

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes.

Número 23, septiembre de 2023. ISSN 1697-8072

[pp. 54-67]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.04>

ESCENAS COMUNES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. DE KANT A PINA BAUSCH

COMMON SCENES OF AESTHETIC EXPERIENCE. FROM KANT TO PINA BAUSCH

Eduardo Pellejero

Universidad Federal de Río Grande del Norte

Y luego me tentó un misterio cuyas formas no juegan papel alguno.

Paul Eluard

Resumen:

Desnudando las formas que ganan el espacio y el tiempo cuando lo real deviene imagen, y el modo singular que adopta nuestro pensamiento cuando se abre a lo que las imágenes dan a pensar, la fenomenología de la experiencia estética da cuenta, no apeans de las relaciones que establecen nuestras facultades cuando contemplamos sin objeto ni fin lo que se ofrece a nuestra sensibilidad, sino también de la utopía que abre los modos en que vemos, pensamos y hacemos el mundo a un futuro sin determinación. Utópicas parecen ser, de hecho, las coordenadas que la definen: la suspensión de cualquier interés que vaya más allá de las dimensiones aspectuales de los objetos de la experiencia, la momentánea puesta entre paréntesis de cualquier saber previo que pueda facilitar su aprehensión, la irresolución de la actividad teleológica que gobierna nuestros impulsos cognitivos. El presente artículo pretende demostrar que esas determinaciones trascendentales son, en todo caso, algo más que una idea abstracta o un ideal teórico, y que

nuestras prácticas contemplativas y creativas se encuentran siempre, en mayor o menor medida, atravesadas por ellas, perteneciendo manifiestamente al orden de lo común.

Palabras clave: Experiencia estética, Utopía, Comunidad

Abstract:

Revealing the forms that time and space adopt when the real becomes image, and the singular way in which our intellect operates when confronted with all that images give to think, the phenomenology of aesthetic experience describes, not only the relationships between our faculties when we contemplate - without object - what is given to our senses, but also an utopia that opens our ways of seeing, thinking and doing the world to an undetermined future. Utopian seem to be, in fact, the coordinates that define it: the suspension of any interest beyond the sensible dimensions of the objects of experience, the momentary parentheses of any previous knowledge that could help in its apprehension, the irresolution of the teleological activity that rules our cognitive impulses. This paper aims to demonstrate that those transcendental determinations are more than an abstract idea, and that our creative and contemplative practices are always ran through by them, belonging to the order of common experience.

Keywords: Aesthetic experience, Utopia, Community

* * *

Con total indiferencia a los dilemas metafísicos en los que la filosofía tiende a colocarlo, lo sensible nos enseña, sin ambages, todo lo que tiene para enseñarnos. Que constituya el semblante del mundo o se superponga al mundo como un velo es algo que no depende de lo sensible, sino del modo en que dirigimos nuestra atención sobre lo sensible y el mundo. Eso no significa que se encuentre a nuestro alcance desvendar los misterios que lo sensible carga consigo, pero significa, sí, que es apenas de nuestra responsabilidad que lo sensible no se convierta en ídolo o simulacro, esto es, en instancia de mistificación (así como que nuestro pensamiento no degenera en delirio paranoico, asimilando lo sensible a excremento de lo ideal y el mundo a mero correlato de nuestras fantasías).

En última instancia, para manifestarse en toda su pureza —en cuanto entrelazamiento indeterminado de lo sensorial y el sentido — lo sensible presupone una serie de disposiciones, operaciones y entendimientos anteriores a cualquier *logos*, que no se resuelve en la acción (Dufrenne, 1983: 20). Seguramente la psicología y las ciencias sociales, la historia y las neurociencias han aportado y continúan aportando valiosas hipótesis sobre ese compromiso ontológico según el cual la resignificación de la experiencia aparece directamente ligada a la articulación del mundo. Pero es sin dudas en cuanto objeto de la investigación que gira en torno de la experiencia estética adonde la reflexión sobre lo sensible y su aprehensión abre el horizonte más auspicioso para el pensamiento.

Desnudando las formas que ganan el espacio y el tiempo cuando lo real deviene imagen, y el modo singular que adopta nuestro pensamiento cuando se abre a lo que las imágenes dan a pensar, la fenomenología de la experiencia estética se perfila inesperadamente como ciencia primera, menos caracterizando el principio anárquico que rige nuestra relación con lo dado como disposición originaria, que identificando en su singularidad nuestra específica situación epocal. Al menos desde su definición formal a finales del siglo XVIII, la potencia que actualiza la experiencia estética— cada vez que tiene lugar — abre un espacio utópico de encuentro y comunicación que que excede el alcance y los límites de la praxis histórica.

