- Belvedere, Carlos.** (2014). En primera persona: reflexiones fenomenológicas sobre el poder. En Dreher, J., y López, D. (Comps.), *Fenomenología del poder* (pp. 45-82). Ediciones USTA.
- Bourdieu, Pierre.** (2007). *El sentido práctico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Cefaï, Daniel.** (1998). *Phénoménologie et Sciences Sociales: Alfred Schutz*. Librairie Droz.
- Dreher, Jochen.** (2013). Reflections on a phenomenology of power. *Schutzian Research* N°5, pp. 103-119.
- Göttlich, Andreas** (2011). Power and powerlessness: Alfred Schutz's theory of relevance and its posible impact on a sociological analysis of power. En *Civitas: revista de Ciências Sociais* N°11, pp. 491-508.
- Gros, Alexis.** (2023). Macro-social awareness in everyday life: toward a phenomenological theory of society. En Belvedere, C., y Gros A. (Eds.), *The Palgrave Handbook of Macro-Phenomenology and Social Theory* (pp. 29-58). Palgrave-Macmillan.
- Gros, Alexis.** (2024). An unexplored relationship: Alfred Schutz as reader of Marx and marxism. En *Schutzian Research* N°16, pp. 119-152.
- López, Daniela.** (2015). La experiencia subjetiva de la desigualdad en la vida cotidiana: contribuciones de la sociología fenomenológica de Alfred Schutz. En *Trabajo y Sociedad* N°27, pp. 221-232.
- Natanson, Maurice.** (1979). Phenomenology, anonymity, and alienation. En *New Literary History* N°10, pp. 533-546.
- Schutz, Alfred.** (1932). *Der sinnhafte aufbau der sozialen welt*. Springer.
- Schutz, Alfred.** (1966). Edmund Husserl's ideas, volume II. En Schutz, I. (Ed.), *Collected Papers III: Studies in phenomenological philosophy* (pp.15-39). Springer.
- Schutz, Alfred.** (1974). *Estudios sobre teoría social*. Amorrortu Editores.
- Schutz, Alfred.** (1993). *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Paidós.
- Schutz, Alfred.** (2008). *El problema de la realidad social: Escritos I*. Amorrortu Editores.
- Schutz, Alfred, y Luckmann, Thomas.** (2009). *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu Editores.
- Schutz, Alfred.** (2011). Reflections on the Problem of Relevance. En Embree, L. (Ed.),

Collected Papers V, Phenomenology and the Social Sciences, (pp. 93-197). Springer.

Schutz, Alfred. (2013). The problem of personality in the social world. En Barber, M. (Ed.), *Collected papers VI. Literary reality and relationships* (pp. 199-240). Springer.

Weber, Max. (2022). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.

Cómo citar este artículo:

Aste C., C. (2025). El reconocimiento explícito de la sujeción a la autoridad: una interpretación desde la fenomenología de Alfred Schutz. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9), 150 - 166