Utópicas parecieran ser, de hecho, las coordenadas que la definen: 1) la suspensión de todo interés que vaya más allá de las dimensiones aspectuales de los objetos de la experiencia, 2) la momentánea puesta entre paréntesis de cualquier saber previo que pueda facilitar su aprehensión, 3) la irresolución de la actividad teleológica que gobierna nuestros impulsos cognitivos. No obstante, estoy convencido de que es posible demostrar que esas determinaciones trascendentales son algo más que una idea abstracta o un ideal teórico. Al fin y al cabo, nuestras prácticas contemplativas y creativas se encuentran siempre, en mayor o menor medida, atravesadas por ellas. No confundiendo con nuestra experiencia ordinaria, la experiencia estética es, manifiestamente, del orden de lo común.

* * *

Lo que se nos da sin pedir no puede obtenerse de ninguna otra manera. En las permeables fronteras de nuestra subjetividad, la sensibilidad, que sentimos como lo más propio, no es sino una afección de lo más ajeno. Por ejemplo, aunque siempre podemos cerrar los ojos o desviar la vista, son las imágenes las que se dirigen a nosotros y no nosotros los que nos dirigimos a ellas. La espontaneidad que presupone dirigir nuestra atención o conducir la experiencia puede llevarnos a perder de vista que el compromiso ontológico que se manifiesta en la experiencia estética no depende apenas de nuestra voluntad.

Pero eso no significa que ver, oír o sentir sean puras formas de la pasividad. Toda donación exige de nosotros una actitud especial para ser aprehendida sin reducción. Aunque incluso distraídos o preocupados por otras cosas siempre somos afectados en alguna medida por lo que — involuntariamente — nos alcanza o nos rodea, y en cierto sentido la experiencia sea siempre tan intensa como puede serlo, es necesaria cierta disposición de nuestra parte cuando queremos conducir una experiencia hasta el final.

Gracias a nuestra relación con la música tenemos sobrada experiencia de esto. Cuando eramos adolescentes — estoy hablando de una experiencia común — no era raro que el descubrimiento de un nuevo disco nos colocase en un estado de ánimo especial. Nos encerrábamos en nuestro cuarto, colocábamos el disco, subíamos el volumen y nos tirábamos en la cama, con los ojos cerrados o entrecerrados, atentos hasta a los menores detalles — éramos *todo oídos*. Volvíamos a escucharlo en seguida, una segunda vez, por ejemplo acompañando las letras reproducidas en

el interior de la tapa del disco, dejando que las imágenes suscitadas por la música y la poesía operasen su magia — nuestra imaginación volaba. Por fin, ya incorporados, seleccionábamos las pistas con las que nos relacionáramos mejor y las oíamos con atención redoblada — nuestra comprensión era puesta a prueba. Más tarde, seguramente, procederíamos a compartir esa experiencia singular, en sesiones con amigos en las que el disco, o parte del disco, sería propuesto como objeto de asentimiento universal. Kant, que no gustaba de la música, hubiese gustado de eso; es que la música también comulga de *ese misterio cuyas formas no juegan papel alguno* que la reflexión sobre la experiencia estética asoció casi siempre al dominio de lo visible.

Es cierto que la experiencia estética no posee formas privilegiadas, y que una música también puede tocarnos mientras observamos la ciudad desde la ventanilla de un autobús, estableciendo relaciones con lo que vemos que pueden venir a enriquecer la experiencia como un todo y que son improbables en el recogimiento de un cuarto.¹ Pero quisiera notar que, de hecho, esa disposición especial que se encuentra en el corazón de la experiencia estética no nos es extraña, incluso cuando no siempre estemos dispuestos a entregarnos a ella — o no confiemos en que esa abertura opera cada vez que algo nos toca, nos mueve o nos pone a pensar.

Incluso cuando ni todas ni la mayor parte de las veces consigamos concentrarnos en lo que estamos viendo, oyendo o sintiendo — ya sea porque nos encontremos distraídos, como cuando un espectador común no consigue dejar de lado los problemas del día, ya sea porque nos encontremos concentrados en algo que se sobrepone al espectáculo, como cuando un crítico se abstrae articulando los argumentos que sustentarán su juicio —, sabemos que al exponernos sin salvaguardas a lo sensible, sin imágenes de un objetivo o un fin a alcanzar, somos tomados por una especie de inspiración, semejante a la que embarga al artista en el momento de la creación (Dufrenne, 1982: 26).

Para ser absorbidos de ese modo por la experiencia estética es necesaria cierta *complacencia* (Stolnitzs, 2007: 50)², esto es, cierta disposición a ser afectados por lo que de único y singular está en juego en la experiencia — una exposición total a lo que esta pueda venir a ofrecer a nuestra percepción, dejando de lado cualquier reserva en relación a los modos en que pueda llegar a ofender nuestra sensibilidad, subvertir nuestros valores o contrariar nuestra razón. La singularidad de la experiencia estética, su contingencia, exige de nosotros esa rara disposición.

1. “Nuestra percepción del objeto estético, por otra parte, siempre se da en tensión con una serie de percepciones marginales que no dejan de recordarnos, por ejemplo, que estamos en el teatro, que los personajes son interpretados por actores y que nosotros asumimos el papel de espectadores (...). En esa tensión, el objeto estético es un ‘irreal que no es completamente irreal’ (...) lo que ocurre en el escenario nos invita a neutralizar lo que ocurre en la sal, y vice-versa; y, en el escenario, la historia que es narrada nos invita a neutralizar a los actores, y vice-versa” (Dufrenne, 1982: 49-50).

2. “A veces objetamos a un amigo que parece rechazar inmediatamente obras de arte que nos gustan: ‘Ni siquiera le diste una oportunidad’. Ser ‘complaciente’, en lo que respeta a la experiencia estética, significa dar al objeto la ‘oportunidad’ de mostrar que puede ser interesante percibirlo.” (Stolnitz, 2007: 52)

Es, pero podría no ser, por lo que seríamos necios si pasáramos por alto la manifestación del elusivo objeto que nos propone, sobreponiendo recelos, ideas u opiniones. Era a eso a lo que se refería Kant (1993: parágrafos 2-5) al abordar el desinterés en relación a la existencia del objeto que define un juicio de gusto. Desinterés no es indiferencia ni neutralidad, sino apenas “suspensión de los intereses del cuerpo (apetito sensorial o hedonístico), del entendimiento (interés cognitivo) y de la razón (celo ético por el bien)” (Rosenfield, 2006: 14)³.

Retomemos el caso de la música. Existe en castellano una expresión muy especial: *abrir las orejas*. Se trata de una expresión especial porque, aunque podemos abrir los ojos — e inclusive abrirlos bien grandes — para ver algo, no nos es posible abrir las orejas (como, por otra parte, hacen algunos animales). Abrir las orejas, en el sentido de *prestar oídos*, es algo que para nosotros pone en juego todas nuestras facultades. Nos acomodamos en la butaca de una sala de conciertos y, en cuanto bajan las luces, intentamos dejar de lado nuestras preocupaciones y nuestros conflictos, nuestras obsesiones y nuestras creencias, nuestra idiosincrasia y nuestro saber (cosas, todas, que eventualmente serán convocadas por la propia experiencia en el proceso de ser elaborada); entonces respiramos profundamente y es como si fuésemos capaces de extender y dirigir (por ejemplo, en un ángulo capaz de abarcar el arco del escenario) nuestras pabellones auditivos, como lo hace un animal — es que no queremos perdernos de nada. Lo que acontece, en realidad, es que abrimos la puertas de la percepción, soltamos las riendas de nuestra imaginación y deshacemos cualquier relación de subordinación de ellas a la razón o el entendimiento.

En semejantes condiciones no es de asombrar que muchas veces baste una nota para erizarnos la piel.

* * *

No todas las experiencias que conducimos en lo sensible tienen la forma de la experiencia estética. En nuestra experiencia ordinaria, por ejemplo, las cosas tienden a resolverse en la mera reacción condicionada, como cuando nos satisfacemos con un sabor familiar o, por el contrario, nos repugna un gustillo inesperado. Entonces el sentido de la experiencia no pasa de los sentidos. También es común en la experiencia ordinaria que pasemos por alto completamente la sollicitación de lo sensible, que no nos dejemos afectar, limitándonos a colocar etiquetas a lo apenas percibido, como cuando nos dirigimos a alguien cercano sin detenernos en su rostro, en su expresión o su tono — a fin de cuentas, se trata de personas *conocidas*: de nuestro padre, de nuestra compañera, de nuestros hijos. Entonces el sentido se sobrepone a lo sensible, al punto que deberíamos preguntarnos si se trata aún de una experiencia. En ámbitos más específicos,

3. “Este procedimiento no siempre es fácil, porque todos tenemos valores y preconceptos profundamente enraizados, que pueden ser éticos o religiosos, o implicar alguna parcialidad contra el artista o, incluso, su país de origen. (...) Este problema se plantea con especial frecuencia en el caso de las obras de arte contemporáneas, que pueden tratar de controversias y poner en causa nuestras lealtades.” (Stolnitz, 2007: 51)

como en los laboratorios científicos, la experiencia es conducida siguiendo diversos protocolos, que no descuidan ninguna de las dimensiones del sentido, pero que comportan una delimitación de la experiencia según una serie de parámetros preestablecidos. Entonces, incluso cuando pueda darse el caso de un descubrimiento, esto es, de la proposición de una categoría para dar cuenta de una dimensión impensada de lo sensible, lo cierto es que existe siempre un horizonte de expectativa determinado y que el impulso teleológico implícito en la experiencia busca por todos los medios su resolución en la hipótesis, la función o el concepto.

Por su parte, la experiencia estética supone un equilibrio entre nuestros impulsos intelectuales y sensibles (para utilizar un vocabulario propio de Schiller)⁴, una interrupción de las relaciones de subordinación que habitualmente traban nuestras facultades (relaciones diversas en contextos diversos). Acceder a ese estado implica una disposición a ser afectados sin mediaciones por la incandescente pluralidad de lo sensible, reconsiderando lo conocido y lo familiar bajo configuraciones inusitadas que no revelan su sentido a primera vista, pero que insinúan una multiplicidad de sentidos posibles.⁵ Entonces la materia sensible parece atravesada de intenciones difusas, de configuraciones sugestivas, de formas insinuantes — al mismo tiempo, las figuras que sugiere nuestra imaginación, los conceptos que propone nuestro entendimiento y las ideas con las que especula nuestra razón se ven desbordadas por la plasticidad voluble de lo sensorial. Y de esa tensión, en la que unas facultades atizan a las otras, intensificando mutuamente su movimiento — el intelecto sugiriendo cierta conformidad a fines en lo sensible, la sensibilidad arruinando cualquier posibilidad de determinación de un fin particular —, somos capaces de extraer un suplemento energético muy especial, que re-alimenta la propia experiencia y la hace crecer en intensidad⁶.

Esto quiere decir que en la experiencia estética la materia de la percepción, dispuesta sin suponer ningún horizonte previo de sentido, se nos ofrece *como si* respondiese una intencionalidad balbuciente, poniendo en juego todas nuestras facultades (es decir, dando mucho que pensar), al mismo tiempo que los intentos de nuestro intelecto por descortinar ese sentido son sucesivamente frustrados por nuevas dimensiones o nuevos fragmentos revelados en la sensibilidad (es decir, convidándonos a recomenzar una y otra vez). Por un lado, la contingencia de lo que se da

4. El estado neutro propio de la experiencia estética, en todo caso, no implica para Rancière que la experiencia estética tenga nada de acuerdo amistoso; por el contrario, manifiesta una tensión de contrarios (que el juicio sobre lo bello no resuelve): “El sujeto no disfruta serenamente de la forma. Es presa de una guerra interna en la que una autonomía se logra en detrimento de otra, de la autonomía *formal* del entendimiento y de la voluntad” (Rancière, 2010: 98).

5. El arte frecuentemente nos coloca este estado, obligándonos a rendirnos a una experiencia sin regla predefinida. Pero, eventualmente, estados alterados de conciencia, como un gran cansancio, la ebriedad, la exaltación romántica, etc., pueden operar en nosotros, de forma involuntaria, la necesaria desorganización de nuestras facultades para que la experiencia estética sea posible.

6. Kant asociaba ese suplemento al placer de la autoafectación; Sartre, a la alegría que produce el sentimiento de nuestra libertad.

o aparece en la sensibilidad inhibe cualquier propósito de resolución intelectual. Por otro, la ausencia de un propósito práctico, teórico o moral, en ese singular ejercicio de nuestras facultades, aguza nuestra sensibilidad.

A la donación corresponde una búsqueda, solo que en cuanto la donación es perfectamente contingente la búsqueda carece de propósito determinado. Juego sin objeto y al mismo tiempo ideal, al menos en cuanto dura.⁷ Una vez rota la tensión, de resto, el juego que supone la experiencia estética da lugar a otros juegos: el juego de la apreciación, el juego de la interpretación, el juego de la crítica, etc. — juegos que asombran constantemente el desarrollo de la experiencia estética, pero que no se confunden con él.⁸

Después de un largo día de trabajo, me recuesto sobre el pasto en un jardín público y elevo la vista al firmamento. No pienso en nada, apenas contemplo las nubes, teñidas primero de rosa pálido, en seguida ardiendo en el rojo bermellón del ocaso, por fin confundiéndose con el azul cada vez más oscuro del cielo. Sucesivamente, sin solución de continuidad, de la cambiante materia de las nubes surgen figuras improbables: un dragón, el rostro de un niño llorando, las columnas de un templo griego. Es un espectáculo digno de verse. Pero esto solo acontece por una serie de razones que ya hemos mencionado.

En primer lugar, porque en mi mente no existe cualquier interés particular en relación a la existencia de las nubes, como podría ser el caso de un agricultor que sondea el horizonte con ansiedad a la espera de la lluvia que podría salvar su cosecha; las nubes se dan para mí apenas en imagen.

En segundo lugar, porque no interpongo entre las figuras que las nubes sugieren en el cielo y el arrebató de mi imaginación ningún tipo de categorías, como sería el caso de un meteorólogo que buscase responder a la preocupación del agricultor: estratocúmulos (la sequía continuará), cumulonimbus (riesgo de granizo), nimboestratos (¡lloverá!); la experiencia de contemplar las nubes no está balizada para mí por esquema alguno ni presupone ninguna competencia especial

7. La experiencia estética comporta un *estado neutro*, una *situación de excepción* (Rancière, 2010: 92), que implica la doble suspensión: 1) del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles, y 2) del poder de la sensibilidad que impone sus objetos al deseo. “La *libre apariencia* permanece inaccesible, indisponible, para el saber, los deseos y fines del sujeto” (Rancière, 2010: 100), pero al mismo tiempo esa doble suspensión da lugar a un *juego libre* que, en la relación singular que establece con una *apariencia libre*, “promete un desconocido estado de igualdad” (Rancière, 2011: 6), entre nuestras facultades, entre lo sensible y lo inteligible, entre lo pasivo y lo activo, revocando por tanto la oposición entre una inteligencia que ordena y una inteligencia que acata u obedece (y Rancière no se refiere apenas a la subordinación de la inteligencia del espectador a las intenciones del artista).

8. En quanto o que se ofereça na sensibilidade prolongue a atividade da nossa imaginação, sugere Kant, o resultado é o prazer - uma vivificação das nossas facultades de conhecimento. Caso o que se ofereça na sensibilidade exceda a nossa imaginação (ou a deixe impassível), o resultado será o desprazer. Quando nos demoramos na contemplação estética de um objeto, é “porque esta contemplação se fortalece e reproduz a si mesma”: “Sem conteúdo específico (isto é, nada de ordem intelectual, moral ou sensorial constitui o prazer estético puro), o prazer sem fim determinado não tem nenhuma outra finalidade a não ser a de manter esse estado.” (Rosenfield, 2006: 15).

(las nubes que contemplamos sin objeto no anuncian tormenta alguna — más allá de la *brain storm* en la que nos envuelven).

En tercer lugar, porque, incluso cuando las sucesivas configuraciones de las nubes sobre el fondo cada vez más oscuro del cielo aviven mi imaginación y exciten mi entendimiento a reconocer formas hechas a su medida, no pierdo de vista que su permanente variación es signo de una contingencia radical, en la que ejercito mis facultades sin objeto e intensifico mi sentimiento de vida; con las nubes apenas juego, el juego más libre, el más interesante de todos: ver e interpretar, apreciar y discernir, dudar y especular, cuestionar y levantar hipótesis, y someter todo nuevamente a la prueba de lo sensible.

* * *

Tratándose de las nubes, como siempre que la experiencia estética tiene lugar a partir de la contemplación de la naturaleza, no es difícil mantener en vilo la determinación de un sentido, incluso cuando la búsqueda de sentido se encuentre en el corazón de la experiencia estética. Seríamos idiotas si supusiéramos que nuestro destino puede leerse en las nubes (¡en un lenguaje hecho a nuestra medida!); tendríamos que estar locos para creer que dios nos envía señales a través de ellas (¡solo podría tratarse de un dios esquizofrénico!)⁹.

Las cosas parecen ser más difíciles cuando el objeto de nuestra experiencia es una obra de arte. En tal caso, la supuesta intención del artista, como sugería la fenomenología en sus comienzos, o la eventual intención de la obra, como pretendió cierta semiología de finales del siglo XX, sería suficiente para arruinar el juego — al punto que Kant estaba tentado a dejar todo el arte fuera del dominio de la experiencia estética, abriendo apenas una excepción para las producciones del genio.

¿Se trata, de hecho, de objetos tan diferentes? Tomemos un caso ostensible. La obra de Pina Bausch, como buena parte de la danza contemporánea, utiliza por igual los recursos del cuerpo en movimiento y de la narrativa. Sus puestas en escena sugieren siempre una pluralidad de interpretaciones posibles, al mismo tiempo que parecen exceder cualquier interpretación particular. ¿Eso significa que Pina Bausch prescinde o se hurta a incorporar una intención en sus obras? Sí y no.

Por un lado, sin dudas, existe una idea por detrás de cada una de sus creaciones. Pero, por otro lado, esa idea es sometida a un singular proceso de diferenciación. Por ejemplo, en encuentros individuales dirige una cuestión a cada uno de los bailarines, que tanto responden con historias personales como incorporan su respuesta en movimientos improvisados. A partir de esa multiplicidad de gestos y narraciones, de su elaboración individual y de su articulación conjunta, va surgiendo la obra — digamos, *Café Müller* o *Ven a bailar conmigo*. Si a eso sumamos el hecho de que todo tiene lugar sobre un plano intensivo sobre el que se conjugan — de forma

9. Lo sensible no comporta un lenguaje; constituye, de hecho, su afuera.

no necesariamente convergente — los movimientos de los bailarines, las construcciones del decorado, los climas creados por la iluminación y la presencia siempre excesiva de la música, tendremos que admitir que por detrás de sus obras no se encuentra la intención de un artista, o no se encuentra apenas *una* intención. La hipotética intención que da origen a un proyecto se fragmenta, se multiplica, componiendo una auténtica heterotopía, en la que formas y materialidades, ideas y cuerpos, mantienen un equilibrio inestable — con todo, fascinante.

Eluard recordaba que Dalí era capaz de representar seis imágenes simultáneas sin que ninguna de ellas se encontrase sujeta a la menor deformación figurativa — un torso de atleta, una cabeza de león, una cabeza de general, un caballo, el busto de una pastora, una calavera —, permitiendo que diferentes espectadores tuviesen diferentes experiencias de sus pinturas, o incluso que un mismo espectador tuviese una experiencia tensa y compleja, las imágenes dando lugar a las imágenes, como cuando contemplamos las nubes (Eluard, 2019: 130). De la misma forma que en pintura los miles de trazos que componen una obra apuntan en diferentes direcciones, y comportan diversos colores, tonos e intensidades, dando lugar a formas que exceden por completo sus pequeñas intenciones contextuales, viéndose al mismo tiempo desbordadas por ellas¹⁰, las obras de Pina Bausch son menos la consumación de una intención que el efecto de una conjunción virtual de singularidades en relaciones perfectamente diferenciadas — con todo, indeterminadas —, que apelan a nosotros, en cuanto espectadores, para ganar sentido y valor (un sentido nunca del todo determinado, un valor universal subjetivo). No de otro modo, millones de partículas de agua en suspensión dan lugar a figuras que sería imposible integrar — por muchas diferenciales que trazáramos entre ellas (la idea es de Leibniz).

En el fondo, un artista se define menos por su capacidad para crear objetos únicos que expresen sus ideas, que por su potencia para promover experiencias imponderables en las otras conciencias. Viendo *Café Müller*, de hecho, y más allá de la irresolución de la eventual intención artística de la obra, la experiencia estética nos trasporta a un plano intensivo semejante al que acabamos de describir. Ni bien comienza, es cierto, reconocemos algunos elementos escenográficos: las mesas de un café, una extraña puerta giratoria, cuerpos que evolucionan a ciegas en el espacio. También de inmediato nos hacemos una idea de lo que ahí tiene lugar: seres desolados se debaten en el infierno. Y, sin embargo, una vez tomados por la atmósfera enrarecida que da su tono a la obra, vemos inhibida nuestra tendencia a identificar los personajes de la escena como figuras o símbolos, así como la costumbre de asimilar lo que vemos, escuchamos y sentimos siguiendo un hilo narrativo. Quiero decir: no dejamos de intentar comprender lo que representa esa mujer

10. Cada pincelada pinta más y menos de lo que la intención del artista se propone, reflejando imperceptiblemente las alteraciones en el ánimo del artista, las variaciones de la respiración, los progresos de la digestión, etc. Sumados, todos esos excesos y defectos tornan la pintura siempre más y menos que una imagen, más y menos que una representación. Motherwell, que definía la pintura como una exploración ciega del abismo sobre el que reposa la existencia, decía que el significado de un cuadro, producto exponencial del significado acumulado de miles de pinceladas sobrepuestas, era por completo inconcebible para el artista, y por tanto permanecía siempre en abierto para aquellos dispuestos a llevar su mirada sobre el mismo.

nerviosa de cabello rojo que corre entre las mesas, el hombre incapaz de sostener entre sus brazos a la persona que ama, o esas otras figuras que, como fantasmas, caminan sonámbulas, llevándose las sillas por delante. Ahora bien, tanto la constante variación que tiene lugar sobre el escenario, como la intensidad con la que los bailarines ejecutan hasta los movimientos más simples, exceden el orden de la representación. Cada hipótesis de interpretación que esbozamos para dar sentido a lo que vemos es puesta en causa, ya sea por la delicadeza, la pasión o la furia envuelta en cada gesto, ya sea por la forma imprevisible en que las escenas suceden a las escenas, ya sea por la complejidad y la intensidad con la que nos alcanza y nos toca la obra como un todo.

Es que, expuestos sin reservas, conduciendo la experiencia sin propósito inmediato ni horizonte de expectativa, no conquistan nuestra atención apenas los movimientos significantes, sino también cada elemento a-significante: el roce de los tejidos, el sonido de los cuerpos cayendo o abrazándose, el sofoco de la respiración de los cuerpos, el sudor, el esfuerzo, el dolor, la angustia, la emoción — incluso el silencio. Lo sensorial pareciera imponerse a lo intelectual, al punto que en algunos momentos sentimos la necesidad de gritar “¡Paren! ¡Ya es demasiado!”.

En verdad, así como no conseguimos parar de ver, no conseguimos parar de pensar. Incapaces de concluir nada, presos de esa nube de perceptos y afectos que es *Café Müller*, somos forzados, somos violentados a pensar — a pensar como nunca lo hicimos antes: sobre el amor y el deseo, sobre el cansancio y la depresión, sobre el desencuentro y la soledad, sobre la finitud y la muerte (y, en última instancia, sobre el modo en que todas esas cosas se apoderan de nuestros cuerpos hasta que, rendidos, dicen basta).

Todo conspira para eso en la obra de Pina Bausch. Todo, a condición de que no rompamos el pacto tácito sobre el que reposa el funcionamiento del arte moderno: el mundo al que nos abre la experiencia estética es un mundo del que no poseemos la llave, por lo que nadie puede vivir la experiencia que el arte propone a partir de claves de lectura o estructuras de interpretación¹¹. A quien sea capaz de mantenerse en esa tensión sin desfallecer, las obras prometen un acceso inaudito al mundo, no como es habitualmente representado en nombre de imperativos de eficacia, productividad o satisfacción, sino *tal como es*, quiero decir: como realidad potencial y tarea para nuestra libertad.

* * *

A pesar de ser siempre únicas, siempre singulares, las aventuras en las que nos embarca la experiencia estética son algo común. No apenas algo al alcance de cualquiera y no importa quien, como intentamos mostrar hasta aquí, sino también algo cuyo efecto es común a quienes se prestan sin resistencia a sus transportes: cierta intensificación de nuestro sentimiento de vida, producto del libre juego de nuestras facultades (Kant, 1993: §20).

11. Sobre esto, ver Merleau-Ponty, Maurice. “A linguagem indireta” (1952). En: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

Ese sentimiento, que quizá no quepa en un juicio, apunta más allá de los límites de nuestra subjetividad. Esto es lo más difícil de entender y elaborar: que cierta forma de universalidad atraviese la experiencia más singular de todas. Al mismo tiempo, ni el sentimiento ni la idea nos son extraños.

Así, cuando compartimos una experiencia estética con amigos, como la experiencia de una película que nos conmovió profundamente — *Ulysse*, de Agnes Varda, por ejemplo —, somos sorprendidos si alguien disiente de nosotros alegando no haber sido esa *su* experiencia. En realidad, nos sentimos chocados: simplemente *no lo podemos creer*. Entonces, claro, no habiendo espacio para argumentos en el dominio de la experiencia estética, lo único que nos resta hacer es convidar a nuestro amigo a ver de nuevo, a ver mejor (a ver juntos, incluso, como juntos solemos observar las nubes en la playa).

Seguramente todo lo que vemos, experimentamos y sentimos, y todo lo que imaginamos, especulamos y pensamos durante una película, es imponderable, múltiple, plural. Pero el modo en que se relacionan nuestras facultades cuando lo hacemos sin ideas preconcebidas ni prejuicios, exponiéndonos sin reservas, el modo en que juegan entre sí nuestras facultades cuando dejamos de lado nuestra idiosincrasia y nuestros intereses particulares, es común, impersonal.¹²

Sabemos que nuestra dificultad para concebir una dimensión de la experiencia que, no siendo del orden de la necesidad objetiva, no recaiga en el de la subjetividad individual, es un problema que excede el dominio de la experiencia estética. Quizás muchos de los impasses que enfrentamos en el terreno de la política desde los tiempos en que Kant escribió su obra encuentren en esa dificultad una de sus causas secretas. Lo cierto es que nos resulta enormemente difícil concebir el acontecimiento de lo común.

En todo caso, de ese acontecimiento no carecemos de experiencia. La pasión impersonal que suscita en nosotros la experiencia estética es un sentimiento común. De hecho, en sentido estricto, no somos los sujetos de esa experiencia. Quiero decir: en la medida en que para que tenga lugar debemos dejar de lado todo lo que define nuestra individualidad (idiosincrasia, gustos, intereses) y todo lo que define nuestro ser social (saber, creencias, tradiciones), el sujeto de la experiencia estética no somos propiamente nosotros, sino *algo en nosotros*, o, mejor, *algo común a todos* aquellos dispuestos a conducir esa experiencia: sujeto-larvario en vías de individuación (Deleuze) o parte sin parte en proceso de desidentificación (Rancière).

Por detrás de las figuras de la individualidad constituida y de la comunidad instituida, la experiencia estética manifiesta *una vida*. No es la única manifestación de la misma, ni posee

12. Esta “validade comum” (Kant, 1993: §8) refere-se, não à relação das representações à faculdade do conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer de cada sujeito, que se pressupõe comum em vista – não das propriedades do objeto – mas da impessoalidade da experiência estética, na qual o sujeito deixa de lado as suas inclinações e as suas idiosincrasias, o seu saber e os seus preconceitos, isto é, tudo o que concerne ao agradável e ao bom (só assim pode estender-se à esfera inteira dos que julgam).

precedente alguno sobre el resto de sus manifestaciones, pero seguramente es la más frecuente, la más económica, la más a mano. Incluso cuando la comunidad pueda ser inconfesable o imposible, la experiencia estética no deja de recordarnos que lo común existe, a golpes de sensibilidad e imaginación, que forma parte del amplio espectro de nuestra experiencia, y que, como tal, la trabaja por dentro. Alienación de la alienación (Marcuse), la experiencia estética, independiente de cualquier principio extrínseco, de cualquier inclinación subjetiva, nos conduce al encuentro de lo común, sin recurso a mesianismos estructurales.¹³

De un modo similar, la transmutación de las obsesiones y los deseos personales de un artista en una obra tiene lugar en un espacio tan enrarecido que es como si el propio artista se ausentase, dejase el espacio vacante, en orden a que cualquiera y no importa quien pueda venir a ocupar ese lugar — común, impersonal o neutro — en el que la experiencia puede volver a ser conducida una y otra vez. Preocupado por dar expresión al sentido de una experiencia impropia, el artista se olvida de sí mismo y pasa por alto la antítesis entre sí y el mundo, entre sí y los otros.¹⁴ De ahí que la obra se haga en gran medida un poco a su pesar — y que el artista, antes que inspirarse, sea inspirado.¹⁵ Y tal vez no sea tan malo eso: que, como decía Merleau-Ponty (1991: 65), “el pintor y el escritor no sepan muy bien que están fundando la humanidad”.

Si la cuestión del asentimiento universal que según Kant exigen los juicios de gusto parece desprovista de sentido para nosotros, no es porque carezca de todo sustrato, sino porque en verdad tal cuestión se refiere a un epifenómeno. En verdad, antes de colocar el problema sobre la posibilidad de *comunicar* el núcleo de la experiencia estética, el arte moderno procede a *ponerlo en común* bajo las más diversas figuras de lo inacabado, de lo inconcluso, de lo abierto — fallas que hacen espacio para que en ellas se acoja nuestra subjetividad.¹⁶

¿Sería excesivo ver en la parábola que Benjamin introduce al comienzo de *Experiencia y pobreza* una imagen de la riqueza que comporta el trabajo improductivo de la experiencia estética?

Sin la autoridad de la vejez — al fin y al cabo, se trata de algo (siempre) naciente —, la experiencia estética toma el relevo del cuidado de lo común que hasta hace poco más de doscientos años

13. La universalidad de las condiciones subjetivas de la experiencia estética, en efecto, abre para Kant un horizonte de universalidad que ya no reposa en principios trascendentes a la experiencia (Kant, 1993: §9). La idea de una comunidad estética ha sido, sin ignorar su ascendencia moderna, en la filosofía de Jacques Rancière, adonde la relación entre creadores y espectadores, o entre narradores y traductores, establece un marco de comunicación sin presupuestos ni jerarquías que, al mismo tiempo que asume el disenso como parte de la experiencia estética, apunta a la idea de una democracia radical. Cf. Rancière, 2010b: 28.

14. Cf. Merleau-Ponty, 1991: 55

15. “Mi obra me toma relativamente en cuenta, se hace un poco a mi pesar, se me escapa de las manos, casi diría que se escribe sola y llegado el caso lo único que siento como una verdadera obligación es hacer las cosas cada vez mejor.” (Conti, 2008: 535)

16. “Una comunicación antes de la comunicación.” (Merleau-Ponty, 1974: 69-70)

estaba a cargo de la tradición. Solo que la experiencia estética no nos ofrece lo común como se ofrece una herencia, bajo la bella apariencia de un tesoro, sino como una tarea sin objeto ni fin, en la que la fragilidad del animal que somos y estamos siempre en vías de devenir se temple para la libertad. Como una madre ausente y excesiva, la experiencia estética nos invita a sondear la nada sobre la que reposa nuestra existencia — y al mismo tiempo a descubrir una vez más que no sabemos lo que puede un cuerpo.

La imagen de una cabra muerta, el gesto inútil y sin embargo obstinado de una mujer por levantarse, la queja arrítmica de un bandoneón y el rojo enloquecedor de la pintura de Matisse, la luz de un atardecer de otoño y las nubes evolucionando lentamente sobre nuestras cabezas, declinan, sin mistificaciones, un nuevo sentido del acontecimiento de lo común. E, independientemente de intereses particulares y conceptos generales, de teologías auxiliares y presupuestos vicarios, nos invitan a entrever (a soñar) mil figuras impensadas de una humanidad no dividida, en devenir, sin determinación, abierta a los animales y las plantas, a los otros y al mundo.

REFERENCIAS

Bausch, Pina. (1978) *Café Müller*. Wuppertal Tanztheater.

Conti, Haroldo. (2008) Compartir las luchas del pueblo. En: *Revista Crisis (1973-1976) – Antología – Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad de Quilmes Editorial.

Dufrenne, Mikel. (1982) *Fenomenologia da experiência estética. Volume I: O objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Eluard, Paul. (2019) *Dar a ver*. Madrid: Árdora Ediciones.

Kant, Immanuel. (1993) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.

Merleau-Ponty, Maurice. (1991) A linguagem indireta e as vozes do silêncio. En: Merleau-Ponty, Maurice. (1991) *Signos*. São Paulo: Martin Fontes.

Merleau-Ponty, Maurice. (1974) A linguagem indireta. En: Merleau-Ponty, Maurice. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.

Rancière, Jacques. (2010) Schiller y la promesa estética. En: Rivera, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia - Servicio de publicaciones.

Rancière, Jacques. (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques. (2011) *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções. Disponible en: <http://www.revolucoes.org.br>

Ronsenfield, Kathrin. (2006) *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar.

Stolnitz, Jerome. (2007) A atitude estética. En: D'Orey, Carmo (org). *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro.