LA AFECTIVIDAD COLECTIVA

Pablo Fernández Christlieb

Departamento de Psicología Social

Facultad de Psicología

Universidad Nacional Autónoma de México

A Magda

LA AFECTIVIDAD COLECTIVA

INTRODUCCIÓN

LOS SENTIMIENTOS QUE NO EXISTEN

La Indistinción Sentimental.

El Magma Afectivo.

LA COLECTIVIDAD AFECTIVA

Límite Interior y Límite Exterior.

Los afectos absolutos.

El Poder/Contrapoder.

Los sentimientos relativos.

El Tejido de la Ronda.

LA CIENCIA DE LA AFECTIVIDAD

Las Formas.

Símbolos de sí mismas.

AEsthetica.

Arte Diaria.

Estética Cotidiana.

El observador que va.

El investigador que vuelve.

Lo Bonito, Lo Bello, Lo Feo y Lo Horrible.

El Modo de Ser de la Luz.

NUESTRAS PRENDAS

La Estética de la Cantidad.

La Dosis de Enigma.

La Desoquedad.

La Turistización de la Vida.

Los Sentimientos en la Galaxia Gates.

CONCLUSIONES

Una Veteropsicología.

Una Psicología Inútil.

LA ESPERANZA

NOTAS DE PIE DE PÁGINA

REFERENCIAS

INTRODUCCIÓN

Este trabajo intenta lo siguiente: estudiar a la sociedad como si fuera un sentimiento, y estudiar a los sentimientos como si fueran una sociedad. Hacer ambas cosas al mismo tiempo es lo que se denomina afectividad colectiva.

No obstante en los círculos científicos suele ser tema desprestigiado, y de hecho los mejores trabajos tienen por objetivo mostrar que la afectividad no existe, hay razones para pensar que es oportuno estudiarla en este momento: los adolescentes se drogan con una tenacidad digna de mejores causas; las neoreligiones y las sectas crecen como hongos, y junto con ellas la astrología, quiromancia, masajes, libros de superación y ecologismo dogmático; gente mata gente a granel en el metro y a la salida de la iglesia, por ninguna razón; las elecciones presidenciales de las democracias ejemplares son un fenómeno de marketing, donde no se escoge al candidato con mejor proyecto, sino con mejor sonrisa; el nuevo fascismo, que tiene cualquier cosa, sobre todo palos y piedras, menos argumentos, retoña por todas partes con facilidad primaveral; los niños realmente aplicados no están en los colegios, sino en los videojuegos; la diversión a

toda costa o la violencia en su defecto son la actividad urbana por excelencia; la moda, es decir, el universo Benetton, la dimensión Levi-s, ha dejado de ser apariencia para convertirse en personalidad profunda; el deporte, la salud, la higiene, la acción Adidas, son la nueva moral según la cual el pecado consiste en fumar, y las virtudes teologales de hoy son el aerobics, el slim center y el agua embotellada. El consumismo es la gran aventura humana. La realidad se ha hecho video, audio, holograma, información, fax, internet, satélite y televisión; la otra realidad, la de los pies en la tierra, la realidad a la antigua, es sólo cuento de abuelitos. La arquitectura, el diseño, la decoración de interiores posmodernistas, llenos de redondeces, pegotes y coloridos, carecen de las justificaciones racionales de sus predecesores. Etcétera. Es como si este mundo contemporáneo fuera todo caprichosismo y espontaneísmo, espasmos. En todos estos ejemplos hay algo en común, a saber, una fuerte dosis de lo que se denomina irracionalidad, una ausencia notoria de lógica, de posibilidad de explicar las razones y los motivos de tales eventos. Todos ellos son, en rigor, acontecimientos afectivos.

La afectividad mundial está en plena efervescencia; para que ello sucediera se requería algo muy preciso: que nadie se diera cuenta, que la afectividad no fuera tema de investigación, ni de debate, ni de conversación, ni de reflexión de nadie. Y así ha sido. En las universidades, esos lugares donde vive la gente que se encarga de estos asuntos, últimamente nadie ha pensado en la afectividad, ya sea porque eso es de lo que se habla más bien en los bares y en los cafés, o ya sea porque el lenguaje, frases, enunciados, oraciones, discursos, textos, actos de habla, locuciones, pensamiento, en fin, el lenguaje, ha sido declarado la realidad y la verdad ultimada, tanto por la lingüística, como por la filosofía, la semiótica, la política, la antropología,

la teología o la psicología, y su argumento conclusivo es que toda la realidad es lenguaje, de modo que lo que no pueda ser dicho, no existe. Esta tesis sería correcta si no fuera por un pequeño incidente, a saber, que el lenguaje es declarado realidad ultimada justo en el momento en que ya nadie lo usa, y es por eso que los más ultras de sus teóricos han logrado concluir que son sólo palabras: a la realidad se la lleva el viento. En efecto, hoy día, la gente es cada vez más analfabeta y menos conversacional; por un lado, va a la universidad para aprender programas de computadora aplicados a la administración de empresas, esto es, a la fabricación de dinero sin producción de objetos, y se retira hartada de las clases de filosofía, latín, retórica, historia y literatura, porque ahí nada más se aprenden palabras, de modo que ya ni profesores existen; por el otro lado, cuando platica, se comunica mediante interjecciones, neobarbarismos tecnocomerciales y frases hechas y huecas; esto es palabrería, no lenguaje. Es en ausencia del lenguaje donde crece y madura la afectividad: cuando se calla el *logos*, se oye el *pathos*. Esta irracionalidad tan entusiasta es contraria a la razón de la Ilustración; todo mundo quiere ser entusiasta, nadie quiere ser ilustrado. El proyecto ilustrado de la razón era un proyecto lingüístico que cometió el error de suponer que toda la vida podía ser reducida a la racionalidad, al diálogo y al acuerdo, y mientras más apretó esa racionalidad tan poco razonable, más se le escapaba esa otra parte de la vida que es la dimensión de la afectividad. El fin de esta historia es lo que tenemos ante los ojos, algo incontrolable, que no es para nada apocalíptico, sino genésico, porque si bien es cierto que la afectividad no es racional, no es una sinrazón.

Es en estas circunstancias que han ido apareciendo estudios sobre las emociones, que es el término técnico oficial que se emplea en las distintas psicologías sociales, pero una cosa es poner en el título de la

investigación algún título emocionante, y otra es cumplirlo. Por cierto, los afectos son casi siempre estudiados como si fueran causas, como si fueran efectos, como si fueran conductas, como si fueran atribuciones, como si fueran funciones, como si fueran representaciones, como si fueran palabras, pero casi nunca, como siendo afectos¹. En las investigaciones sobre afectividad siempre se suele hablar de otra cosa; automáticamente se desnaturaliza el objeto de estudio. Este trabajo pretende estudiar a la afectividad en sus propios términos, la afectividad como afectividad y no como otra cosa.

En sí misma, la afectividad es silencio, por eso es ciertamente difícil hablar de ella, como si el lenguaje que tenemos no bastara, no se acomodara bien al tema. Y por esto mismo, el presente trabajo se ha visto en la necesidad metodológica de forzar y enchuecar un poco las palabras, lo cual se nota en la terminología principal utilizada. En primer lugar, "afectividad colectiva" será considerada como el nombre genérico del proceso y estructura general de los demás términos afectivos, tales como pasión, sentimiento, ánimo, emoción, sensación, los cuales, a decir verdad, no son tan específicos, ya que son en realidad intercambiables, a veces como sinónimos y a veces no, tal y como se usan normalmente en lenguaje cotidiano, donde a veces decimos "sensación" y a veces "emoción", y nunca nos equivocamos, los que se equivocan son los científicos que los clasifican. En segundo lugar, los afectos y sus sinónimos aparecen a su vez como sinónimos de otros términos en la sucesión siguiente: todo afecto es una "forma", las formas son "situaciones", las situaciones son "ciudades", las ciudades son "sociedades", las sociedades son "cultura", de modo que aquí, cultura, sociedad, ciudad, situación, forma y afecto son sinónimos, y así, las cualidades de cada uno de estos términos son cualidades de los

demás, y entonces, tendrá que aceptarse que la forma de cualquier cosa, de una escultura por ejemplo, tiene afectivamente las mismas características que una ciudad, y que una situación cualquiera, por ejemplo la de una pareja, tiene los mismos atributos que una sociedad. Se antoja extraño al leerlo, pero lo cierto es que cuando uno habla, así lo siente. Podrá verse entonces que, sobre todo, si las ciudades tienen límites, y si las sociedades tienen un origen, entonces todo sentimiento tiene límites, y origen, y además uno vive dentro de ellos como si fueran ciudades y sociedades, y así sucesivamente. Para poder hablar de los afectos hay que jugar con las palabras, revolverlas, torcerlas, regresarlas, transmutarlas, trastocarlas, etc., lo cual es, precisamente, el pánico supremo de los científicos. Como puede verse en suma, el recurso metodológico consiste en una creciente sinonimia de la terminología, que en realidad no se hace tan confusa, toda vez que es simplemente la ambigüedad con la que hablamos todos los días. La única excepción es tal vez la diferenciación que se hará, por lo demás no muy insistentemente, entre "pasiones" y "sentimientos", en donde se usa el primero para referirse a los sentimientos que llegan al límite, que son absolutos, y se usa el segundo para las pasiones cuando éstas son relativas, es decir, cuando coexisten con otras equivalentes; por ejemplo, la angustia es una pasión, pero la amistad es un sentimiento. En todo caso esto no es lógico; por supuesto que no: lo lógico son las palabras, no los afectos. La afectividad se mueve con otro criterio, alógico, y el presente trabajo argumentará que este criterio es la "estética", que opera bajo las leyes jamás escritas de armonía, consonancia, tacto, gusto, encanto.

Quizá la prueba más a la mano de que vivimos en una sociedad afectivizada, que se mueve más por la estética que por la lógica, más por silencios que por palabras, es que los libros ya no pueden ser largos. Por eso

Gergen, uno de los psicólogos más brillantes de la actualidad, quien opina lo mismo en la página quince de su libro sobre El Yo Saturado, tuvo que meterle dibujitos, chistes, recuadros, etc.; el tiro por la culata sobrevino cuando dicho libro terminó siendo de 370 páginas. Lo bueno es que los libros no se compran para leerlos, sino, como dice Gabriel Zaid, para pensar en leerlos algún día, en cuyo caso el tamaño no influye. El problema de los libros largos es especialmente cierto en el caso de los ensayos teóricos, porque ya no existe el tiempo ni la disposición para seguir el hilo de discursos interminables, y es menos cierto cuando se trata de la sección amarilla del directorio telefónico, donde uno nada más consulta lo que le interesa y luego cierra tan monumental obra. El presente texto ha intentado aprovecharse de lo mejor de ambos géneros, porque, por cierto, la posibilidad de un lector debe ser considerada dentro del plan de una investigación. Así, la tesis de este ensayo se presenta directa y cortamente, mientras que el resto del trabajo puede ser proseguido remitiéndose a las notas de pie de página, que aparecerán así:².

LOS SENTIMIENTOS QUE NO EXISTEN

Sentir no es lo que uno piensa; eso es pensar. Por eso hay que, por decirlo así, despensar un poco la idea de los sentimientos, para aproximarse un poco a su sensación, o sea, a sí mismos.

Un sentimiento es el aviso de que algo sucede, de alguna manera, en alguna parte, demasiado cerca, definición ésta que también se puede aplicar a lo desconocido. Se puede sentir amor, dolor de muelas, ganas de marcharse, la música, pasos en la azotea, cansancio, que alguien lo está mirando, el olor a café, que el ambiente está tenso, que una idea es equivocada, que el otro ya no lo quiere. Pareciera que "sentir" es el verbo que se emplea para informar que hubo una sacudida de la realidad, la aparición de lo que no se sabe.

Cuando se habla de sentimientos, se piensa en palabras típicas como el amor, el odio, el hastío, la alegría, la desesperanza, la compasión, el rencor, la soledad, el perdón o el remordimiento. Para empezar, tales fenómenos no existen. Existen ciertamente las palabras, que son de lo más socorridas, pero éstas carecen de contenido efectivo o de correspondencia con hecho alguno. Por eso nadie ha podido decir en qué consiste el amor.

Los nombres de los sentimientos son las maneras de llamarle a algo que no se puede llamar de ninguna manera. Por eso se oyen protestas del tipo "¿a eso le llamas amor?".

La gente, cuando siente algo, y le incomoda o la distrae, intenta determinar lo que está sintiendo: no sabe si aquello es amor, simpatía, soledad o mera primavera, y cuando, tras alguna deliberación, concluye que se trata de lo primero, y se lo comunica al interesado, al psicoanalista o sus colegas, éstos puede deliberar y concluir otras cosas, como que se trata de egoísmo, ternura maternal, caridad, posesividad, inercia o, en efecto, la primavera. Lo interesante es que todos los nombres sean correctos, de donde ha aparecido la novedosa solución de la ambivalencia, de que es amor pero también odio. En suma, para cada cosa que se sienta, se puede determinar que se trata de cualquier sentimiento, cualquiera que se interprete funciona como válido. Un mismo acontecimiento es un asunto de rencor, dignidad, crueldad, heroísmo, etc. A la hora de sentir, hay una imprecisión rampante respecto a la definición que se va a hacer del sentimiento. Cada cosa que se siente puede ser, en rigor, cualquier sentimiento, y cada sentimiento puede ser cualquier cosa. Es evidente que entre las palabras amor y odio, desesperación y tranquilidad, alegría y tristeza, felicidad e infelicidad, hay una enorme diferencia, pero parece ser que entre estos sentimientos, tan no hay diferencia que se confunden y resultan el mismo. Por eso De Saussure pudo decir que en el lenguaje no hay términos positivos, es decir, palabras que se refieran a cosas, que designen la realidad, sino solamente diferencias de unos términos con otros; se puede hablar del egoísmo, no porque exista tal realidad, sino solamente porque existe la palabra altruísmo. Por eso el amor no es otra cosa que lo contrario del odio y lo diferente de la amistad, y lo similar al cariño.

Cualquier pretensión de definición de sentimientos, según se puede constatar en el diccionario, cae en una serie de vaguedades, de tautologías, de circunloquios y de escamoteos³ que, en el mejor de los casos dan cuenta de que el objeto que pretenden definir no existe en realidad, no es un objeto o evento concreto y discreto, sino un algo que puede confundirse con todo y que puede describirse de todas las maneras. Como si cada sentimiento que se intentara describir resultara ser todos los otros sentimientos. Son más bien una abstracción. En la realidad, los sentimientos son una materia muy vaga, confusa, disuelta. Cuando alguien dice a otro "te amo", todo queda muy claro entre los dos, menos el sentimiento, y por eso se pasan tanto tiempo juntos, averiguándolo.

Da la impresión de que da lo mismo decir que uno siente vergüenza o timidez o hipocresía, de que es enteramente frívolo decir "te quiero" o "estoy triste", porque no se está diciendo nada. Sin embargo, en un porcentaje insólitamente alto la gente dice estas cosas, y puede afirmarse que las conversaciones verdaderamente importantes, las significativas, son las que hablan de ello. Es que, verdaderamente, los sentimientos son cuestiones acuciantes: su tematización es una polémica que intenta desentrañar lo desconocido, comprender y maniobrar las sacudidas de la realidad, mecerse en ellas si no hay peligro, averiguar que fue aquello, que por pasar tan cerca, nos atravesó.

Lo que se siente no se puede decir y lo que se dice no es lo que se siente. la gente no se refiere a sus sentimientos, sino que se refiere a las palabras⁴. Una conversación sobre, digamos, el amor, en donde alguien que ha sido acusado de "eso-que-sientes-no-es-amor" defiende su afirmación, no discute sobre lo que siente, sino, estrictamente, inicia un debate sobre las definiciones que existen del amor, sobre los discursos, historias, leyendas,

películas, frases célebres, que se han desarrollado sobre la palabra en cuestión, y puede defenderse con frases como "amor-es-darlo-todo", "yo-me-entrego-totalmente", las cuales son aceptadas como válidas, a pesar de que no haya nada en la realidad que valga como darlo todo o entregarse totalmente, sino que más bien corresponden a otros discursos existentes sobre el amor, tales como la tragedia de Romeo y Julieta o la de Ryan O'neal y Ali MacGraw. En efecto, el discurso del amor se apoya en otros argumentos sobre el amor y se enfrenta a otros discursos existentes sobre los enemigos del amor, vanidad, egoísmo, celos, posesividad, etc., lo cual se convierte, sin proponérselo, en un debate altamente erudito e intelectualizado, ya que está abrevando de tradiciones fuertemente establecidas en la cultura; en todo caso, uno estaba hablando de otra cosa, no de su amor: lo bueno de platicar es que uno se distrae de sus problemas mientras cree que está hablando de ellos. El discurso sobre el amor no se basa en el sentimiento, sino en otros discursos que hablan de otros y otros y otros. Por eso la gente, cuando está enamorada o desenamorada, atiende las historias que otros le cuentan al respecto, pide opiniones, lee novelas, recita 20 Poemas de Amor y una Canción Desesperada, oye tangos y boleros y otros tantos Fragmentos de un Discurso Amoroso⁵. Gergen (1991) plantea que el discurso amoroso contemporáneo proviene del romanticismo color de rosa del siglo XIX, cuando las adolescentes de la época leían atentamente las novelas de amor para entender cómo ser incomprendidas. Se trata, como dirían los construccionistas (Ibáñez, 1994), de construcciones sociales, de definiciones consensualmente acordadas, pero arbitrarias y convencionales, de la realidad.

No se está tratando de argumentar que el amor no existe, sino que su nombre no le atina. Por el contrario, este trabajo trata de eventos de

naturaleza sentimental. La falta de tino del lenguaje para llamar a los afectos permite plantear que hay acontecimientos afectivos que no tienen nombre de sentimiento, aunque lo sean, y otros que no tienen nombre alguno. Por mencionar los ejemplos más verosímiles, puede ponerse a la libertad, la disciplina, la responsabilidad, las creencias, las vocaciones, los principios, la voluntad o el poder: puede decirse de ellos que son afectos que no tienen nombre de afectos, y no obstante, no hay que olvidar que existen ejemplos más inverosímiles, como el cenicero, la política, las calles, el color verde, el perfume o la sociedad. Este ensayo intentará verosimilarlos; para eso es un ensayo.

La virtud que pueden tener los discursos románticos y las vaguedades lingüísticas es, cuando menos, que siempre están a discusión, con el beneficio de la duda a su favor. En cambio, en el ámbito de la producción científicista, es decir, en aquella producción que difiere de la científica en el hecho de que le interesa más el poder que el conocimiento, los nombres que se les ponen a los sentimientos quedan dogmatizados en definiciones inertes, e incólumes, que no sólo ya no intentan averiguar qué se siente, sino que pretenden que los sentimientos que enumeran existen en la realidad como cosas concretas, incluso físicas, al mismo nivel que las especies de los botánicos o los elementos de los químicos. Y considerándolos así, lo único que procede es clasificarlos. el científicismo ha elaborado entonces clasificaciones rigurosas de estos sentimientos que no existen, de modo que un sentimiento no pueda ser confundido con otro, es decir, de manera que un término sin realidad no pueda ser confundido con otro término igualmente sin realidad, toda vez que, como se ha visto, son palabras que carecen de relación con algún objeto, teniéndola solamente con otra palabra. Así, por ejemplo, en su manía clasificatoria, los psicólogos han

distinguido diversos tipos de lo que aquí se ha denominado sentimiento: se pueden dividir en sentimientos, sensaciones, emociones, afectos, estados de ánimo, de acuerdo a criterios que tampoco existen, como intensidad, duración, objeto, etc.⁶. Dentro de este discurso, que es una construcción un tanto autista, se estipula estrictamente cuándo se trata de un afecto, cuándo de una emoción, o de un estado de ánimo, aunque no vaya a servirle de mucho a nadie saber que lo que siente no es una emoción sino una sensación. La mayoría de los psicólogos que han discurrido por esta vía, han arribado a la confección de una lista de "emociones básicas", cuyo sumario serían las ocho siguientes: "miedo, rabia, alegría, tristeza, aceptación, rechazo, expectativa y sorpresa" ; éstas ocho son de Robert Plutchik⁷. Nunca como en la manía clasificatoria del cientificismo el lenguaje había estado más abstraído de la realidad.

Tanto en los discursos sentimentales como en las teorías de las emociones, los sentimientos precisos dependen solamente del nombre que se les dé, y del discurso al que se les hace entrar al darles nombre. Pero hay una objeción muy simple: lo que se está sintiendo es otra cosa.

LA INDISTINCIÓN SENTIMENTAL

Los viejos filósofos lograron, al parecer, aproximarse más a los sentimientos, al definirlos como una especie de pensamiento que todavía no acaba de pensarse, y que cuando acaba de hacerlo, deja de ser sentimiento. Spinoza lo dice así:

Las emociones son ideas confusas, destinadas a resultar ideas distintas, y una vez que resultan ideas distintas dejan de ser afecciones (citado por Abbagnano, 1961, p. 338)⁸.

Y Leibniz así:

Se tiene razón en llamar, tal como lo hacían los antiguos, perturbaciones o pasiones a aquello que consiste en los pensamientos confusos que tienen algo de involuntario e incógnito (ídem).

Los sentimientos distintos se llaman pensamientos. En efecto, lo "distinto" aquí, por oposición a lo "confuso", denota la racionalidad, la lógica, la conciencia y, por ponerlo de manera más actual y precisa, el lenguaje, que es la materia de todas las distinciones. Y lo único que se puede decir de los sentimientos es que no se puede decir nada. Por lo demás, no es casual que ambos filósofos sean reconocidos anticartesianos, y que Descartes sea reconocido como el padre de las manías clasificatorias, empezando con su *res cogitans* y *res extensa*, mente y cuerpo.

"Nada es distinto antes de la aparición de la lengua", todavía decía De Saussure a principios del siglo veinte. En la psicología social contemporánea aún se puede encontrar la idea; Grize, de modo académico y precavido, llama "nociones" a algo que parecen ser "sentimientos", y las explica con la indistinción o confusión del caso, es decir, respetando su naturaleza:

Servirse de las palabras de la lengua es hundirse en el saber que constituyen los preconstructos culturales, es extraer ciertas partes que denomino nociones. Se da un proceso de pensamiento que es prelingüístico, toda vez que una noción es, dicho con propiedad, indecible. Antes de su puesta en palabras, las nociones nunca están separadas las unas de las otras (1993, p. 154).

Sentir es no saber qué. La justeza de los sentimientos como ideas confusas puede apreciarse en una serie de frases cotidianas, dichas generalmente en primera persona: "sí lo sé, pero no sé cómo decirlo; no sé qué me pasa; no puedo explicarlo; no puedo ponerlo en palabras", etc.; tales

frases se pronuncian a propósito de una idea, de una certeza, de una canción, de un gusto o disgusto, de una afección, de un paisaje, etc., y la única respuesta posible usa frases dichas generalmente en segunda persona: "tendrías que verlo, oírlo, sentirlo, etc., tú mismo para que entiendas de qué se trata". Sentir es lo inefable. Lo que no se puede decir, sólo se puede sentir. Y abarca más de lo que comúnmente se denomina sentimientos. Hay, por ejemplo, ideas que parecen pensamientos, como los valores morales, pero, en tanto son inexplicables, pertenecen al orden afectivo; los pensamientos que no pueden pensarse se llaman sentimientos. Los sentimientos no están metidos en las cajas de las palabras.

Sentir es la dimensión de lo que no. De alguna manera, es lo que siempre falta. Ciertamente, para poder definir los sentimientos, no resulta aconsejable caracterizarlos, como hacen los discursos románticos o las clasificaciones científicas, que sólo logran desnaturalizarlos, sino más bien descaracterizarlos, es decir, restarlos de las cosas y situaciones de las que sí se puede decir algo, a las que sí se puede conocer, en las que sí se puede distinguir. Por eso son lo inefable, lo desconocido, lo indistinto. Es paradójicamente, por este camino, por donde se puede investigar su naturaleza. Esto permite confeccionarles una definición por lo negativo: los sentimientos son objetos que no tienen nombre.

Hasta aquí, se puede medio adivinar que estas ideas confusas, o sea, los sentimientos, aunque carezcan aún de criterio para decidir dónde empiezan y terminan y en qué consiste, son, por lo pronto, instancias de alguna entidad mayor, a saber, aquélla en donde se indistinguen, la que todo lo confunde. De todos modos, aunque los sentimientos que conocemos no existan, es útil guardar el término. Hasta aquí también, se espera que los sentimientos hayan quedado confundidos los unos con los otros, como si las

separaciones se disolvieran apenas tocando su realidad. Si no se puede precisar qué se siente, tampoco puede precisarse cómo ni con qué se siente. La materia sentimental aparece como una suerte de solución farmacéutica donde todo lo que cae pasa a ser parte del mismo líquido, todo junto, sin posibilidad de separación. Mientras que el pensamiento racionalista de las ciencias humanas "duras" (i.e. las que se creen ciencias físicas) intenta hacer sobre todo "análisis" (etimológicamente, "separaciones"), como los análisis clínicos, la comprensión de los afectos parece requerir más bien "soluciones", como las que hacen los solventes, los disolventes. Dicho de otro modo, mientras que los estudios sobre emociones empiezan diciendo "primero hay que distinguir...", aquí la entrada dice "primero hay que indistinguir", y en efecto, a continuación se presenta una lista de indistinciones.

Si sentimientos son los que se sienten, éstos pueden ser: vivenciales o psicológicos, como la tristeza; corporales como la comezón; morales como la culpa; cognoscitivos como sentir que una ecuación está incorrecta; intuitivos como sentir que algo anda mal; cuando menos. El problema es cuando alguien está triste, de sentimiento psicológico, probablemente se mejore con una buena taza de café, de sentimiento corporal, del mismo modo que si está contento se le quita con una noche sin dormir. El sentimiento de culpa moral se quita con un par de buenas justificaciones cognoscitivas. Es decir, los sentimientos poéticos y los prosaicos son los mismos sentimientos. Lo vivencial es corporal y moral y cognoscitivo e intuitivo también. William James decía que no lloramos porque estamos tristes, sino que estamos tristes porque lloramos (1884), por lo que inversamente, si uno se esfuerza por sonreír, o se toma un buen café, o descansa un rato, o se lo propone, terminará por sentirse bien. Los días

soleados levantan el ánimo, los colores azules calman los nervios, En suma, cualquier sentimiento se siente con cualquier casillero de la clasificación, por lo que los casilleros quedan disueltos. Tan es un sentimiento un dolor de estómago como un dolor del alma, y tan se siente el primero en el alma como el segundo en el estómago: no deja de llamar la atención que la palabra "dolor" sea tan proteica, tan camaleónica, tan homónima, que lo mismo sirva para un tobillo luxado que para una pérdida irreparable.

Así como los tipos de sentimiento se disuelven entre sí, así también se disuelven las distinciones entre sentimiento, sensación, emoción, pasión, afecto, estado de ánimo, etc. El hecho de querer distinguir el sentimiento como psicológico de la sensación como fisiológica, o el sentimiento como un estado más durable y menos agitado que una emoción, o la pasión como un sentimiento con objeto específico mientras que el ánimo sea lo mismo pero sin objeto, etcétera, permite notar que mejor que las preguntas absurdas de cuándo una emoción se vuelve pasión, o cuántas sensaciones se necesitan para formar un estado de ánimo, cuánto mide un efecto, y mejor que la respuesta también absurda de que la investigación aún se encuentra en sus inicios, mejor que eso, es plantear que las distinciones no existen excepto en el racionalismo del investigador, que es de una artificiosidad forzada, casi frívola. La distinción que un científico hiciera entre un sentimiento de alegría, una sensación de alegría, un ánimo alegre, no afecta mayormente a la alegría. La pasión en el futbol y la emoción en el futbol se siente igual en el futbol. En resumen, un afecto, una emoción, una pasión, una sensación son todos sentimientos, y viceversa en cualquiera de sus combinatorias: todos son todos.

Puede concluirse que los sentimientos no conocen a Descartes, porque las reglas de separación entre mente y cuerpo no son respetadas en

su territorio. La decepción puede a veces determinarse como una revoltura de estómago, y los chorreaderos bilíaticos como celos. Explicar estos casos como "psico-somáticos", mitad y mitad, es ante todo admitir una separación, sin, por lo demás, explicar el vínculo. Por su parte, los psiconeurólogos, frente a esto, han determinado que todo sentimiento es una cuestión de neuronas, los psicofisiólogos determinan que todo este asunto es una cuestión de glándulas. La psicología colectiva determinará que el cuerpo y la materia es una instancia psicológica: lo físico es psíquico.

"Sentir", parece ser, es ser impactado por algo, es aquello que sucede demasiado cerca; lo que está "resentido" es lo que queda con la marca del impacto. Por ello la "sensibilidad" es la susceptibilidad a los impactos, y por eso se dice de los niños y de las películas fotográficas que son sensibles, a la luz y al mal ejemplo. A partir de esto se puede advertir que sentir es un verbo perceptual. De hecho, el término "sensación" nunca ha podido ser disociado del de "sentimiento" (Merani, 1976), y la sensación se refiere a una "percepción difusa", a "un proceso perceptual simple" (McKeachie y Doyle, 1970). "Originalmente, sensación no significaba otra cosa que percepción", dice Türke⁹. Es así que se habla de "sentidos" de la percepción, y los verbos perceptuales como oír, tocar, gustar, u oler son perfectamente sensibles, como de sentimiento: sentir un ruido o sentir la música, sentir lo suave y lo áspero, sentir el olor de las flores y el sabor del vino. La excepción es ver, pero no porque la visión no sea sensitiva, sino porque en nuestra cultura, ver es equivalente de tocar, y de hecho, se usa como sentir¹⁰: "¿ves cómo huele?", "mira lo que te estoy diciendo!". Los órganos de la percepción son aparatos del sentimiento. Por ello, los sentimientos se sienten con las características de los objetos perceptuales, lo cual implica, además, que no están adentro del cuerpo, sino dentro de la

sociedad. Es obvio que una tristeza muy honda no puede caber en un cuerpo que mide como 1.70 mts.; una alegría muy grande seguramente rebasaría la talla de cualquiera. Comoquiera, el sentimiento parece pertenecer a los objetos del mundo. O sea, lo sensitivo y lo perceptual se funden en lo adjetival, mas o menos así:

adjetivos Visuales: claro, oscuro, negro, blanco, rojo, azul, etcétera;

adjetivos auditivos: agudo, grave, callado, ruidoso, etcétera;

adjetivos táctiles: suave, duro, blando, rasposo, filoso, frío, etcétera;

adjetivos olfativos: floral, amoniacal, etcétera;

adjetivos gustativos: agrio, amargo, dulce, etc.;

adjetivos kinestésicos: vertical, horizontal, pesado, ligero, estable, etc.

Un mismo objeto, por ejemplo, un cierto amor, puede ser claro, callado, suave, dulce, estable, y probablemente no podamos decir que sea floral porque la nariz tiene capacidad de discriminar 17000 olores distintos, para las cuales, salvo 5 o 6, no tenemos la palabra. Es decir, se siente con todas los sentidos de la percepción. Cuando se considera a la percepción en su nivel afectivo, se confunde. Así como lo agudo, propiedad de los alfileres, puede aplicarse al sonido, a la visión o al séptimo sentido de la intuición, así también hay voces dulces, humores punzantes, miradas frías, gestos graves. Dentro de la racionalidad, hemos aprendido a palpar sólo con el tacto, a gustar sólo con la lengua, a oír sólo con el oído, pero los sentimientos desconocen estas demarcaciones, ignoran la diferencia entre oreja y ojo, y por lo tanto perciben todo de todos modos¹¹. Ahí hay algo de la inefabilidad del sentimiento, en el hecho de que sea una percepción a la cual no se le puede adjudicar ningún órgano perceptivo, razón por la cual puede aparece como un sonido sin que haya oído, o como un olor que se ve, que es éste último, muy frecuente en el caso de los recuerdos. Es habitual

que los publicistas de perfumes presenten sus fragancias por medio de escenas visuales de recuerdos, porque, a la inversa, múltiples escenas de recuerdos aparecen ante la presencia de un olor¹². Alberoni dice que las mujeres buscan hacerse inolvidables; por eso usan perfumes. De todos modos, deja de tener significado hablar de canales de percepción, porque parece más cierto que el perceptor queda impactado todo él por todas partes. Y tampoco se puede hablar de perceptos¹³. Así, cada sentimiento es una mezcla de sentidos de la percepción, de adjetivos perceptuales, es decir, que puede ser frío, ligero, rojo, amargo y ruidoso al mismo tiempo, y así cualquier otra mezcla; ello da cuenta de la cantidad ilimitada de sentimientos posibles, y no sólo la restringida lista pergeñada por el lenguaje, lo que hace, en rigor, que cada sentimiento sea solamente ese sentimiento en particular; ningún sentimiento ha aparecido dos veces en la historia. Podría decirse que un sentimiento es una combinación de adjetivos perceptuales. Si se piensa en la cantidad de adjetivos existentes (e inventables), y en la cantidad de combinaciones posibles, se podrá uno percatar que una ciencia de los sentimientos, o una psicología de los emociones, es algo muy ajeno a definir el amor, muy ajeno a que sepamos algo sólo por el hecho de decir que estamos tristes.

Lo que separa a quien percibe, el perceptor, de lo que percibe, el percepto, es el canal de la percepción, que actúa como una especie de puente y por lo mismo una especie de distancia entre perceptor y percepto. Quizá así hayamos aprendido a percibir, distanciamos, porque percibir es la racionalización de un sentimiento, pero no es así como sentimos; más bien, sentir es la percepción que unifica percepto y perceptor en una misma instancia: el perceptor entra en el objeto y viceversa. En efecto, uno puede preguntar a quién pertenecen los sentimientos, si a quien los siente o a lo

que se siente, y uno puede preguntarse dónde radica la maldad de su mirada, en los ojos de quién. La respuesta es que una parte sin la otra no tiene caso: configuran una unidad. Perceptor y percepto son una misma entidad. Como decía Berkeley, el sabor de una manzana está en el punto en donde la fruta y el paladar se disuelven. El ojo forma parte del color rojo. El perceptor no está ni separado ni conectado con el percepto, sino disuelto en él. La costumbre de pensar los sentimientos de acuerdo a las normas clasificatorias de la modernidad es la que hace concluir que la percepción está por un lado y lo percibido por el otro, pero aún hoy día, en el olfato, que al parecer, es el sentido más primitivo, puede advertirse la confusión y la identidad de ambos polos: las personas huelen el olor, pero asimismo el olor también huele; se dice, "este perfume 'huele' bien", O sea, es él el que ejercita el verbo oler, de la misma manera que se ejercita cuando "uno 'huele' el perfume". Es tal vez por razones de modernidad a destiempo que el vocablo "olor, oler" se está volviendo un arcaísmo a pasos agigantados, sustituidos por los tecnicismos o eufemismos "olfato, aroma", que ya no permiten esta indistinción. En el sentido del gusto, gemelo del olfato, sucede algo parecido: las cosas "saben", y uno prueba su sabor. A todo esto, los sentimientos no participan del aprendizaje racionalista de la modernidad, y es por eso que en ellos, la indistinción entre perceptor y percepto no les queda clara, sino confusa.

Más que nada en esta vida, se supone que los sentimientos están dentro de los sintientes, lo cual implica su existencia separada y distanciada de un exterior cualquiera. Pero si se disuelven perceptor y percepto, se disuelve la diferencia entre interior y exterior, mediante el siguiente enunciado: sentir es la percepción que unifica interocepción y exterocepción en una misma instancia¹⁴. Ciertamente, se sobreentiende que lo que se siente

está adentro, como las vísceras, sobreentendido éste actuado en los gestos de las gentes que, cuando hablan de lo sentimental, tienden a señalarse a sí mismas hacia dentro, a nivel de corazón o estómago. pero si se siente ternura o desprecio, lo tierno y lo despreciado están fuera: en efecto, se sienten los objetos de fuera. Lo que se siente dentro es lo de fuera: ello, cuando menos, borra la línea que separa ambos ámbitos. También se borra la línea entre el Yo y lo Otro. La piel es una barrera inexistente en la dimensión de los sentimientos. Esta frontera de la piel que separa la interioridad de la exterioridad es una construcción discursiva que se hace colar subrepticamente en la noción de la percepción como un impacto, o de la sensibilidad como la capacidad de ser impactado. La impactación implica algo que viene de fuera y de lejos, como los aerolitos, y mella lo que está cerca y dentro. Es lo mismo que sucede con la idea de "impresión", sea para las fotos o para los sentimientos, como cuando se dice que se está muy "impresionado" por algún suceso, como si fuera uno un papel impreso por un tipo gráfico. Serán modos de hablar, pero bien que cuelan la imagen de que uno no es partícipe de lo que sucede, sino en rigor ajeno a ello, aunque afectado. Donde mejor sucede esta impresión es en los términos "interiorización" e "introyección", donde ya sin ambages aparece algo exterior, verbo y gracia la cultura, las normas, etc., que son metidas como con jeringa, literalmente "inyectadas" en algo interior en todo caso preexistente o con existencia autónoma. Después de esto, no tiene ya nada de raro la utilización del término "expresión", como expresión de los sentimientos, que equivale a sacar algo de dentro y mostrarlo fuera; "expresan" su "impresión". En rigor, no hay impresiones ni expresiones de sentimientos, porque no hay distinción entre lo dentro y lo fuera. esta indistinción permite plantear a la afectividad como un fluído que recorre

toda la realidad, y quien se deje envolver por ella, se disuelve. Los sentimientos no están dentro de uno, si acaso, uno está dentro de ellos. Se disuelve también la distinción entre sujeto y objeto.

En efecto, lo que se disuelve es uno mismo, es decir, quien siente, llamado también observador o sujeto. El sujeto afectivo se vuelve sustancia del mismo objeto, y éste último es el que, en todo caso actúa, el que tiene las riendas, quien deviene sujeto. Cualquiera que haya sentido fuertemente, sea una migraña o un desamor, sabrá admitirlo: cuando uno tiene un sentimiento, es el sentimiento el que lo tiene a uno, y éste actúa independientemente de la voluntad, racionalidad, inteligencia o intereses y de hecho uno se olvida de todas esas nimiedades y de cualquier otra para dedicarse, quiera que no, a participar, a pertenecer a dicho sentimiento. La migraña se adueña de uno, uno es el objeto del desamor. como en las definiciones etimológicas de compasión, simpatía o empatía, "sentir es estar implicado en algo", según dice A. Heller (1979), que significa estar envuelto en sus pliegues. Sentir es pasar a formar parte del objeto, convertirse en él. Uno se vuelve objeto de burla, de atención, de migraña o de desamor. Se sabe de los que tienen un sentimiento intenso que no saben lo que hacen, que los que sufren una pasión no hacen otra cosa. Es por esta indistinción entre sujeto y objeto , por esta disolución del primero en el segundo, que los sentimientos siempre han sido considerados como eventos pasivos. El término "pasión" tiene su énfasis en eso: es un padecimiento, se padece, se está pasivo; asimismo, el término "sufrimiento" no significa tanto dolor como el hecho de no poder hacer nada en contra, como cuando un árbol sufre cambios en el invierno. Quien tiene afectos, tiene afecciones, está afectado. Uno no puede hacer nada, porque uno no está presente; uno está, literalmente, "fuera de sí" y dentro de otra cosa. Uno es "presa" de sus

sentimientos, "arrebatado" por la furia, "arrastrado" por el amor, "transportado" por la alegría; a todos ellos se les recomienda no "dejarse llevar" por sus emociones. En verdad, el riesgo que comportan los sentimientos es que en ellos hay pérdida de sujeto. El observador que quiera observar, científicista y neutralmente, los sentimientos desde fuera, como si fueran toros, verá conductas, funciones, reacciones, gestos, escenas, etc., pero no sentimientos. Para conocerlos hay que estar dentro, para conocerlos hay que desconocerse.

EL MAGMA AFECTIVO

Da la impresión de que el acto de quitar las diferencias provoca una especie de sumidero donde todo lo que cae se revuelve, como si se echaran todas las nociones a la licuadora, y quedara un puré hermético. Ciertamente, la suma de todo lo confuso y lo indistinto da lugar a otra imagen de lo sentimental: el acontecimiento de sentir constituye una entidad homogénea global, hecha de la fundición de todos los objetos innominables. Esta entidad tiene que estar viva, tanto en el sentido de que encarna en seres vivos, como en el sentido emotivo, etimológicamente dicho, de que tiene e irradia un movimiento, y de que es una entidad centrada en sí misma¹⁵. Para decirlo con llaneza más didáctica, está viva porque "se siente", porque nosotros sentimos y lo estamos.

Esta entidad homogénea, no obstante su enorme carga de materialidad empírica, como la de múltiples objetos y del hecho de que no radique dentro de los individuos, es una entidad psíquica, como ya lo sabía un empirista del tipo de Berkeley con su idea de las causas exteriores

espirituales, o un pragmatista del tipo de Peirce, con su idea de Mente, que no se limitaba a la mente humana. Leibniz¹⁶ y Bergson también conciben a la realidad como entidad psíquica. Por "psíquico" puede entenderse cualquier objeto, sea de sustrato material o mental, que no se mueva con las leyes de la física. La comunicación, los símbolos, las costumbres, o finalmente, la sociedad, sería objetos psíquicos, y al parecer, mientras no se aclaren algunas observaciones de la física cuántica, también¹⁷.

Hay, cuando menos, una falta de finesa teórica, muy propia de frívolos y tecnólogos, en el hecho de estudiar los sentimientos como si éstos fueran cosas fijas, discretas y discontinuas entre sí. Hacer tal cosa tal vez sea útil para ciertos fines, pero actualmente es difícil que lo sea para efectos de comprensión. El caso es que los sentimientos, o cualquiera de sus sucedáneos académicos, como la emoción, no existen en la realidad como tales, sino que, en su lugar, lo que existe es una afectividad, general y difusa, que constituye la otra parte de la realidad, aquélla que no es alcanzada por el lenguaje, pero que, obviamente, no es la realidad dura y dada de los positivistas, toda vez que nace como siendo cultura y sociedad. Por definición se puede tomar la susodicha: la afectividad es aquella parte de la realidad que no tiene nombre.

La imagen de la entidad afectiva no es nada desconocida: hay muchas cosas que se le parecen, como el puré que está dentro de la licuadora o el metal fundido que está dentro de los crisoles; en ellos, no importa qué haya entrado, lo que queda es indiscernible. Quizás, dada la candencia de las cuestiones afectivas, sobre todo cuando uno ha caído en ellas, la imagen más apropiada sea la del magma, ese vistoso caldero donde lo más duro, inerte y durable, como la roca, se derrite en un hervidero donde

se licúa cualquier cosa que creía tenerse en pie por sí misma. En efecto, la afectividad puede pintarse como una masa incandescente.

Y casualmente, la psicología colectiva llamó "masa" al descubrimiento con la cual se fundó: su descripción de las multitudes fue hecha precisamente en estos términos. Las multitudes eran fenómenos psíquicos de alta afectividad, que fueron denominados como "masas" por su imagen de pasta en la que se disolvían las individualidades y las conciencias. Pasando sus descripciones interesantísimas y más allá de sus afirmaciones voluntaristas, los intentos de explicación que hizo la psicología de las masas son estrictamente teorizaciones sobre la afectividad que, para decirlo sucintamente, consisten en la argumentación de que se trata de un acontecimiento homogéneo donde no penetra el lenguaje, razón por la cual no puede moverse en la lógica de las clasificaciones ni de las distinciones¹⁸. "La emoción es la convicción de las masas", escribió Lamartine. Mientras que la parte descriptiva y la parte voluntarista ha sido muy comentada por la psicología social, parece no haberse presentado mayor atención a la tesis de lo afectivo. Ciertamente, la misma psicología colectiva no supo dar cuenta epistemológica de lo que había encontrado, y en vez de asumir el dato de que se trataba de una realidad aparte que requería un modo de conocimiento también aparte, prefirió subordinarse al cientificismo de su época, cumpliendo para ello sus condiciones, tal como la disgregación de los elementos componentes, esto es, separar la masa en individuos, para así convertirse en lo que hoy se conoce como psicología social. Comoquiera, la psicología colectiva es, de origen, una psicología de la afectividad, y se trata de un acontecimiento que es de suyo colectivo, donde las emociones individuales son vistas como la entrada de la conciencia en una especie de "estado de masa". La afectividad es colectiva,

no sólo en el sentido de que es una entidad impersonal a la cual pertenecemos todos, sino también en el sentido más primitivo o primigenio probable del término, a saber, el de aquel lugar indiferenciado e inmemorial de donde todo surge, cuyo epítome es ese "océano primordial", que Perry (1935) encuentra como el mito más extendido y universal, de donde surge la tierra, la sociedad, la cultura, los grupos, los individuos y, entre otras cosas, las distinciones. Todavía, la más original de las recientes versiones de la masa, la de Canetti (1960) consigna al océano como imagen fundamental, el cual, en efecto, presenta los atributos de la afectividad: enorme, fascinante, temible, insondable, indomable, indiferenciado e indistinto y homogéneo.

Junto con las masas, el otro caso donde se puede ver transparentemente a la afectividad es en los sueños. Es curioso que un escándalo público y un recogimiento íntimo sean tan similares. Si las masas aparecen como una afectividad hecha de carne y hueso, los sueños, ese animal que sale de su madriguera por las noches para comerse al mundo entero, son un magma de imágenes en donde se funden y se indistinguen todos los datos del día. En los sueños aparecen una serie de desdobles y condensaciones de la lógica diurna. El durmiente se puede ver a sí mismo, incluso muerto y enterrado, y uno mismo puede no ser uno mismo sino algo o alguien más; una misma cara puede corresponder a varias personas a la vez. Uno y otros son uno. Los objetos, como una casa o un chocolate, están dotados del corazón del durmiente, vacío o amargo respectivamente. Esto y lo otro es esto. Lo que está afuera como el horizonte y lo que está adentro como la mirada están ambos dentro, y así sucesivamente. Cada quien puede ajustar aquí su ejemplo preferido. En un sueño, todo cuenta como real, como actual, activado. Lo que hace más típicos a los sueños es la mezcla disparatada de fechas y lugares. En efecto, el pasado está presente: los

muertos regresan y el adulto se va a su infancia, y cosas de diferentes épocas se reúnen; pero sobre todo, el futuro está presente, que es precisamente donde da la impresión que los sueños tienen mensaje, por cuanto acontecen como una búsqueda, como un hallazgo, como una intención, cuyos ejemplos más publicitados son de gente que resuelve problemas de matemáticas, de poesía o de la vida diaria en sus sueños. Y asimismo, lo distante está aquí: todos los lugares incompatibles, no solamente en el sentido de que Acapulco en Groenlandia está en esta cama del soñador, sino que la misma noción o sensación de lo distante, de alguien que se aleja y no nos oye, está aquí. Y finalmente, las fechas aparecen como lugares y viceversa, eso que está lejos es la infancia o la muerte. La actualidad radical del sueño es que el presente es lo presente, exclusivamente.

En efecto, dentro de la entidad afectiva, el tiempo y el espacio entran en confusión. Los tiempos se indistinguen entre sí: lo que es antes y lo que es después siempre son ahora; la escena antigua que duele, duele en este momento al recordarla, y la ilusión del porvenir que alegra, también lo hace ahora. La afectividad siempre es en presente, y por eso parece eterna, por lo que no es ningún consuelo decirle a alguien que sufre que eso se cura con el tiempo, porque para el sufrimiento, aunque sea dolor de muelas, el tiempo es eterno; a los adolescentes, lo primero que se les dice y lo último que creen, es que la juventud se acaba, simplemente porque, como toda sensación, se acabará después de nunca, aunque nunca llegue más pronto que tarde. El tiempo correcto de la afectividad es siempre jamás. Igualmente, los espacios se indistinguen entre sí: en la afectividad la lejanía está tan cerca, es tan entrañable, como la cercanía; por eso la nostalgia es tan intensa. La diferencia racional entre aquí y allá, y demás coordenadas,

se funde en un lugar inmediato donde no hay posiciones. Puede decirse que la afectividad es un espacio condensado, de la misma manera que un sueño es la condensación del día o de la biografía, o que la multitud comprime a la gente. Y finalmente se indistinguen los tiempos con los espacios: lo que anterior o lo que es posterior pueden leerse como fechas o como lugares, pero tal fecha será siempre el presente y tal lugar será siempre lo presente. En un magma fluído y homogéneo, todo sitio es el mismo y todo momento es igual, sin distinciones. El sueño de las masas es la masa de los sueños.

Dentro de una dimensión indistinta, en donde todo el tiempo es el mismo y lo mismo en el espacio, razones también por las cuales, retrospectivamente, no es posible la existencia de un sujeto y un objeto ni un interior ni un exterior, y donde asimismo, no caben las palabras ni la lógica ni las explicaciones que vienen con ellas, no hay algo que pueda operar con respecto a, en relación con, en función de, etc. O sea, no hay causas ni efectos. En definitiva, la afectividad pertenece a otra lógica que la racional. Se puede argumentar, como se suele, que la causa de los afectos viene de fuera, como decir que alguien está hastiado porque no tiene nada que hacer, pero esas causas se disuelven, como todo, y se integran intrínsecamente a la afectividad; no tener nada que hacer no es causa del hastío sino forma de él. La afectividad no es la consecuencia de nada ni el antecedente de nada: la afectividad es la afectividad, en los siguientes términos: la palabra "causa" viene de "cosa": la afectividad es su propia cosa, su propia causa; la palabra "objeto" quiere decir "fin, meta": la afectividad es su propia meta, su propio objeto¹⁹.

La investigación racionalista estudia a la afectividad en términos que no le corresponden, es decir, la desnaturaliza, le pone tiempos de reloj, espacios de cartografía, y le estipula causas, en suma, la saca de la

afectividad, lo cual equivale, más o menos, a una autopsia. Alguien puede tener remordimientos porque cometió un error, ciertamente, pero el remordimiento como tal es independiente del error; en efecto, la definición de "remordimiento" no debe ser la comisión de un error, sino, más naturalizadamente, "algo" que muerde y que remuerde, que come y que carcome a "algo", entendiéndose "algo" como sí mismo, y entendiendo "sí mismo" como esta mole, este plasma, esta cosa oceánica, este objeto magmático que es la afectividad: este animal inmemorial y colectivo atacándose a sí mismo, con riesgo de ganar o de perder, que es lo mismo, porque eso también es una indistinción.

Dice Octavio Paz que no hay que buscar la novedad, sino la originalidad, porque la novedad es lo que se hace viejo y la originalidad es lo que va a los orígenes. La psicología colectiva fue una ciencia original, aunque nada novedosa, y es precisamente esto lo que la dota de argumentos a su favor. Las novedades las traería la psicología social. En efecto, el percatamiento de esta otra parte de la realidad, más allá del lenguaje y las verificaciones, aparte de que es más antiguo que las ciencias modernas, ha estado presente en el pensamiento de la modernidad todo el tiempo. De hecho puede afirmarse que está presente en el sentido común normal y cotidiano, y ha sido asumido epistemológicamente, esto es, planteado como otro conocimiento de la realidad, más de cuatro veces, siempre con una constatación por añadidura, a saber, que la racionalidad lo rechaza sistemáticamente, tildando a tal realidad de "irracional", y a cualquiera que se le acerque de "irracionalista". La racionalidad no quiere saber nada de lo que no es ella. Hegel lo expreso diciendo que la conciencia sólo puede comprender lo que ella ha hecho. El pensamiento científicista niega una parte de la realidad. Un hegeliano francés, Emile Meyerson, lo dijo así en

1921: "la razón no tiene más que un medio de explicar aquello que no viene de ella, y es reduciéndolo a la nada".

Y esta "nada" fue denominada por Leibniz "mónada", por Bergson "duración". Ninguna versión de ella tiene que ser similar ni coherente a otra, porque basta con argumentar que esta "nada" de los racionalistas es un modo de la realidad. Leibniz considera a sus mónadas como la substancia simple, uniforme y hermética de que está hecho todo el universo; como son simples y herméticas, no se pueden combinar para constituir compuestos, por lo cual, cada una, que puede ser un átomo, un ser humano, una idea, Dios, o el universo mismo, contiene dentro de sí misma ya el universo completo en todas sus posibilidades. Una mónada es el cosmos metido en una canica. Por su naturaleza uniforme, en ellas no hay nada que sea distinto, por lo cual no les cabe ni el tiempo ni el espacio ni las leyes de la física, de manera que cada una de estas mónadas es bien a bien, una entidad psíquica, cuyas leyes son las de la armonía, o como lo pone Michel Tournier, de la cortesía²⁰. Es una versión amable de la realidad.

Para Bergson²¹ (1903), premio Nobel de literatura 1927, la duración es el tiempo antes de desarrollarse o de medirse, es el instante en que todos los momentos se penetran, se funden en un flujo, que es precisamente donde sucede y como sucede, se vive, la realidad. No es el tiempo medido, sino el tiempo vivido; no es la realidad ya hecha, sino su gerundio, el irse haciendo, "el gesto creador", de las cosas. Contraponiendo, la realidad y el lenguaje tienen un tiempo espacializado, como el de los relojes o los calendario, es decir, seccionado y desfilado. En cambio, la duración es una esfera de tiempo. Para Bergson, la racionalidad no puede entender la duración, porque siempre divide, separa, detiene la realidad para analizarla, y por ende la duración sólo puede ser aprendida por la intuición, que es el

acto por el cual uno se mete dentro del objeto, para verlo en el proceso de hacerse, simpatizando y coincidiendo con él. La intuición de la duración es convertirse por un rato en el objeto mismo; solamente así se sabrá de qué se trata. La duración es un hecho psicológico, y en ella está contenido el sentimiento de la vida.

Es evidente que en esta argumentación se cuele la noción de lo inconsciente, esa especie de despeñadero donde es arrojado todo lo que no puede ser procesado por la consciencia, y a la vez es esa especie de manantial de donde provienen certidumbres indemostrables. El inconsciente²² es lo real que no se sabe, y así, se ubica efectivamente en el cuerpo humano, sus órganos y funciones, como insistió Reich, pero igualmente ocupa el *corpus* de la sociedad, de la historia, de la hominidad, de la naturaleza e incluso del cosmos, como lo han argumentado Freud, Jung, Fromm, Durkheim, y también Leibniz. El inconsciente es el mundo menos lo que sabemos de él: el inconsciente es la colectividad.

De manera menos atrevida, y por ende más distorcionable o desvirtuable, este otro modo pararracional de la realidad puede encontrarse en las diversas "teorías de las configuraciones" que se localizan tanto en la psicología como en el arte²³, y que hablan de objetos que se aparecen de repente, sin causas ni mecanismos. Una configuración (o Gestalt -Cfr. Guillaume, 1937-, o forma significativa -Cfr. S. Langer, 1941-, o "todo orgánico" -Cfr. Read²⁴) es un objeto o una realidad que no es explicable por los elementos que lo componen, porque de hecho es otra cosa que la suma de ellos, al grado que los elementos pueden cambiar y sin embargo el objeto se conserva; es, por así decirlo, un estilo o modo de ser. Tales objetos o realidades se encuentran, por lo tanto, más allá o después de todas sus medidas o magnitudes, que bien pueden efectuárseles sin dar con ellos. Es

aquello que hace que algo sea elegante o pusilánime, o digno, o lo que sea, sin que se le pueda encontrar en ninguna de sus descripciones²⁵. Se trata, como siempre, de realidades indiscernibles, indisolubles, indefinibles. Lewin, en su teoría social del Campo, las llamó atmósferas o ambientes, y es ciertamente verosímil que la sociedad sea una de tales configuraciones.

A lo más, la afectividad es algo que no parece nada, pero que de todos modos es inquieto, lo cual la hace real, y casi siempre con más intensidad que la realidad estable y reconocida. Sin embargo, según se ha desarrollado el argumento hasta aquí, parecería apuntar a la conclusión de que mejor no hay que estudiar a la afectividad. Pero no. Cuando a algo se le ha quitado la función, los componentes, las causas, las finalidades, el material, y sigue siendo algo, lo que le queda, y lo único que tiene, es **forma**. Lo que existe que no tiene nada sólo puede tener forma. A los formularios burocráticos que carecen de contenido, de ideas, de razón de ser, de inteligencia, de utilidad, de todo, se les llama "formas", y son precisamente, las forma del hastío. Así, en efecto, la afectividad es una forma.

ESQUEMA GENERAL DE LA AFECTIVIDAD COLECTIVA

LA COLECTIVIDAD AFECTIVA

La aproximación más aceptable a la afectividad es la que la concibe como una entidad masiva y homogénea, como una bola de vida sin diferencias ni fisuras, que sólo puede ser rodeada, cercada, bordeada, por el lenguaje (los conceptos, las descripciones, etc.) pero adonde éste no puede entrar so pena de disolverse en ella. Palabra que entra a la afectividad se convierte en sonido, no palabra. Esta aproximación parece a primera vista fantasmagórica y abstracta, pero en realidad es hartamente concreta. La afectividad no es una entidad inmaterial y subjetiva, sino que, por el contrario, es muy de carne y hueso, muy de cal y canto, lo suficiente como para poder ser ubicada en el medio ambiente, con todos los demás objetos y cosas, sean éstos parques, parlamentos, la primavera, la gente, un lunes de madrugada, hígados y cerebros, elecciones presidenciales, hechos históricos, letras impresas, rock pesado, etcétera.

Su característica es que sin embargo no es ninguna cosa en especial, sino la disolución de todas ellas en una unidad. La afectividad no es un conjunto de fenómenos ni una actividad específica, no es una secuela de hechos ni una serie de datos, no es un tema determinado y no es, por tanto,

algo distinto del flujo de todos los días de toda la gente, con sus horarios, mercancías, planes, informes o noticias. En suma, la afectividad no es algo distinto de la ciudad, de la sociedad y de la cultura: ocupa los mismos materiales y objetos, usa el mismo tiempo, y se mueve de la misma manera. La afectividad es coextensiva de la sociedad y/o ciudad y/o cultura. Si parece ilocalizable lo es nada más porque es de la misma extensión que la realidad y que la vida²⁶. Ello permite averiguar qué forma tiene: tiene la forma de la colectividad, de la sociedad, de la cultura, de la ciudad, que se vuelven términos casi idénticos²⁷. Una forma en general, como la forma de las nubes o las formas de hablar, no es una cáscara, una apariencia o un accidente, sino que es un modo de ser: las formas son el modo de ser de las cosas; pues bien, la forma de la afectividad es la sociedad.

La sociedad, la ciudad o la cultura pueden entenderse como hacen los sociólogos, los urbanistas o los antropólogos, pero no se restringe a eso, porque cualquier objeto o evento que tenga la misma forma de ser que ellas, pertenece a su categoría. Cualquier acontecimiento que presente el proceso y el modo de una sociedad, lo es, no importa si se le denomina de otra manera o si tiene un tamaño de otra magnitud. Así, caben dentro de la sociedad una sociedad anónima de capital variable, el acto de ser presentado en sociedad, una sociedad de cuatro comensales en una mesa de restaurante, la sociedad de amigos del perro chihuahuero, el hecho de asociarse con alguien, ya sea para asaltar bancos o para tener hijos, de modo que, en efecto, las parejas, las familias, los amigos, los grupos secundarios son también sociedades, sean éstos un equipo de fútbol o un aglomerado de gentes esperando el metro, toda vez que, aunque no parezca, ahí hay normas, territorio, castigos, cohesión, etc.; y también, como dijo Novalis, "todo ser humano es una pequeña sociedad". En la misma idea, entonces,

una ciudad es una ciudad, pero también cualquier emplazamiento que contenga a una de las sociedades mencionadas, de modo que un campo de fútbol es una ciudad, y asimismo, una casa, una recámara, un cuerpo humano, todos ellos provistos de su urbanismo interior, con sus calles que les llaman arterias, su centro que le dicen el corazón, sus fronteras que los delimitan, y que por cierto, se comportan igual. Así las cosas, no cuesta ya mucho trabajo imaginarse como el plurívoco término de cultura pueda ajustarse a lo que se quiera: los rituales son cultura, el fisicoculturismo es cultura, las letras son cultura, la gastronomía, la tecnología, la peste es cultura, y las ciudad y la sociedad son cultura. Es en este sentido fundamental que la afectividad es colectiva²⁸, y así, cualquier sentimiento, por reducido que sea, aunque sólo sea un leve sinsabor, solamente puede ser comprendido en referencia a algún modo de sociedad y de ciudad. La afectividad colectiva es un colectividad afectiva.

LÍMITE INTERIOR Y LÍMITE EXTERIOR

Una cosa es lo que queda dentro de ella, no importa si es una pelota, una mesa, una distancia, una amistad, un siglo, un acontecimiento o un cuento. Si el ejemplo de la pelota se hace difícil, el de la ciudad en cambio es fácil: es autoevidente que una ciudad es el espacio que queda dentro de ella, al igual que una sociedad es su historia. Ello significa que la primera manera de una forma es tener dos límites, a saber, donde empieza y donde termina. Los límites son el modo más primitivo de cualquier formación, son la primera forma de la forma, y sirven para estipular que allí algo comienza a existir, por la vía de marcar simplemente lo que está dentro y lo que está

fuera, independientemente de cualquier otra cualificación más sofisticada. Casi se diría que no es estrictamente una forma, sino sus terminaciones, porque los límites especifican más "lo que nó" que "lo que sí". Lo que tienen en común un enorme pedazo de mármol y el David de Miguel Ángel, como formas, es que tienen límites, más allá de lo cual no se parecen en nada, no obstante el David, en su momento más primitivo era un enorme pedazo de mármol, y lo único cierto en ese momento es que haga lo que haga Buonarroti no podrá desbordar los límites de ese bloque²⁹.

Los objetos empiezan a ser por sus límites. La racionalidad moderna ha hecho una interesante inversión de esta sentencia, y para ella los límites son donde terminan los objetos. Por cierto, a los arquitectos de hoy en día primero se les presenta el perímetro del terreno que tienen que proyectar, y a partir de ahí empiezan a construir hacia adentro; por la misma racionalidad, la gente planea sus vacaciones marcando primero el tiempo del que disponen, después de lo cual lo llenan con actividades. Para la modernidad, los objetos, la realidad, la ciudad, la sociedad, empiezan desde fuera, de modo que se hace concebible la aparición de ciudades cuyos constructores viven en otra, y sólo hasta que está terminada, la ocupan³⁰. Hoy en día las cosas se empiezan por donde terminan³¹.

Para la afectividad, las cosas empiezan desde dentro. Las ciudades empiezan en un punto, con una instalación a partir de la cual sus ocupantes se movilizan sin importar hasta dónde: al principio no se mueven mucho, de modo que su ciudad termina ahí donde comienza, y poco a poco se alejaran más, extenderán paulatinamente sus construcciones, y así sucesivamente, de modo que sus límites exteriores estarán determinados por la extensión de sus movimientos y no al revés. La ciudad empieza aquí, y termina ahí hasta donde alcancen los movimientos y emplazamientos de sus ciudadanos, es

decir, ahí donde termina su ocupación. Termina allí donde ya no van, y también terminará el día en que se marchen, como hicieron los mayas, lo cual indica que esa sociedad comenzó el día en que se instalaron. Como se advierte, el primer límite es el origen, y éste queda envuelto, recubierto, por el límite terminal, que está alrededor. Hay un límite interior, que es límite porque antes del cual no existía la ciudad ni la sociedad ni su cultura. Y hay un límite exterior, después del cual esta sociedad tampoco existe: las ruinas y las fronteras representan esto. Y quien traspase este límite dejará por tanto de existir socialmente: los difuntos y los exilados son ejemplo de ello.

Toda colectividad tiene ese límite interior que es el centro y el origen. En las parejas dicen que es el primer abrazo a fondo³². En ese punto que es el centro de las ciudades y de los parques, el día conmemorado de su fundación, está reunido y condensado el todo de la sociedad. La función de este límite interior es actuar como punto de atracción, de cohesión y de gravedad de la colectividad, porque, como en el primer día, contiene en sí mismo a la ciudad completa³³. Es notorio cómo la gente no siente que conoce un sitio si no llega al centro del mismo, y cómo, de igual manera, con el solo hecho de pisar el centro asume que ya lo conoce todo. Puede observarse a los visitantes, cuando entran a algún parque, que instintivamente buscan con la mirada la fuentecita o la estatua del prócer que debe estar en el centro y, desatendiéndose de bancas y jardineras, de árboles y otros detalles, se acercan, primero que todo, a ese centro, para desde allí, y sólo desde ahí, comenzar a ver el parque restante, aunque muy a menudo les baste con llegar ahí para desinteresarse de lo demás e irse, sintiendo que ya se estuvo realmente en el lugar. Por el mismo motivo, los que van a Francia llegan a París, los que llegan a París acuden al Louvre, los que acuden al Louvre buscan a la Mona Lisa y los que encuentran a la

Mona Lisa se fijan en su sonrisa. El centro es el lugar definitivo al que hay que llegar para haber estado en alguna parte. Los parques que no tienen centro son mucho menos visitados. Es por esto que los grandes acontecimientos de una colectividad suceden en el centro: las ceremonias, los duelos, las efemérides, las protestas, los encumbramientos, las defenestraciones y las revueltas alcanzan su objetivo cuando tocan el centro, porque así como sucede en el punto de fundación, así mismo todo lo que sucede en el centro se expande al grueso de la colectividad. Después de llegar al centro, ya no hay a dónde ir. Es su límite³⁴. El límite interior es el lugar del origen, de la fundación, de la creación, del descubrimiento, del conocimiento. Es el lugar del primer momento.

Puede notarse cómo cualquiera que inicia una actividad en la que se concentra y se embebe, como un niño que juega pelota o un adulto que hace negocios, utiliza paulatinamente cada vez más espacio y tiempo para su actividad: todo centro tiende a crecer, a extenderse. Pero si no se detiene en alguna parte, se desvanece. Así, los límites interiores crean, paradójicamente, sus propios confines, es decir, sus límites exteriores, más allá de los cuales ya no van a continuar; el niño delimita su terreno de juego, demarca su cancha de fútbol, y pasando la línea, ya es "fuera"; el adulto demarcará su giro comercial, galletas de chocolate nada más, por ejemplo, sus horarios y otras restricciones. La función de los límites exteriores es finalmente la de contención, o evitación de la disgregación y desvanecimiento de una forma. Sólo abarcar lo que se apriete. Si el centro marca el principio y la expansión, las fronteras marcan el fin y la contención; es el lugar y el momento donde hay que regresarse si se quiere seguir estando dentro del juego o del negocio. Las murallas de las ciudades antiguas, las normas y las leyes, las prohibiciones, las fronteras políticas,

las reglas de juego, los modales, los marcos de los cuadros, la oscuridad del cine, etc., son estos límites exteriores: quien los rebase queda simplemente fuera de la realidad de esa colectividad, como sucede con el exilio, la muerte, la luz al final de la película, o el ponerse a mirar las paredes en vez de atender la pintura.

La colectividad es lo que queda dentro de los límites. Por ello el modo más elemental de ser de cualquier cosa es pertenecer, i.e. estar dentro. De hecho, una de las definiciones de los sentimientos es estar implicado en algo, estar dentro de algo. Por ello, puede afirmarse que en principio toda afectividad es **pertenencia**. La pertenencia a una colectividad, ciudad, sociedad o cultura, significa que uno está constituido por ellas, hecho de ellas, que ellas encarnan enteramente en uno mismo, de modo que uno no forma parte de esa cultura, sino que es esa cultura, y uno no puede reconocerse a sí mismo por fuera de ella, de modo que existe una **identidad** entre la colectividad y su pertenencia. Quien sale de una colectividad, como un muerto o un desterrado o un excomulgado, no solamente deja de ser esa colectividad, sino que automáticamente deja de ser sí mismo. Y bueno, por estar dentro, es obvio que la pertenencia y la identidad tienen límites.

Los Afectos Absolutos

Los límites marcan el principio y el fin, lo incluso y lo excluso, la vida y la muerte y el todo y la nada: no tratan con medias tintas, sino con absolutos. La afectividad, en tanto entidad coextensiva de la sociedad, tiene estas mismas marcas. Cuando se toca el límite interior del centro y del principio, los afectos que ahí se encuentran son precisamente éstos: los de asistencia al

punto en donde aparece condensada toda la realidad, de suerte que se asiste otra vez a su creación: es el sentimiento de fundar por primera vez, como debe ser toda fundación, la realidad completa. El más publicitado de estos sentimientos es el enamoramiento; éste es el acto afectivo de tocar el principio y volver a comenzar, es decir, como dice Alberoni (1982), el acontecimiento de la fundación de una colectividad de dos. Según lo podrían mostrar múltiples anécdotas, en este afecto los participantes se fusionan en una especie de punto único, como de Big Bang, desde donde fundan una sociedad que no estaba ahí antes, o cuando menos, recrean la sociedad en la que se hallan. Idénticos al enamoramiento son los movimientos de masas, que son concentraciones de gente, las más paradigmáticas de las cuales lo hacen no casualmente en el centro de la ciudad, con las mismas razones que su hermana menor la pareja enamorada. Asimismo, las conmemoraciones, los aniversarios, las fiestas, los rituales, sean domésticos, políticos, religiosos o deportivos, tienen como objetivo principal repetir el primer día de una sociedad (doméstica, etc.) o de una ciudad (doméstica, etc.) para que a partir de ahí vuelva a desarrollarse, a expandirse otra vez³⁵. Esto muestra que para una colectividad la fuerza del primer día es mayor y más pujante que cualquier otra, y por eso, cuando sobreviene la fatiga, el hastío o el peligro, se hace necesaria la renovación de la sociedad por la vía de la ceremonia de repetición de su origen.

Descartes clasificó al asombro como una emoción básica³⁶. Ciertamente, los afectos que pueden denominarse de creación, descubrimiento y conocimiento, que equivalen a la presenciación de la aparición de lo desconocido y lo nuevo, provienen de este límite interior. Efectivamente, la realidad colectiva proviene de la nada, de lo ignoto, de un lugar que no está dentro de esa colectividad, sino por decirlo así, al fondo

de ese punto, más allá de lo cual no se puede pasar. La creación, el conocimiento y el descubrimiento son, de alguna manera, la posibilidad de vislumbrar ese más allá del espacio y el tiempo: atisbar el infinito. Por eso tienen algo de alucinantes. De este milagro proviene la fascinación por el centro, y su consecuente mitificación. De hecho la noción de "Dios" es más o menos ésa. Esta es la idea del punto de fuga en la perspectiva líneal, esa ventanita mínima por donde se va la realidad, o más bien, por donde viene; por ello, cuando el renacimiento descubrió la perspectiva lineal, durante cien años no pudo parar de representarla: todo el siglo quince italiano es un ejercicio de dibujar perspectivas. Tanto en el amor como en la creación, el sentimiento es el de haber empujado el límite interior un poco más allá, de manera que entrara por ahí un poco más de realidad que antes no estaba. En palabras de Octavio Paz:

Por lo primero, el amor es una elevación, un cambio de estado: los amantes trascienden, por un momento al menos, su condición temporal y, literalmente, se transportan a otro mundo. Por lo segundo, conocen una realidad oculta. Se trata de un conocimiento no intelectual: el que contempla y el que conoce es el ojo del corazón (1993, pp. 87-88).

Este punto de fuga que quita el aliento y renueva el mundo se encuentra, ciertamente en los grandes momentos de la historia o de la memoria de una ciudad o sociedad, pero en rigor uno puede toparse con él en cualquier parte: se lo reconoce porque ahí hay algo más que en otras partes, que no se le ve bien a bien, pero que se le adivina. Por ejemplo, en el punto de fuga propiamente de los dibujos, en que puede percibirse que todas las líneas se dirigen vertiginosamente hacia él, de modo que parece que todo el dibujo sera jalado por ahí, y uno puede alucinar lo que hay verdaderamente detrás de la hoja. La fascinación por las ruinas,

antigüedades y demás vestigios se debe a que son igualmente puntos por donde se fuga el presente, o mejor, por donde llega el pasado y se presenta, y es por eso que la gente mira tan atentamente a una piedra desgastada del Partenón: está esperando, a ver si de repente, se le aparece el siglo de Pericles. Por este tipo de razones, se entiende que el límite interior sea un lugar mítico, y asimismo, un lugar sagrado³⁷. De hecho, todos los sentimientos antes mencionados suelen compararse de vez en cuando con el éxtasis, donde el extasiado da la impresión de estar francamente arrobado, extraído de esta realidad por lo infinito, también llamado "el" infinito: en efecto, como dijo Durkheim, Dios es la colectividad. Y de igual manera, se hace posible la pregunta de si la teoría del Big Bang no tendrá algo de mística; los científicos dirían que no, los físicos dirían que sí.

Todo aquél que haya sufrido, padecido, cualquiera de estos afectos, puede, al recuperar el aliento, darse cuenta de que ellos no son un sentimiento cualquiera, sino el límite de la afectividad: así como no es posible ir más al fondo de la colectividad, más al principio de la sociedad, más adentro de la ciudad, tampoco es posible sentir más, algo más allá de estos absolutos: algo más ya no está vivo. Por eso estos afectos son **pasiones** en su sentido fuerte.

Por el contrario, lo que se entrevé al rozar el límite exterior es enteramente otra cosa: la destrucción de la sociedad y de sí mismo. Aquí es donde acaba la colectividad, y las pasiones de que está hecha esta frontera son del orden del miedo, la ansiedad, la **angustia** o la desesperación. Se palpa la desolación de la pérdida de la comunidad. Estar fuera es quedar expulsado del territorio, de las costumbres, de las ilusiones, de las gentes, de las normas e incluso de los sentimientos que habitan dentro, y por ello se trata de algo peor que la simple pérdida de la vida biológica. Se entiende el

miedo³⁸. Cuando una sociedad cualquiera amenaza con romperse merced a sus variadas fuerzas internas, tal como sucede en casos de crisis económicas, desastres naturales, magnicidios, guerras civiles, simple decadencia, dictaduras, engaños, mentiras o precariedad de sistemas de creencias y verdades, el ánimo que cunde es de esta índole. A veces esta amenaza sucede en la forma de progreso y novedad, como con los avances tecnológicos o el arribo de nuevas generaciones con sus propias modas. En todo caso, se trata de un sentimiento de ostracismo de la sociedad que se habitaba. Asimismo, los amores que se desintegran, los grupos que se deshacen, las fiestas que se acaban, son rigurosamente otras tantas sociedades que se destruyen, que pierden sus límites, ya sin los cuales, sus desterrados desamparados, quedan expuestos al límite extremo de la realidad, allende el cual no hay nada de nada.

Hay evidentemente una liga muy estrecha entre ambos tipos de absoluto, entre el amor y la angustia, entre la creación y la desesperación, en el sentido de que se trata de una pasión o la otra, como de todo o nada, como si el ánimo diera bandazos entre la luz y la sombra sin claroscuro ni mediación alguna, casi instantáneamente. En efecto, ambos límites son de una misma naturaleza, y la afectividad también. Así es, ciertamente, el modo de ser de las pasiones, que pasan del transporte del éxtasis al arrebató de la desesperación en el mismo acto. Toda pasión lleva dentro su contrario, porque en los dos extremos se está en el límite de la realidad: no se puede concebir a un enamorado que no presienta, esto es, que no sienta de antemano, el abandono en el mismo hecho del amor, no se puede hablar de creación y conocimiento y descubrimiento si no se palpan cada tanto los límites de la angustia y el terror, como lo expuso con tanta insistencia

Valéry. Para estar tranquilo en esta vida, hay que abstenerse de lo sórdido tanto como de lo sublime.

Ultimamente, en el terreno de las ciencias sociales, se ha decantado una distinción entre lo colectivo y lo social³⁹, en donde lo primero es, ciertamente, esta entidad monolítica, descarnada de los individuos y encarnada en abstracciones tales como mente grupal, alma de los pueblos, conciencia colectiva, etc.; lo segundo, lo social, entonces, queda visto como aquellas formas de la vida que siempre están mediadas por las relaciones interpersonales, grupales, intergrupales, argumentándose que lo colectivo solamente puede concebirse a través de estas mediaciones de lo social. Dicho en un ejemplo, lo colectivo es el lenguaje o la religión, comportándose cada uno como una personificación, mientras que lo social son los hombres y mujeres que hablan y se comunican, los hombres y mujeres que creen en dioses y organizan iglesias. Este preámbulo fue para decir que una característica de las pasiones, de los afectos límite es que en ellos se enfrenta el sintiente cara a cara con la colectividad, sin ninguna mediación de lo social: a la hora de las pasiones extremas, nunca se está frente a otro individuo, sino frente al todo de la vida en pleno; piénsese en los místicos o en los suicidas, que no le claman ni le reclaman nada a nadie, sino que confrontan al mundo, a la realidad, a la colectividad completa: se sabe de ellos que le murmuran o le gritan directamente a Dios, al cosmos, al universo, al infinito, a lo que sea, pero no al vecino de asiento ni al colega de trabajo. Incluso los que se suicidan por despecho y le dejan notitas al culpable (para que de veras se sienta culpable, lo cual, de paso, es bastante ruin), su asunto es con la soledad y la comunión de la vida, y no estrictamente con quien la representa para ellos. Por eso las pasiones tienden a llevarse a cabo a solas⁴⁰. Sobre decir que en el enamoramiento o

en los movimientos de masas no se tiene enfrente a un ciudadano, aunque parezca, sino a la colectividad encarnada en una piel, a la cual uno se funde para pertenecer.

Aunque se hable de "límites" y "fronteras", sería burdo afirmar que la imagen de las pasiones sea la de las paredes, líneas divisorias, puertas o ventanas, que son imágenes demasiado formales, formadas. Los sentimientos límite no pueden tener una imagen tan acabada, como la de una cosa. En rigor, no tienen forma, sino más bien, los límites de las formas. Los límites de las formas son la luz y la oscuridad. Puede advertirse que todos los afectos relacionados con el límite interior son identificados con el lenguaje ordinario de la luz: lo que nace se da a "luz", se echa "luz" sobre un problema para entenderlo, y cuando se entiende queda "claro"; ante un hallazgo, a uno se le "ilumina" la cara; una persona inteligente es "brillante"; lo nuevo "reluce", lo bonito "luce", es "esplendoroso", "resplandeciente". El siglo de las "Luces", la "Ilustración", el "Iluminismo". Todos estas son adjetivaciones luminosas. La luz no es un objeto ni una forma, y sin embargo es lo que hace aparecer los objetos y las formas. Por eso, en el Génesis, el primer día de la creación es dedicado a hacer la luz. Y por otra parte, lo que no se entiende está oscuro. Cuando se tocan los límites de la desesperación, el futuro es negro. Se habla de rostros sombríos. El límite exterior es el despeñadero de la luz, el reino de la tinieblas. La sombra o la oscuridad tampoco es una forma, pero es lo que le quita forma a todas las cosas. Los objetos desaparecen en la oscuridad. Los adjetivos de la luz y de la oscuridad, de uso del todo corriente, tienen múltiples anclajes antropológicos y naturales, que van desde el fuego y el color de la piel hasta la noche, o sea que la misma supervivencia y la muerte humanas están pintadas de los colores de la luz y de la sombra. Si luz y

sombra son de la misma esencia, amor y angustia también. En cualquier cultura, los primeros colores que aparecen, que se reconocen, se nombran y reproducen son los de los extremos: el blanco y el negro. No hay ninguna cultura que haya reconocido el color rojo antes que el blanco y el negro, y tampoco hay cultura que conozca uno sin el otro⁴¹. No toda cultura es a todo color como la occidental moderna, pero sí toda cultura es por principio en blanco y negro.

EL PODER/CONTRA-PODER

Lo que queda entre el blanco y el negro son todos los colores. Así, el resto de la afectividad es lo que queda entre sus límites, es decir, todo menos sus límites, que es lo que se conoce comúnmente como la realidad a secas, porque es lo que le da cuerpo. A este resto pertenece el trazado de la ciudad, su mobiliario urbano y sus transeúntes; pertenecen también las instituciones de la sociedad, como los gobiernos, partidos políticos, familias, organizaciones y conversaciones; pertenecen los lenguajes, costumbres, vestimentas, publicaciones y demás objetos de la cultura. Aquí, en la vida corriente de la colectividad, sea doméstica, política, académica, individual, etc., encarna el resto de la afectividad, Aquí es donde la afectividad no aparece en el extremo de las pasiones, sino que toma la forma más morigerada de los sentimientos. Los sentimientos son la afectividad menos sus pasiones. Sin embargo, el cuerpo de lo social, el tejido social, este resto, no se configura posteriormente, de manera que una colectividad primero finque sus límites y luego ya se ponga a llenarlos, como si fuera una cubeta, sino que se hace de sólo ir poniendo tales límites,

simultáneamente y en la misma actividad: el acto de fundar es inherente al acto de acotar que es inherente al acto de habitar una ciudad. La sociedad emana directamente de sus límites. Es el poder de los límites.

Así como estar dentro de la colectividad ya era en sí mismo el sentimiento de pertenencia e identidad, así, el poder, es decir, la fuerza o el movimiento que se usa para construir los límites es también el primer sentimiento de la sociedad. El poder es el sentimiento que aparece antes de sentir⁴². El poder tiene múltiples sinónimos: se le ha denominado aliento o pneuma, energía, elán vital, deseo, fuerza, vector o, como acuñó Freud, libido. El poder es la vitalidad de los límites. La sola actividad de fincar confines implica una vitalidad, tanto biológica como de cualquier otra.

El poder es un afecto. La primera razón por la cual lo es es porque no necesitamos definirlo porque no sabríamos cómo: se siente y es indescriptible. Cuando se piensa en poder, se puede pensar en un golpe, una orden, el dinero que hace bailar al perro, la policía, una mirada dura, una voz rígida, y eso no parece ser del todo afectivo, sino simplemente efectivo⁴³, pero la razón por la cual el poder es una instancia afectiva es porque con sus desplantes notorios y descriptibles, perfectamente controlables, ejerce efectos desconocidos sobre lo incontrolable; toca y revuelve lo innombrable y, obviamente, no puede decir qué es lo que hizo al ejercerse. No es la intencionalidad del acto lo que es el poder y el afecto, sino la cantidad de inintencional que se ejecuta en lo opaco sobre lo desconocido. Se le puede decir a un niño ¡cállate! y el niño se calla, pero lo que impactó esa orden más allá de la mera obediencia es inescrutable. El poder es una escalada en lo que no tiene nombre, en lo desconocido y opaco, donde algo se trastoca y no se sabrá qué. El ejemplo más al día del poder es la tecnología, que ha resultado ser la aplicación de lo que se conoce sobre lo

que no se conoce, con consecuencias que más tarde se hacen presentes, como la destrucción de la capa de ozono, el deslizamiento de las capas tectónicas o el sobrecalentamiento del planeta, y otras calamidades que estuvieron larvándose en la opacidad, en el inconsciente de la realidad por algún tiempo. La teoría del caos, según la cual el aleteo de una mariposa en Hong Kong puede desatar mediante acumulación de efectos una tormenta sobre Texas, intenta dar cuenta de esos actos en la opacidad, y podría decirse, es una especie de teoría de lo afectivo en la misma medida en que el psicoanálisis es una teoría del caos de la mente individual: la mariposa de un regaño provoca veinte años después la tempestad de un amargado. Para no ser catastrofistas, hay que decir que es de la misma manera hermética como se provocan las serendipias, los días soleados y las grandes sonrisas. Comoquiera, así visto, cualquier acto es la detonación de un poder. Quienquiera que haga cualquier cosa, desde levantar un pañuelo hasta tener una idea, desde administrar un país hasta planear el futuro, no sabe qué es lo que le está causando al objeto sobre el cual actúa, de modo que hágase lo que se haga, moverse o inmovilizarse o cambiar de tema, se está desatando el destino, es decir, la inintencionalidad desconocida. Todo resulta ser diferente a las intenciones con qué se hizo. El verdadero control se ejerce solo, por encima y contra los "dueños del poder", porque el poder no es la conducta de su ejercicio, no es su intencionalidad, sino la inintencionalidad. El poder que es conocido pierde poder. No es tan terrible estar a merced de los designios de algo o alguien que se conoce, como estar a merced de lo indesignable: por ello el inconsciente es un poder sobre nosotros, y los sentimientos y las pasiones son un poder incontestable. Es muy poco lo que puede hacer un enamorado contra el poder que lo sojuzga; tampoco un desesperado puede tener mayores posibilidades. Ahora bien, puesto que el

poder puede hacer cualquier cosa, pero también todo lo contrario, esto es, que al hacerse fabrica su opuesto, como el enamorado que está también desesperado, como sucede con los límites y las pasiones, entonces siempre se trata de un poder/contra-poder.

El poder propiamente dicho es el impulso del origen y la creación, la fuerza con que se nace y partir de la cual se continúa la sobrevivencia, que es crecer, ampliarse, reforzarse. El hecho de crear comporta de suyo el hecho de cuidar esa creación. Es por ello que este impulso, casi instinto, es un poder de expansión y de control: sin lo primero no sobrevive y sin lo segundo se desperdiga como fuegos artificiales y tampoco sobrevive. Pero eso mismo lo contradice. Por ello, el poder es un proceso de creación, institución, y no obstante, destrucción de la colectividad.

Los poderosos no son flojos; al contrario, son activos e incansables: se la pasan todo el tiempo yendo y viniendo, haciendo, construyendo, acumulando, extendiendo sus redes y sus alcances porque el poder consiste en cubrir lo más posible. Así, el poder es positivo, es decir, hace, pone, se mueve: se afirma. Los poderosos están al tanto de todo, pendientes de todo, están en todo. La actividad de la creación y la expansión de una colectividad es casi febril, como la de cualquier niño en la tarea de descubrir el mundo, o la de cualquier artista en el trance de fabricación de ese milagro que se llama la obra de arte, o la de cualquier político intentando subir per fas et nefas la escalera de la cúspide; en los tres hay obsesión.

Pero toda acción positiva, toda creación, es fugaz, se desvanece en cuanto surge si no queda registrada o preservada en cierta forma, y es por eso que el poder debe encontrar la manera de que los fuegos de artificio se queden suspendidos en el aire: los niños guardan las ranas que atrapan, los

artistas usan pintura, partitura o escrito para conservar su obra, el político quiere firmas, votos, séquitos, para consolidar sus ascensos. En efecto, se desprende del acto mismo de la creación el hecho de su institucionalización o estabilización con el objeto de que dure: al amor, para salvarlo de su fugacidad, se le instituye en matrimonio, al odio en declaración de guerra; la gente escribe diarios, se toma fotografías, tiene hijos, se hace inolvidable a alguien para salvaguardar su vida del escurrimiento del tiempo. El poder tiende a preservarse y por ende a institucionalizarse. Esto es automático. Es en este momento de la colectividad cuando las creaciones encarnan en lenguaje y se hacen conscientes, es decir, se desdoblan en algo más duradero y se constituyen en intencionalidad: se asume intencionalmente aquello que apareció sin intención.

La necesidad de preservarse se desprende obligatoriamente de la creación. No obstante, se da de suyo la paradoja de que de la creación surge algo que contradice la creación misma, a saber, que se deja de crear para ponerse a cuidar lo creado: el poder se revela entonces como un acto de vigilancia, de control, de dominio: dar órdenes, manipular, intervenir, prohibir, es el modo que el poder tiene de afirmarse y de ser una fuerza positiva, y en eso mismo, en el exceso paradójico, rompe, fisura, la estricta unitariedad de la sociedad: es la fisión de la fusión; si el enamoramiento era originalmente el fenómeno de que dos se volvían uno, "ellos son dos por error que la noche corrige", dice Galeano de los amantes, para hacer perdurar esta unión, se establece un contrato eclesiástico o civil entre las dos partes, cada una con sus derechos y obligaciones, los que causará que sean dos aunque sea de noche; puede que así dure más, pero ya es menos. Es así como el arte culinaria degenera en receta, y la ciencia en metodología.

El poder es un vector que va del blanco al negro, como Luzbel, de la comunión al ostracismo, sacando velocidad de su propia carrera. Es una fuerza centrífuga. Ciertamente, todo acontecimiento atravesado por el poder se convierte en relación de dominio como entre patrones y empleados, en relación de control como en la tecnología, en relación de subordinación como la guerra entre los sexos, ese festival de venganzas, que tiende a destrozar la misma colectividad que lo produjo. El poder tiene intenciones "negras". Los sentimientos del tipo del odio, la envidia, los celos, la agresión, que son muy positivos en el sentido de que son muy activos, están enriellados en la vía vertiginosa del poder. El alucinante sentimiento, la embriagante sensación de poder que sienten los "poderosos", los "triunfadores", los "exitosos", los poseedores de la fama, el dinero, la información, la juventud, los modales o la hermosura, es la emoción de ver cómo las cosas y las gentes se mueven obligadas por sus intenciones, las de los poderosos. Y de hecho los melancólicos, los depresivos y demás tristes son aquellos que no pudieron enfrentársele al poder; y si últimamente estos tristes están creciendo en número, se debe a que la historia de la modernidad ya ha acumulado en la sombra una sobrecarga peligrosa de poder. Estamos siendo derrotados por nuestros propios triunfos. El poder, en efecto, disgrega la sustancia homogénea de la colectividad, con lo cual se tiende a reventar el límite exterior que la contiene: el poder es como un globo que se infla, y se infla, y se infla; por eso los grandes magnates son típicamente gordos⁴⁴, a punto de estallar, vivos retratos de la febrilidad obcecada. Complementariamente, la fascinación por el poder, bastante extendida entre los subyugados, se debe a que este poder proviene precisamente del centro, y por eso se le identifica con la luz y la felicidad: el poder deslumbra y enceguece. De la conjunción de la sensación y la

fascinación, puede colegirse que el poder, en tanto sentimiento, aparece como un objeto oscuro que deslumbra: su metáfora son los cristales polarizados que pueden ver pero que no pueden ser vistos, tales como los lentes para el sol que usan los policías aunque esté nublado, las limousines largas que no se sabe quién va dentro pero debe ser muy importante, las fachadas de los rascacielos donde está el dinero y la información del mundo. La mirada que no es recíproca siempre ha sido un signo de poder⁴⁵, que está presente en las máscaras, desde las de Carnaval hasta las de asaltabancos, y en los enmascarados, desde los caballeros andantes, yelmo bajado, hasta el Subcomandante Marcos, Batman mediante. Bien vista, la información, que es el poder y la emoción del siglo, cumple exactamente las funciones de la cogulla; es un ciberantifaz: "tener información" se dice afectivamente así: "yo sé algo de ti que tú no sabes qué".

Canetti dice que el poder busca la inmortalidad: mata para saberse sobreviviente, pero también hace obras de arte para sobrevivirse a su propia desaparición. Según Canetti (1960), para que una sociedad subsista debe hacer simultáneamente dos cosas incompatibles entre sí: debe hacerse más grande, crecer, y debe hacerse más pequeña, encogerse. O sea, es el poder contra el poder. En efecto, todo triunfo conlleva su fracaso de la misma manera que el dolor es placer visto por la espalda⁴⁶. Lo que verdaderamente fabrica el poder es a su espejo, es decir, un otro poder que se le opone vis-à-vis. En efecto, el crecimiento de una sociedad o ciudad es el acto de ir marcando los confines, poniendo las fronteras, esto es, construyendo precisamente aquello que la va a constreñir, a impedir su crecimiento, y puesto que este límite exterior está dotado del mismo impulso y con la misma fuerza, puede desplegarse al tú por tú en el sentido opuesto. El mecanismo del contra-poder es de contención, conmemoración, recreación.

Su fuerza es centrípeta. En primer lugar, actúa como fuerza de contención que impide que el poder rompa los límites de la colectividad, pero por este mismo hecho, tiende a ir hacia el centro⁴⁷, a compactarse y cohesionarse convergiendo; es un trabajo, no de contraataque, ya que eso equivaldría a rebajarse al mismo nivel que el poder, sino de resistencia. Ello se hace, en segundo lugar, mediante actos inconsecuentes con el modo de ser del poder, tales como poner la otra mejilla. El contra-poder contesta la agresión con simpatía, la coerción con libertad, el deber con ocio, el orden con armonía, y así, de alguna manera, rememora y conmemora las condiciones originarias de la fundación de la colectividad; es más o menos obvio que la creación de cualquier cosa se hace con libertad y no con coerción. En vez de caer en la provocación, de seguir la escalada montada por el poder, de arrasarse en su espiral, el contra-poder reinstala las condiciones de la fundación. Las recuperaciones genuinas de la tradición, las celebraciones o reactualizaciones de momentos clave de la comunidad, cuando son verdaderamente significativas, verdaderas reescenificaciones, como lo son muchas fiestas y aniversarios y otras reuniones de gente, se asemejan al momento típico del centro. En ello consiste la teoría de la Memoria Colectiva de Maurice Halbwachs (1944): el contra-poder es el significado de la sociedad contra el progreso. Y en tercer lugar y al mismo tiempo, efectivamente, el contra-poder reúne, fusiona, conjunta, lo que el poder iba desparramando, y eso es ya por ello, en sí mismo, la recreación del centro, del origen, de la fundación y de la colectividad. El final llevaba dentro el principio.

El contra-poder es negativo: consiste sobre en no hacer. La efectividad de un límite consiste en no moverse ni un milímetro: no desesperarse, sino esperar; conservar su posición, la dirección de su mirada,

frente a viento y marea, llueva, truene o relampaguee, conservar de una pieza lo que tiende a desunirse. A veces, el contra-poder parece conservador, y a veces es demasiado radical, pero en todo caso, no se nota, porque lo que resiste no se gasta en escándalos. Y no se nota tampoco porque tampoco habla, ya que el contra-poder no se institucionaliza en lenguaje, ni contratos, ni reglamentaciones, ni instrucciones, ni órdenes, ni en intencionalidad ni en conciencia. El contra-poder es un poder callado; si acaso sonrío, en especial cuando no lo mira nadie. Es un mero modo de ser, inevitable. Así, los sentimientos que se alinean en esta trayectoria son aparentemente pasivos o cuando menos inofensivos: la paciencia, la resignación, el humor. Quien es paciente no hace nada, todo lo absorbe y puede estar tejiendo como Penélope o escribiendo sus memorias en un café de Inglaterra como Canetti. Para resignarse lo que hay que hacer es ya nada, bajar los brazos, negarse al intento y al remedio; los que piensan "positivamente", como los libros de superación personal, aconsejan siempre luchar, pero el que se resigna declara la paz unilateralmente, aunque los demás sigan "luchando", aunque ni siquiera tengan contra qué. Y el humor, distinto de la torpeza del chiste, consiste en no percatarse de la presencia del poder, ignorarlo, como no entendiendo sus intenciones; donde hay sentido del humor, el poder no encuentra lugar para instalarse, porque todo lo que cae presa del humor queda desenmascarado. Si se les azuza un poco, podrá descubrirse que la paciencia, la resignación y el humor son la tenacidad, la indignación y la ironía, tres virtudes inexorables. Dentro de esta argumentación, la abnegación sería la negativa a ejercer el poder, la decisión de no usar el poder aunque se antoje necesario. Todo esto suena muy "cristiano" y, en efecto, el movimiento político del cristianismo primitivo (Cfr. Vgr. Fromm, 1932, Berman, 1989) fue uno de contra-poder al

orden romano, de la misma manera que lo fue la resistencia pasiva de Gandhi, o los movimientos pacifistas de la guerra fría, o el de las madres de la Plaza de Mayo, o los irlandeses que inventaron la huelga de hambre y se murieron en el invento, o lo son simplemente las huelgas. El poder del silencio pertenece al reino de la mujer, aunque no esté habitado ni por todas las mujeres ni nada más por ellas; la cultura femenina, como la llamó Simmel⁴⁸, es la cultura del contra-poder. En cambio, se sabe, el poder es masculino en los mismos términos.

El contra-poder es el poder de los perdedores, esto es, que podrá ser ejercido solamente por aquéllos que deciden de antemano no ganar, por lo cual no se defienden en lo intencional, en lo evidente y manifiesto, lo que les permite dotarse de capacidades en lo inintencional, en lo que hacen sin darse cuenta, sin estrategias y sin poderlo evitar, que es donde se mueve en verdad la realidad afectiva. Lo único que no se puede impedir es lo que se hace sin querer. Mientras que el poder tiene como objetivo ganar, y en efecto, gana posiciones, dividendos, don de mando, de control y de destrucción, el contra-poder, en cambio, pierde dividendos y control, cualidades que en la lógica afectiva no valen para nada: perder es el modo que tiene el contra-poder de preservarse y lograr aquello en lo que consiste. Quien quiera ejercer este poder opuesto tiene que aceptar perder, o cuando menos perder aunque no lo acepte. Puede aseverarse que el arte, y lo que se llama cultura en su sentido más usual, toman su aliento de este contra-poder; por ejemplo, para Canetti, la verdadera inmortalidad no consistía en matar, sino en escribir; para Proust (1927), el tiempo no consistía en aprovecharlo, sino en recordar. El contra-poder es la recuperación del significado de la sociedad mediante la búsqueda de su origen. Por eso Gadamer (1960) define a la obra de arte como la repetición del infinito.

Los Sentimientos Relativos

Lewin (1947) tenía razón al hablar de la realidad psíquica y social como un campo de fuerzas. En ese campo, la metáfora de la afectividad como magma sigue siendo práctica: en dicha pasta incandescente hay, a pesar de su homogeneidad, zonas más duras, zonas más frías, más abultadas, más líquidas (Castoriadis, 1995), que le alteran la monotonía, como al mar, donde hay corrientes, temperaturas, olas, mareas, oscuridades, calmas chichas, a pesar de ser todo agua. Las mónadas de Leibniz, sin dejar de ser una entidad unitaria indiscernible, presentan lo que el llama "detalles", algo así como variaciones de matiz, que dan cuenta de alguna diversidad. Bergson considera a la atemporalidad de la duración como la interpenetración de la multiplicidad. Y bueno, lo que se denomina "sentimientos" es bien a bien, "detalles" del magma, "multiplicidades" de la afectividad, o dicho al día, los sentimientos son "fractales" de la colectividad; la afectividad es el abismo⁴⁹ de los sentimientos.

Se había dicho que la afectividad es una sociedad real y empírica, donde el poder es su actividad y sus obras. Así, el perpetuo juego de elasticidades y tensiones entre el poder y el contra-poder que se da, simplemente, al levantar una cosa frente a las leyes de gravedad, o en el vaivén de preguntas y respuestas de una conversación, o en la colisión de sendas miradas de dos transeúntes que se atraen y se resisten, o en los rebotes de la pelota de un partido de fútbol, y con mucho mayor razón en circunstancias más complejas como la crisis de sentido de un fin de siglo, la soledad de un jubilado en el parque, el ubicuo fenómeno de la publicidad y

los mecanismos de legitimación de un gobierno o la desobediencia civil de un pueblo, en suma, este perpetuo estira-y-afloja constituye los sentimientos, que son siempre relativos, es decir, son siempre con respecto a, en vista de, en relación con la afectividad colectiva. Los sentimientos son las formas múltiples que se generan por las combinaciones del poder y el contra-poder.

Los sentimientos no encarnan en nada que no sea empíricamente real: están en actividades y cosas comunes y corrientes de la sociedad, como la dureza del pavimento o la devaluación de la moneda. Son empíricos, sí, pero no por eso son objetos que puedan ser aislados o extirpados de la realidad para tratarlos por separado en una mesa de café, como quisiera el sentido común que los asume como una especie de cosa que llevamos dentro, ni para analizarlos in vitro en un laboratorio como quiere el científicismo que los toma por fenómenos fisico-químicos, conductas, o funciones. El empirismo de las ciencias del comportamiento y de la mente es muy bruto: si no se encuentran un sentimiento como se pueden encontrar un búfalo, corriendo por la pradera y enjaulable, entonces no lo reconocen.

En suma, no existen objetos tales como los sentimientos: existen sus situaciones. Es por esto que no se puede definir el odio singular, pero en cambio se pueden definir miles de situaciones singulares como de odio. Una situación es todo lo que se encuentra presente en un momento y en un lugar dados. La lista de lo que puede encontrarse es abundantísima, porque incluye todo lo que quiera mencionarse: lugares, fechas, historias, estados viscerales, uno mismo, proyectos, colores, temperaturas, materiales, profesiones, épocas, temas de conversación, miradas, marcas de ropa, edades, lo que se quiera, la lista puede alargarse o resumirse, pero sobre todo, no importa, porque sus componentes no son sustanciales, sino más

bien accidentales, toda vez que la situación se puede componer de esos u otros; lo esencial radica en la forma en que aparece⁵⁰. Un sitio, una época, una cadena de acontecimientos, un libro, una película, una idea, hacen una situación. La manera de utilizar el término cotidianamente es muy didáctica: "su situación económica no es muy buena", "no estoy en situación para ayudarte", "para mí era una situación nueva", "es una situación de peligro", "está pasando por una situación dura, ya lleva dos meses", "¿qué quieres que yo haga en esta situación?". Las situaciones son especies de recortes de una realidad más vasta; sin embargo, no obstante se puede imaginar situaciones al infinito, ello no implica que su configuración sea aleatoria, debido a que sólo incluyen lo necesario para que aparezca algo real, y no un engendro sin pies ni cabeza. Para que una situación lo sea, debe poder sostenerse como una instancia completa, unitaria, es decir, como teniendo una forma por su propio pie, que sobresalga del resto de la vida. La palabra clave es la forma. Ello implica que la apreciación de cada rincón y de cada minuto, de cada rasgo o detalle, sea extensible a la situación, o que la apreciación de toda la situación le extienda su forma a cada detalle. Si una película es aburrida, sus recuadros son tan aburridos como la película completa; todos los detalles de una situación difícil son ya difíciles. Las situaciones están organizadas, pero no en el sentido de una corporación, sino en el sentido de un organismo, y ese organismo extensivo a todo el horizonte también es uno mismo: es obvio que dentro de nuestra situación estamos nosotros. Esto último importa epistemológicamente, toda vez que el hecho de que los sentimientos sean situaciones altera fundamentalmente una noción de sentido común científico y cotidiano, a saber, si nosotros estamos en una situación, entonces, los sentimientos no están en nosotros, sino

nosotros dentro de ellos. Nosotros no tenemos sueños: los sueños nos tienen a nosotros⁵¹.

Los sentimientos son situaciones que tienen forma, es decir, que no pueden ser descritos por sus componentes, funciones, causas, etc., sino por sus adjetivos perceptuales de la misma manera que un paisaje, una cosa, una obra de arte: largo, lento, vacío, superficial, gris, plano, monótono, desarticulado. Las formas de las situaciones no aparecen a la manera de los sustantivos, o sea, de los componentes, porque estos se conservan separados aunque interactúen como los engranes de una podadora, los comandos de un ordenador o los episodios de una conducta. Los adjetivos pueden extenderse indefinidamente sobre la realidad; engrane sólo puede ser un engrane, pero gris puede ser la tarde, los elefantes, una inteligencia o un casimir. Esta distinción es meramente metodológica, y sirve para no decir, que la tristeza es triste, sino que la tristeza es gris. Los celos no son celosos, porque si lo fueran no habría más que decir; en cambio, los celos son verdes, y para mayores señas del tono ácido de la bilis que corroe la pared intestinal y la sociedad que habían formado dos o más personas. Ahí, se advierte, hay un sentimiento. En efecto, los sentimientos son una combinación de adjetivos en un lugar y momento dados.

Ahora bien, los sentimientos son singulares, sociables y relativos. Primero: singulares. Históricamente, se han ido estabilizando ciertas formas, ciertas situaciones tipo, generales y al parecer reiteradas, que aparecen como modelos de los sentimientos, y son precisamente las que quedan acuñadas en los nombres de los sentimientos acordados como tales: la alegría, la envidia, etc. Cada uno de estos vocablos contiene una leyenda, es decir, una especie de historia, escena o situación que se asume corresponde a ese sentimiento. Es por esto que se sabe que la tristeza es

azul, como el blues, alicaída como la línea de las cejas cuando miran hacia el piso, sin levantar el vuelo, lenta. La alegría en cambio es más amarilla, soleada, con las alas aleteantes como las comisuras de las sonrisas, rápida en sus movimientos y bastante más ruidosa. El odio es brusco, la crueldad es fría. La soledad es distante, callada, vacía, y tiene murallas. Y así sucesivamente. estas descripciones no son incorrectas, y además sirven para darle nombre a las situaciones que atravesamos, pero sobre todo, se trata de modelos literarios, construidos por la literatura e inscritos en las tradiciones al punto de que se vuelven costumbres entrañables: provienen de cuentos, relatos, poemas, conversaciones, chismes, expresiones lingüísticas, etc., que reiteran una misma forma con distintos temas, diríase distintos contenidos. Cada afecto o emoción que reconocemos tiene una tradición literaria tras de sí, lo cual da cuenta de hasta que punto somos "cultos" retroactivos, nos sabemos la literatura y después la leemos: inventamos un cuento para dormir a un niño y repetimos La Isla del Tesoro y la búsqueda del Grial sin haberlos oído mencionar siquiera. Esto tiene una belleza incontestable, que por lo demás puede especificarse: es el sentimiento ya mencionado de pertenecer a una cultura. Sin embargo, en los sentimientos ya acuñados, cuando los sentimos, hay algo de inconcluyente, algo de no-exactamente-así, porque el nombre del sentimiento parece no cubrir el espectro de nuestra experiencia.

Todo sentimiento, por muy tipificado que sea, no es exactamente el mismo: una tristeza no es igual a otra tristeza, ni a la de ayer ni a la del prójimo: cada tristeza es "esta" tristeza y no la de junto, es otra que las demás. No es factible entender la propia tristeza con la tristeza ajena, ni la tristeza presente con la tristeza pasada, porque si así fuera, ya no se sentiría, sólo se pensaría; sentir, por definición, implica que nunca se siente

lo mismo, sino siempre otra cosa; por eso nunca nos podemos acostumbrar a los sentimientos, siempre nos sorprenden y siempre se nos va el alma en ellos. El solo hecho de acostumbrarse a la alegría, al amor, a la rabia, acaba con ese sentimiento, y en rigor lo que se siente es el acostumbramiento, al que tampoco puede uno acostumbrarse. La razón de todo esto es que, si bien hay prototipos literarios, cada situación es, por antonomasia, ella misma, y ella es su propio sentimiento. Toda situación es única, singular: los sentimientos nunca se repiten, lo único que se repite es el infinito. Los sentimientos nunca se recuerdan, "sólo" se recrean. Pero no hace falta recurrir a la singularidad del individuo humano ni a la peculiaridad de la conciencia para argumentarlo: es una característica más o menos evidente del tiempo y del espacio; por lo mismo, no hace falta para nada recurrir a una psicología individual.

Si cada situación es decriptible solamente en su singularidad, siendo cada una su propio sentimiento, entonces, pareciera que el trabajo de la psicología colectiva consisten en narrar, interpretar o traducir las situaciones que se escojan de la realidad (íntima, doméstica, civil, institucional, histórica, etc.) de modo que enseñe cuál y cómo es el afecto que la embarga, con lo cual, los nombres tradicionales de los sentimientos no servirían mayormente, y habría que descongelar y ampliar la nomenclatura sentimental existente. Concretamente, las emociones de la posmodernidad parecen no encajar en ninguna nomenclatura existente. Una psicología de la afectividad debe inventar sentimientos. La nomenclatura existente en el lenguaje y la literatura restringen la realidad, porque el universo de las situaciones y los sentimientos es mayor que el de los nombres. Por contraparte, y por gusto por la propia historia, no es para nada deseable desembarazarse de sentimientos como el amor, el odio, la ternura,

la ira, que tantos recuerdos nos traen, es decir, no se antoja buena idea deshacerse de los sentimientos ya inventados, porque ello equivale a desentenderse de la tradición, cosa que se llama llanamente incultura. Entonces, tal vez también sea trabajo de la misma psicología de la afectividad la narración de las situaciones implícitas en la nomenclatura existente, algo así como decir qué significa el odio, la ternura, etc. De hecho, ya puede darse una definición inservible, por ejemplo: el amor es una historia -de amor-⁵², pero el amor que uno siente, es otra historia.

Segundo: los sentimientos son sociables. Los sentimientos de todos los días, por álgidos e incandescentes que a veces sean, los individuos y grupos siempre los viven de cara a otros individuos o grupos, incluso en el caso de la soledad, que lo es precisamente por culpa de los demás. En efecto, en los sentimientos, que se encuentran a medio camino entre los absolutos, la colectividad aparece mediada por la socialidad, por la interacción interpersonal o intergrupala, por los otros, que son objeto, interlocutor, testigo o contexto de la sentimentalidad. Los sentimientos pueden sentirse muy mal o muy bien, pero no son de vida o muerte, y por lo tanto no se bordean los límites de la colectividad. Las pasiones devastan; los sentimientos nada más desbastan. La afectividad es colectiva; los sentimientos son sociales. Las psicologías standard, para mantenerse "científicas", solamente se permiten ver este tramo de la afectividad; es por ellos que las psicologías colectivas se han reducido a psicologías sociales (Cfr. Moscovici, 1989).

Y en tercer lugar, los sentimientos son relativos. Entre el blanco del principio y el negro del final están todos los colores de la vida diaria de la misma manera que uno se encuentra con los prójimos de carne y hueso y no con la colectividad en su absoluto. Los sentimientos son como los juegos

que se producen entre los poderes en su límite. Por esta razón, los sentimientos no son instancias independientes del todo de la colectividad, sino una formación en su seno. Ello equivale a decir que en cualquier combinación de colores siempre está presente, de alguna manera, el blanco y el negro. En efecto, toda situación o sentimientos se desarrolla teniendo a los extremos como horizonte, el cual por lo común no es alcanzado; pero si el sentimiento se desbocara, se acercaría a esos extremos, como en el caso de esa riñas nimias que desembocan insólitamente en un crimen pasional, o el de un aburrimiento inofensivo que, si se le deja desbocarse, termina en desesperación. Toda situación, cualesquiera que sean los adjetivos perceptuales que contenga, suele mantenerse en un equilibrio entre los límites, o suele tender hacia uno de ellos: hay soledades que se deslizan hacia la creación y hay soledades que se inclinan hacia la destrucción, hacia la comunión o hacia el ostracismo, jalonadas por el poder o el contra-poder. Típicamente, todos los libros que se escriben sobre la soledad (Vgr. Moustakas, 1961; Miquel, 1988) oscilan entre este doble horizonte: no hacen lo mismo un poeta tratando de nombrar su soledad y una alcohólico tratando de bebérsela. Ahora bien, los celos son uno de los sentimientos que más efectivamente se ve tironeado por los extremos de la fusión y el exilio, entre el amor-pasión -como lo llamaba Stendhal- y la angustia; por lo mismo son patéticos y ridículos, muy mal vistos en la sociedad de las buenas costumbres, vergonzantes e imperiosos. Presentan al poder y al contra-poder en uno de sus más nítidos y famosos encontronazos: la sociedad se rompe en nombre de su creación; es el control de la sociedad para que se preserve y la tragedia de ver cómo se acaba justo por ese mismo control. Lo que dicen los psicólogos sobre los celos, con esa moral neoliberal que los caracteriza, es que se trata de un afán de dominio férreo y

dogmático debido a una proverbial falta de seguridad en la relación, y por lo tanto no son sólo patológicos sino machistas. Y en efecto, lo son, pero al mismo tiempo son todo lo contrario: también son el ejercicio de contra-poder, debido a que la institucionalización o estabilización de la sociedad, también llamada inercia o monotonía, se olvida de que comenzó en y se alimenta de un momento fundacional de fusión, en donde todos los participantes se unieron en uno solo. Lo que aparece en los celos es el percatamiento de que esa comunión se ha enfriado y agrietado, de que ya no es una sola persona colectiva, sino dos o más personas sociales, las que, de continuar la tendencia, terminarán por vivir dentro de una asociación meramente instrumental y degradada de sus afectos, por lo cual los celos aparecen como la decisión afectiva de crear de nuevo otra vez esa sociedad cada día, o reventarla de una vez por todas, que es una de las grandes capacidades del contra-poder de los perdedores, porque perdedor es aquél que ya no tiene nada que perder. En los celos de todos los días, por los que no se muere nadie, los horizontes de la destrucción y de la creación están presentes de manera harto tangible; por eso son tan legendarios. Los celos son una amalgama de ácido sulfúrico y carne blanda, de limón y llaga: de crueldad y ternura; un pollo tierno es aquél al que el cuchillo le entra fácilmente. Quizá haya que aclarar que las fuerzas en juego están entremezcladas, al grado que se pueden ejercer las dos en un mismo acto y, por supuesto, no se puede identificar a sus detentadores; no es una historia de buenos contra malos, sino una situación homogénea. Por una parte, el poder de dominio embiste y sin embargo resiente su propio alejamiento del origen; por la otra, el contra-poder de contención resiste y sin embargo está dispuesto a dejar que la sociedad se haga pedazos. En ambos lados del

horizonte la puerta se ha quedado sin seguro y cualquier cosa puede suceder. Mientras tanto, no sucede nada, como no sea una escenita de celos.

El punto es que, todo sentimiento, toda situación, toda forma, por mínimo e intrascendente que sea, contiene, en alguna parte, el horizonte de la luz y de la sombra, de la creación y de la destrucción de una colectividad. Aquel acontecimiento que no tenga este horizonte no alcanza para ser una situación: todo sentimiento trae dentro una promesa y una amenaza; piénsese, por ejemplo, en alguna reunión amistosa como situación, una cena de viejos amigos, como hay tantas: los que llegan suponen que, si nada sucede, pasarán un rato medio agradable o medio aburrido, pero siempre hay, ahí, una especie de centro iluminado, como la mesa de centro o el gusto de volverse a ver, y una especie de rincón sombrío, como el baño o un disgusto en estado latente. Son el momento del brindis y el de la despedida. Por lo común, la situación termina disolviéndose en el magma, pero por la excepción, puede acabar en un enamoramiento o en una expulsión. Las borracheras son situaciones donde se tienta demasiado los límites. En la alta sociedad mexicana, una vez unos amigos tuvieron una cena, todos sentados en el comedor, y sucedió que la expulsión fue así: el marido aventó a su mujer por la ventana desde el onceavo piso, con todo y silla. En el marco de cualquier situación afectiva se vislumbra una promesa de felicidad en alguna parte, y una amenaza de desgracia en alguna otra. La noción de democracia, como situación y como afecto, es una apuesta al equilibrio entre la recreación y la destrucción de la sociedad, donde el equilibrio rara vez se logra, como puede verse en las democracias incipientes del tercer mundo, y donde si se logra, como en las democracias consolidadas del primer mundo, se resiente la falta de pasión creativa. Una obra de arte lo es precisamente porque en ella, de alguna manera en algún lugar, está presente

el punto de fuga y de fusión, una especie de puerta por donde ir más allá de la obra misma, que hace que ésta nunca pueda acabarse de ver en su totalidad, ya que, en efecto, en alguna pincelada del cuadro, en alguna coma del poema, la obra se fuga al otro lado del tiempo y del espacio. Una buena escultura es un pasaje por todos los sentimientos de la vida.

Puede entonces argumentarse que, si un sentimiento contiene sus límites, contiene por lo tanto también lo que está entre ellos, y por ende, un sentimiento contiene también todos los sentimientos. Con ello, de paso, se respeta su naturaleza de instancia confusa y homogénea. Ejemplos de ello son las ambivalencias de amor-odio, las alegrías tristes; Cada sentimiento es más bien la mezcla de los otros, como el del perdón, que es un poco amor, un poco dolor, un poco indiferencia, un poco libertad y un poco egoísmo. Cada situación es el mundo entero.

EL TEJIDO DE LA RONDA

Las sociedades, como las ciudades o la cultura, no se hacen adrede: son despropósitos. Su constitución y desarrollo, su proceso, es más bien un modo de ser, una manera de estar, sin proponérselo ni poderlo evitar, como un temperamento. Y he aquí que, así, a la postre, eso resulta tener una organización, según todo sociólogo, urbanista o ciudadano constata sin problemas. Gadamer define a la cultura como lo que queda después de lo que se quiere y lo que se puede, es decir, más allá de los proyectos y de los comportamientos; en los ambientes de familias bien se dice lo mismo de manera un poco más cotidiana: la educación es lo que sabes después de haber olvidado todo. Es una forma de ser.

La forma general de la cultura es el **círculo**. Un centro y una circunferencia. El cromlech de Stonehenge, el laberinto de Cnosos, la ronda infinita, como en la canción infantil de Gabriela Mistral, todavía se repite en los juegos de los niños, y da lugar a giros como "círculo familiar" o "círculo psicoanalítico". La razón es forzosa: es la forma que toma la mirada cuando no hay nada, y de sólo otear fabrica un horizonte de 360° que ipsofacto constituye una envoltura dentro de la cual se habita, lo que permite explicar por qué alguna vez se concibió a la Tierra como un plato redondo⁵³. es la forma natural de la expansión, como la del universo a partir del Big Bang, y a su vez la forma opuesta de la concentración, como la de los estadios deportivos que la reproducen inmejorablemente. Un círculo es aquella figura que tiene primero que todo y de manera más fácil un centro y sus orillas, esto es, lo que es primero que todo y de la manera más fácil una forma. Además, de todas las formas así posibles, es la más simple, la más económica, la más resistente y la que ofrece menos resistencia, aerodinámica se diría. Obviamente es la más suave, sin aristas ni rincones. También es la más simétrica, lo cual la hace, como opina Read (1955, p. 59), la más primitiva. Los sistemas planetarios, tanto el geocéntrico como el copernicano, son circulares. La mayoría de los mapas de las ciudades utópicas son circulares; el laberinto en su forma primigenia, como el mosaico de la catedral de Chartres, también. Las islas, terrenos privilegiados para situar las utopías, como la Atlántida o la de Aldous Huxley, son absolutos círculos, medio huecos pero absolutos. Se trata de una forma conceptual, en modo alguno al pie de la letra. Así que pertenecen también a los círculos sus forma infladas, en tercera dimensión, como son la esfera, y que se usa en giros como "esfera social", que por razones de ras de suelo siempre fue difícil reproducir, por lo que queda sobre todo

representada por la semiesfera, o sea, la bóveda, la cúpula, exhaustivamente documentables en la cultura occidental⁵⁴, basta con ir a la iglesia de la esquina. La bóveda celeste es una esfera que sólo se puede ver a la mitad.

El ciudadano promedio que trata de dibujar un círculo reproduce por lo regular el contorno de un huevo frito, y en el mejor de los casos el de un huevo entero. Lo mismo le pasa a las culturas cuando construyen sus ciudades; siquiera por motivos de orografía, la equidistancia de las orillas con respecto al centro no es posible⁵⁵. Asimismo, el resto de los recintos, como las casa habitación o las recámaras, no pueden construirse redondas por múltiples motivos, dos de los cuales son, por un lado, que no embonan unas con otras siendo que es necesaria la yuxtaposición, además que dentro de cada una hay que hacer embonar otras formas como por ejemplo el mobiliario; por el otro lado, la presencia de la racionalidad, que hace posible concebir formas capaces de embonar una con otras, esto es, formas más funcionales, es capaz de inventar la geometría y con ella los ángulos y figuras tales como el triángulo, que la escuela de Arquímedes consideraba perfecto, pero sobre todo el cuadrado, el rectángulo, los paralelepípedos, que si bien no son perfectos sí son incansablemente prácticos, como lo demuestran la mayoría de nuestros objetos, mesas, libros, trazas y edificios de la ciudad, etc. Como puede constatarse en el funcionalismo arquitectónico, en el estilo internacional, en la herencia de la Bauhaus, la forma de la racionalidad es la línea recta y el ángulo recto. La naturaleza, curiosamente, emplea sobre todo el ángulo de 120° , en las puntas de las hojas y los vértices de los cristales (Cfr. Saunier, 1994). No obstante, cada vez que la cultura se da un permiso, es decir, cada vez que no hace falta el orden racional instrumental (acomodar, transportar, etc.) construye esferas, semiesferas o círculos, como puede verse en las iglesias o los estadios, dos

lugares hechos única y exclusivamente con el fin de sentir. La arquitectura emocional, como el croquis de la comunión, es circular.

Para resumir la idea de la colectividad afectiva, puede anotarse que la afectividad en general, el hecho de sentir, es el mismo proceso que la cultura y la sociedad, y por ende tiene sus mismas formas, movimientos, objetos, límites y vicisitudes: la afectividad tiene tanta "realidad" como una ciudad, y su misma historia. De hecho, se sabe que la historia siempre escapa a sus protagonistas, y es porque se trata de un producto afectivo. La arquitectura de la historia es emocional. Los sentimientos, tanto esos reconocidos como la ternura y la cólera, como otros, muchos más, no reconocidos ciertamente por palabra alguna, son formaciones que se gestan en medio de las fuerzas o poderes con que está activada la colectividad, y no son ni estados subjetivos, ni chispas neurofisiológicas, ni comportamientos adaptativos, sino situaciones "reales", como reales son las gentes y las condiciones atmosféricas y los acontecimientos políticos, en el sentido de la frase de Amiel: "un paisaje es un estado de ánimo", razón por la cual la psicología colectiva debe describir los estados de ánimo como siendo paisajes. Por ello los sentimientos tienen las mismas cualidades que las cosas: color, peso, temperatura, velocidad, aunque ninguna de ellas medible con los instrumentos importados de las ciencias físicas, sino con alguno más sutil.

LA CIENCIA DE LA AFECTIVIDAD

Una forma es una entidad terriblemente ambigua⁵⁶, plural, como si cambiara de naturaleza a cada aproximación que se le hace. De cualquier manera, haciendo una síntesis de ambigüedades, una forma puede aparecer como un contorno, una silueta, un halo, una configuración, una piel, un marco, una superficie, una envoltura que se presenta como unidad, como un todo, y que encierra algo que no existe salvo dentro de ese contorno, porque la Torre Eiffel con otro contorno se convierte en 9000 toneladas de acero útiles para fabricar 3600 Mercedes Benz, pero ya no es la Torre, toda vez que ésta sólo existe en esa forma. La forma es una suerte de espacio interior. Es un poco como un globo, al cual, si se le quita nada más la película de latex que lo envuelve, se encuentra que dentro no había contenido, ni partes ni material alguno. Es como un molde que no importa de qué sea llenado⁵⁷. Una forma es una entidad unitaria centrada en sí misma que se presenta autónoma y desligada de lo que no es ella, de otras formas o materiales. Por ello, no puede haber formas incompletas o fragmentadas, porque un fragmento, como la pieza de un rompecabezas, sería en sí mismo una forma también completa.

LAS FORMAS

Por muy abstrusa que se antoje esta caracterización, esto es lo que sabe la gente cuando utiliza el término "forma", al decir que una nube tiene forma de castillo o que alguien tiene una forma desgarbada. E incluso, la caracterización cotidiana todavía es más compleja, como cuando se habla de "forma de ser" o "forma de vida"; aquí, en estas formas, los contornos no son tan claros como en los castillos o las nubes: son siluetas inasibles, en las cuales se advierte mejor que la afectividad es una forma. En efecto, en la forma de los afectos, los límites no están todos hechos como en los dibujos o las cosas, de un mismo material que además es estable, como la tinta de un dibujo. Los límites, siluetas o configuraciones de la forma de un sentimiento, como por ejemplo el mal humor, pueden estar dados en temperatura, en presión atmosférica, en gravedad, en color, en cosas, en estados orgánicos, en recuerdos, en luz, en edad, en ideas, en ruido, en etcétera. Mucho calor, humedad, muebles rotos, paredes grises, un dolor de muelas, ya se hizo tarde para la cita, uno está viejo, lo asuelan las preocupaciones, y hay afuera un ruido infame que no se calla, son, por ejemplo, los contornos de un respetable mal humor. Como en un mal humor o en las formas de ser, la afectividad tiene alguna forma que no necesariamente se sabe cuál es. La forma es un modo de ser de lo que sucede dentro de ella. Vivimos dentro de las formas de los ánimos. "Todo es forma, y la vida misma es una forma", dijo Balzac⁵⁸.

En los afectos o en los modos de ser, hay, como puede verse, cantidad de flexibilidad, de ritmo, de movimiento, como si las líneas de la

silueta se estuvieran dibujando y redibujando permanentemente, según puede constatarse cuando uno trata de imaginar un sentimiento, que nunca queda del todo estable. Hay algo de vibrante en esas formas, de palpitante en sus contornos: es que sus etapas antecedentes, el ritmo y el movimiento, no quedaron atrás, sino que vienen con la forma. Las formas no son estáticas. En efecto, las formas típicas de la afectividad son virtuales, etéreas, volátiles, elusivas, y cuantos adjetivos haga menester para recalcar que aunque tengan forma, no son cosas, aunque tengan forma, no tienen nombre, y son por lo tanto inaprehensibles por la percepción (son sensación) o por la clasificación del lenguaje. Podría decirse que una forma no es el contorno de una serie de objetos, sino el contorno de una serie de relaciones. Nada de ello quiere decir que no son reales, incluso empíricas: lo son, tanto como la humedad o el dolor de muelas.

El contenido, o material de una forma está dado por la forma misma, o dicho al revés, forma parte del contenido su forma, de suerte que no tiene caso, salvo como didáctica, separar uno del otro⁵⁹. La misma forma en otro material es otra forma, así que por muy bien manufacturadas que estén las flores de plástico, siguen siendo flores-de-plástico y no flores; la misma forma en otro tamaño es otra forma, y un edificio en miniatura no es edificio sino maqueta. Una forma desde otra perspectiva es otra forma. Cuando una forma cambia de lugar cambia de forma, táctica ésta que emplean los museógrafos y los diseñadores de escaparates, que presentan maravillas a condición de que no se las saque de ahí, porque una vez que uno compra lo que estaba en el escaparate y se lo lleva a su casa, algo sucede que la mercancía ya no es tan bonita como en la tienda. Y finalmente, la forma es el contenido de los sentimientos.

Ahora bien, el hecho de que las formas sean etéreas o auráticas no significa en lo más mínimo que sean subjetivas, es decir, que se encuentren al interior de los individuos y que no tengan material alguno. Por el contrario, según se ha mostrado, las formas son predominantemente exteriores y objetivas: ahí, afuera, está el día gris, las paredes altas, la temperatura y el nivel del ruido que son configuraciones del contorno del estado de ánimo. Las formas son objetivas pero no son cosas. Asimismo, la fisicalidad del dolor de muelas o de cualquier pulsación visceral no es precisamente el tipo de fenómeno que se denomine "subjetivo": los avatares de los nervios molares le son exteriores a la subjetividad en el sentido de que uno no va con el psicoanalista por esta razón. También son exteriores por el hecho de que funcionan como límites o contornos del ánimo: el malhumorado está dentro del dolor de muelas y no al revés. En suma, aunque se sientan dentro, son rasgos de una forma general que es exterior al sujeto del sentimiento, por la razón simple de que el se encuentra dentro de esa situación. Es decir, uno, como sintiente, es quien se encuentra dentro de los sentimientos, pero no son los sentimientos los que se encuentran dentro de uno.

El sintiente pertenece a su sentimiento; por eso se dice que uno está "poseído" por sus afectos⁶⁰. Los contornos de la forma de los afectos, que separan de otras realidades, del "exterior", son asimismo encierros, recintos, que contienen, en rigor, no otra cosa que la forma misma, de la cual, un modo de ella es el sintiente, es decir, nosotros mismos que, cuando sentimos, vivimos rodeados de lo que sentimos. El contenido de la forma es un espacio interior cuyo modo de ser son los contornos que la limitan. Uno no es parte ni componente ni elemento: uno es forma de la forma, y si se sale de ella, el afecto se vuelve otro afecto, porque cambia de forma. El

hecho de que se pertenece al espacio interior de una forma contribuye a la dificultad para darse cuenta de ella, a que uno se mueva según las presiones del molde en que se encuentra y al mismo tiempo desconozca los contornos de dicho molde, y por ende, no se sienta en posición de conocer lo que le sucede, lo cual es una regla de la afectividad, la imposibilidad de describirla. Es difícil explicar aquello de lo cual uno forma parte. Es cierto que la Tierra es redonda, pero desde la Luna, porque para quien camina sobre ella, comprueba, palmo tras palmo, que por más que avance, es irremediabilmente plana; el mayor logro de la era espacial es haber probado que la Tierra es redonda, pero es una prueba que a los terrícolas no les sirve para nada.

Símbolos de Sí Mismas

Aunque las dos sean objetivas, la diferencia entre una forma y cualquier otra cosa es que las cosas pueden tener algún significado, pero en cambio, las formas no significan algo, no quieren decir algo, porque eso equivaldría a decir que tales formas no valen por sí mismas, sino por lo que traen detrás o a lo que remiten, como se supone cada vez que se le pregunta a un pintor qué significa su pintura, o a un poeta qué quiso decir en su poema: la respuesta correcta es esa pintura significa una pintura, y lo que quiso decir en su poema era, un poema⁶¹. En efecto, las formas no significan nada, porque no son símbolos de nada. Este tipo de preguntas presupone que las formas son símbolos que significan otra cosa que no son las formas, cosa dada por sentado en el mismo término de "expresión", que un pintor "expresa" una emoción en un cuadro, o que un color "expresa" tristeza, pero el gris no expresa tristeza, sino que, si se quiere, la tristeza es gris, en español, y en inglés es azul, *blue*. En el arte, que es terreno consagrado de

las formas, a menudo se busca la comprensión de una obra mediante la estrategia del "parecido"⁶², la de buscar a qué se parece una pintura o una actitud o una nube para así entenderla, cosa a la que coadyuvan los artistas al ponerle nombre a sus obras, en el entendido de que una obra intenta ser aquello a lo que se parece, pero en rigor, una forma sólo se parece a sí misma, y si esto no se parece a nada, no es un problema de la forma sino de quien le busca un parecido. Los afectos son en efecto formas que se parecen a sí mismas, y por ello no son asemejables unos con otros ni con otras cosas. Las formas no tienen significado porque ellas mismas son su significado⁶³; si se quiere hablar de símbolos, las formas son símbolos de sí mismas, ellas son su propio símbolo.

Cuando se habla de un símbolo o de un signo, se refiere a que estos no son la realidad, sino sólo sus mensajeros o voceros, como el escudo nacional, que es símbolo de la patria, en el entendido de que no es la patria, que la patria está en otra parte, a saber. Es exactamente el caso del lenguaje considerado como sistema simbólico, en donde las palabras no son el objeto que designan sino solamente su anuncio, y por ello las palabras tienen significado, es decir, el objeto ausente al cual se refieren cuando hablan. En cambio, las formas son la realidad, esto es, son en sí el objeto, el significado de carne y hueso, el referente sin mediaciones, sin mensajero ni vocero sino apersonado. El caso del lenguaje y los símbolos es que cuando uno tiene la palabra "patria" por ejemplo, a la patria misma nunca se le puede atrapar, el significado es inalcanzable; en el caso de las formas, cuando uno tiene el significado, éste no puede ser simbolizado, es decir, no se le puede describir. En efecto, los significados no se dicen, se sienten.

Un ejemplo de una forma es una casa, cuyo nombre primero era domus, de ahí domicilio. Múltiples campañas publicitarias de decoración de

interiores han utilizado el slogan de "yo soy mi casa", por lo común en boca de una mujer entre joven y madura, entre hogareña y mundana: el lema es correcto por cuanto muestra la obligatoria pertenencia de alguien a algo mayor y envolvente como modo de la identidad, y asimismo muestra la verdadera extensión de la persona, que no termina donde la piel, sino ahí donde finaliza el lugar al que pertenece. La casa aparece como una expansión de sí mismo, pero si se invierte la perspectiva, uno aparece como la condensación de su casa, como "mi casa es yo", punto de vista éste que parece más apropiado. Hay casas extrovertidas, las que admiten muchas visitas, y casas introvertidas, íntimas y tímidas, que casi no abren la puerta. La casa se habita por dentro: su espacio es interior, razón por la cual se le ha comparado con cueva, madriguera, con nido o huevo, es decir, como receptáculo cóncavo a donde el habitante tiene que acoplarse, como dentro de un molde, como forma según se vió; el molde es el negativo de donde aparecerá el contenido en positivo, o sea, el habitante tomará la forma de la casa que habita⁶⁴. Por eso, a la casa se le arregla en especial por dentro, como mejor puede verse en los departamentos tan lindos que hay en edificios horribles y descuidados. Toda la forma de la casa tiende a la concavidad, al nicho, a la cuna, al hueco: obviamente las habitaciones y estancias, pero igualmente los closets y cajones son huecos que acogen cosas, los sillones y sillas son como regazos enormes que acunan, y de hecho ya hay diseños de estos muebles en forma de mano, y hasta de boca por si hiciera falta⁶⁵, esto para no hablar de la cama, que es una vaina, un huevo en empollamiento. En la casa uno se acomoda, se arrellana, se apoltrona, se arrepantiga, se acuna, y por supuesto, se duerme. Las casas son muy uterinas. La forma de una casa es el espacio que queda dentro. El inquilino está rodeado, sitiado, envuelto, arropado, por la forma de su casa.

Pero esta forma no consiste solamente en las paredes y los muebles, sino que además, uno va depositando objetos para darle forma, como ceniceros, libros, lámparas, guardarropas, aparatos de audio y video y cocina; otros objetos se depositan solos, como el polvo, la pátina o las goteras. También a veces, ojalá con apropiada frecuencia, hay otras personas, cuya presencia y actividad transforman el espacio interior, de modo que uno se mueve distinto cuando está solo que cuando está acompañado que cuando está tumultuado. Cuando uno entra a su casa, la forma que presenta la configuración de todo ello es la de una sensación o sentimiento de bienestar, descanso, al menos cuando la casa cumplió sus funciones tradicionales de ser hogar dulce hogar. Sin embargo, la enumeración todavía no es suficiente: son, también, detalles de la forma la iluminación de las lámparas y de la luz que entra por las ventanas, la textura de las telas y los recubrimientos, los colores, los ruidos típicos como los de ciertas bisagras o los albañales o los pasos en el piso de encima, y aún también se pueden enumerar las obligaciones que impone una casa, como las que tenía El Principito para con su asteroide, como barrerla, hacer la comida, vigilar las goteras de las tuberías, sacar la basura, orearla, etc. Es evidente que la casa cambia de forma si cambia el clima: es más acogedora cuando la cáscara de fuera está hecha de lluvia, y menos hospitalaria si fuera hay un sol que invita a salir, y tampoco es la misma casa de noche que de día, sucia que limpia, blanca e iluminada que gris y oscura. No es la misma casa, ni por supuesto el mismo sentimiento, cuando no hay nadie más que cuando está toda la familia; y cuando no hay nadie de nadie, la casa tiene otra forma, en realidad bastante anodina, que quién sabe cuál sea ni a nadie le interesa, porque es una forma muerta; el árbol que cae en el bosque cuando nadie está presente, en efecto, hace ruido, pero se trata de un suceso tan intrascendente

que ni siquiera suena. En una casa, sus habitantes están dentro de la forma, una forma a la que se pertenece y que se comporta como un ambiente, una atmósfera o un mundo, y que se cumple o se hace por su ocupación, por los recorridos que se le hacen, las actividades que se realizan. Esta forma es muy variable, pero, siguiendo algunos estereotipos, puede ser acogedora, agradable, hospitalaria, etc., es decir, que el nombre que se le da al lugar es por igual el nombre que se le da a su sentimiento⁶⁶; esta situación es clara en el caso de las texturas, como suave o rasposo, o de los sabores, como dulce o amargo. En resumen, puesto que la casa es una forma, la casa es un sentimiento. El hecho detractor de que no para todos tenga la misma forma, es el hecho de que la presencia de cada uno cambia la forma, porque el cuerpo, los órganos, la conciencia de la gente en un lugar, también es forma de la forma. Forma parte de una forma la presencia de un observador, de un participante. En términos académicos, la afectividad es un fenómeno que requiere, para que suceda, de un investigador.

El sentimiento de identidad, de pertenencia o de familiaridad que según la costumbre, se siente dentro de la propia casa y que se expresa en frases como "sentirse como en casa" o "yo soy mi casa", implica que los movimientos, las preferencias, los recuerdos, las necesidades de uno, embonan a la medida en los contornos del molde, al grado de que uno no se percata de la presencia de ese molde que más bien parece espejo, porque todo lo que el habitante ve es a sí mismo, como si uno fuera el decorador de interiores de su propia vida, que justifica el éxito mercantil del "hágalo-usted-mismo" y del bricolage, que es tan satisfactorio como maquillarse. Para las susceptibilidades empiricistas, podría decirse que el hecho de que uno arregla su casa según las tradiciones, educación, clase social, etc., que

son exteriores y anteriores a los individuos, es muestra del grado en que la forma hace al habitante, quien a su vez debe creer que él hizo a la forma⁶⁷.

Las formas son los afectos; son formas como de ambientes, palpables pero indescifradas. Si hubiera que responder cómo son aproximadamente estas formas, se contestaría que son como pinturas abstractas, que "no son nada" pero que no obstante "hay algo en ellas", como una suerte de armonía en los trazos y las tonalidades, un cierto centro de atención, alguna fuerza, etc. Las pinturas abstractas quién sabe qué quieran decir pero se ven tristes, optimistas, frías, etc.: son como ambientes, como lo son las casas, o las fiestas, o las estaciones del año, o las tristezas, o los optimismos y las frialdades. En efecto, a las formas corresponden aquellos estados a los que se les identifica más propia y corrientemente como sentimientos y emociones: hay casas indignadas, aburridas, tiernas, etc.

AESTHETICA

La afectividad sólo tiene forma. No tiene causas, componentes, transacciones o diferencias, porque toda forma es integral como el magma. Cada sentimiento que adviene ocupa en bloque el todo de la realidad. Por ésta, su mera constitución, la afectividad no puede seguir la lógica de la racionalidad⁶⁸, y a cambio, tiene su propia lógica, pero esta lógica no puede llamarse 'lógica' porque tal término viene de 'logos', 'palabra', 'racionalidad lingüística', y la afectividad no tiene palabras, sino que tiene que llamarse con un término que venga de 'sensación' o 'afecto', así que se llama 'estética'⁶⁹. La lógica de la afectividad se llama estética.

Mientras que la lógica es el modo de ser de las palabras y del pensamiento, esto es, la manera en que éstas se recrean, se desarrollan, etc., la estética es el modo de ser de las formas y la afectividad, o sea, el método que siguen para generarse, evolucionar, transmutarse, corresponderse, sobrevivir y desaparecer. Cuando una persona habla, va ordenando su discurso en un orden lógico, primero la introducción al tema, primero el sujeto, después la trama, después el predicado, primero el complemento directo, después el indirecto, después el circunstancial, y así sucesivamente. Cuando una persona se enoja, la progresión del sentimiento es una transmutación estética, es el todo de la persona, con vísceras, gestos, voz, manotazos, contexto, etc., en conjunto y en paquete, lo que aparece al unísono. Uno sabe que tal persona es inteligente por la lógica de su discurso, pero uno sabe que ya se enojó por la forma que adquiere, es decir, por indicadores estéticos. La gente, para pensar, sigue un método lógico, pero para sentir, para ser bonachona o iracunda, morir de tristeza o de sueño, sigue un método estético: toma el modo de ser de las formas.

La Estética como ciencia es una disciplina más bien reciente; es idea de Baumgarten, en 1750, en su libro *AEsthetica*, escrito en latín⁷⁰. Actualmente, se considera por lo común a la Estética como ciencia del arte y de lo bello, lo cual no es del todo descarriado aunque sí del todo parcial, y en todo caso, si hay una disciplina que tiene desacuerdos con respecto a su objeto de estudio y a su definición, es ésta; baste sólo imaginarse a una punta de académicos discutiendo sobre temas como qué es lo bello o qué es el arte, para calibrar las infinitas posibilidades del desacuerdo. Pero al parecer esto son bizantinismos de escolástico, porque el filósofo alemán del siglo XVIII no tenía en mente estos fenómenos, sino algo más original, o esencial: los afectos⁷¹. Y ciertamente, la definición que da Baumgarten de la

estética es la que sigue: *scientia cognitionis sensitivae*: ciencia del conocimiento sensible⁷². Cabe subrayarlo, la Estética, fundamentalmente, es la ciencia de la afectividad que se aparece en las formas; eso mismo es la Psicología Colectiva; cuando LeBon dice que "la masa piensa por imágenes", está diciendo epistemológicamente lo mismo. Para Baumgarten, el conocimiento sensible es aquél que está constituido por "representaciones confusas" ("pero claras"), esto es, por formas, en oposición al conocimiento racional, que tiene representaciones "distintas"⁷³. Kant, lector de Baumgarten, lo sigue, y por eso llama "estética trascendental a la doctrina de las formas a priori del conocimiento sensible" (Abbaganano, 1961, p. 452). Desde Baumgarten hasta la fecha, la idea de la estética como una ciencia de la afectividad, y de paso, de las formas, como contacto genuino con la realidad, en lo que Maffesoli llamaría "la profundidad de las apariencias", es una constante ubicua, tanto más sorprendente cuanto que ha logrado ser ignorada por la psicología. Las cantidad de aseveraciones al respecto pueden resumirse en una frase de Susanne Langer: "las artes son la imagen de las formas del sentimiento" (1967, p. xviii)⁷⁴.

La psicología ha cometido el error de creer que los sentimientos o las emociones son instancias "distintas"⁷⁵. Es curioso, pero la psicología ve a su objeto de estudio con ojos de físico, de biólogo, de economista o de administrador, es decir, pone como criterio de intelección de la realidad nociones tales como la función, la causa, la inversión, la transacción. No estaría de más que intentara verlo con ojos de psicólogo. Con el mismo derecho que la realidad en su conjunto puede ser interpretada desde un punto de vista económico, como quien ve al amor en términos de inversiones y beneficios, o un punto de vista químico, como Severo Ochoa que decía que el amor no es otra cosa que física y química, o un punto de

vista mercantil, de dando-y-dando, un punto de vista administrativo, de optimización de recursos, o desde un punto de vista militar, como aquellos que ven el amor, la conversación, la política, el fútbol y la vida como una contienda, con adversarios, vencedores y vencidos, ataques y repliegues, tácticas y estrategias, reveses y venganzas, con ese mismo derecho y mejores alternativas, la realidad en su conjunto puede ser vista desde un punto de vista estético⁷⁶; se puede interpretar estéticamente no sólo el arte, sino también el fútbol, la política, la conversación, la guerra, la administración, la economía, y al parecer también la física y la química⁷⁷: éste es el punto de vista de la psicología, a partir de lo cual se podría decir algo de la política que no hayan dicho los politólogos. Cabe decir que la Estética es una disciplina filosófica; habría que recordar que la psicología también lo era.

Puede entenderse por qué el arte se vuelve importante para la Estética. La obra de arte es un objeto fabricado por razones de su forma, y nada más, es decir, es forma y no otra cosa, de manera que a la Estética el mundo del arte se le presenta como un universo de formas donde puede desplegar su método a sus anchas. Sin embargo, cabe destacar que el arte es una fabricación intencional en el sentido de que se tratan de formas que intentan ser formas (plásticas, musicales, lingüísticas, etc.), razón por la que se ha pretendido decir que el arte "expresa" sentimiento, pero no es cierto, toda vez que la forma que sale de las intenciones del artista, precisamente "se sale" de esas intenciones, esto es, resulta algo diferente, de modo que el arte es la forma de un sentimiento que debe verse independientemente del artista; da lo mismo si el artista intento expresar un sentimiento, porque el sentimiento que toma forma en el objeto artístico es otro, y éste es inintencional⁷⁸. Una buena característica de las formas es que

no intentaron serlo, como bien se percata­rá cualquiera que haya tenido un sentimiento: cualquier afecto se siente involuntariamente, pero cuando se pretende sentir algo deliberado, por ejemplo locuacidad, no se logra eso pero sí algún otro sentimiento, por ejemplo ridicu­lez. También se podrá entender por qué la Estética se interesa en la belleza, lo cual no requiere mayor argumentación, ya que por definición "bello y bonito" es aquello que se prefiere, independientemente de qué es lo que sea; si acaso se prefiere lo feo, es que está bonito, que tiene su belleza dentro: "cualquier cosa es bella si se la mira el suficiente tiempo", decía Flaubert; el interés por la belleza es obvio en la Estética; el regodeo en la fealdad se llama morbo.

Ambos, afectos y formas, se dicen de la misma manera. Es interesante notar que, con excepción de los nombres de algunos sentimientos institucionalizados como amor, vergüenza, etc., el lenguaje cotidiano carezca en realidad de un vocabulario específicamente referido a los afectos, siendo que la gente se la pasa hablando de cuestiones emocionales; la razón es que no lo necesita, toda vez que para ello cuenta con el vocabulario estético, que es finalmente, el glosario perceptual; se habla de un amor muy bonito o de una vergüenza muy fea, y asimismo, de odios profundos (como los pozos), de humores negros (como los cuervos), de miradas duras (como las paredes), de historias tiernas (como los elotes), de colores suaves (como el algodón), de ánimos acalorados (como el trópico), de relaciones frías (como los polos), de sensibilidades heridas (como soldados), de días amargos (como el café), de chistes picantes (como los alfileres o la salsa Tabasco); de la misma manera, nudos en la garganta, mariposas en el estómago, opresiones en el pecho, hueco en el corazón. En suma, se habla de afectos como si fueran formas, no solo visuales⁷⁹, sino también auditivas, táctiles, gustativas, kinestésicas y olfativas, y además se

hace de la manera más indistinta, "confusa", posible, ya que así como se califican los colores con términos táctiles o se describen situaciones y ánimos sin importar a cuál sentido, a qué forma, pertenecen. En efecto, ni las formas ni los afectos están separados en sentidos de la percepción, porque son una entidad estética unitaria, homogénea, indistinta. Los críticos de arte hacen lo mismo: hablan de una pintura, y ésta tiene a veces colorido, aunque a veces dicen que carece de él, pero igual es ríspida, crujiente, veloz, luminosa, amarga, superficial, etcétera.

Como se asombra Tatarkiewics de la Estética, "fue de lo más extraño que en su etimología no hubiese ni belleza, ni arte, ni deleite" (1976, p. 350). Será tal vez porque Baumgarten sabía que la belleza es sólo un caso particular de la sensibilidad. Ciertamente, no hay nada en la Estética que la obligue a concentrarse ni en la belleza ni en el arte ni en el deleite, y en cambio, hay una razón que la puede inducir a descentrarse de ellos, amén de que, por caso, cualquier cosa de tres dimensiones, como un basurero, puede ser una escultura, y muchas de ellas no son ni por asomo bellas; pero la razón es que la afectividad pertenece primogénitamente al ámbito cotidiano, ahí donde no hay especialistas, ni siquiera especialistas de las formas (en la cultura cotidiana no hay artistas ni críticos ni psicólogos: sólo hay gente), y donde se produce cualquier tipo de formas, pero difícilmente objetos de los llamados obra-de-arte, y dificultosamente bellos en el sentido escolástico. En la dimensión de la afectividad, no puede decirse, aunque a veces se intenta, afirmar que la desesperación o el tedio sean bellos. La Estética no se ocupa ni del arte ni de la belleza, sino de las formas y de los afectos, sean éstos como sean.

ARTE DIARIA

Los científicos sociales opinan que la vida cotidiana consiste en la reproducción de la vida material por parte de los particulares, y como la gente ya se sabe esta cantaleta, da, como explicaciones para sus actos, justificaciones de índole productivista, sumamente racional: aseguran que toman tal camino para llegar al trabajo "porque es más corto", que hacen ejercicio para "conservar la salud", que realizan tal oficio porque "pagan bien y tiene muchas prestaciones", o sea, dan explicaciones economicistas, eficientistas, racionalistas, y solamente cuando están de mal humor o de humor cínico dicen la verdad: "porque quiero", "porque me gusta" y "porque sí", que son tal cual des-razones afectivas. Es cierto que la vida cotidiana comporta una enorme dosis de utilidad y eficiencia, pero incluso, en la realización de lo útil y eficiente, a la gente no le basta con eso, se cuida también de que sea bonito: no le basta hacer la comida, sino también tiene que adornar la ensalada; no le basta transmitir un mensaje, sino que lo tiene que aderezar con los matices del chisme; no le basta con abrigarse, sino que la ropa combine. A la gente no le basta con sobrevivir, sino que la vida sea bella. Hay pues, un arte cotidiana⁸⁰, que se esfuerza en producir, no utensilios, sino formas, y que bien puede considerarse como primigenia y prioritaria con respecto a las bellas artes.

Hay una pintura cotidiana que se llama maquillaje, que consiste en algo así como pintar retratos sobre el rostro, y al cual se aplican cantidad de mujeres y algunos hombres con toda seriedad durante un número variable de minutos cada día, en un portentoso despliegue de técnica y buen pulso. Hay que incluir también el tatuaje, que ya no es sólo para marineros y

marginales, sino que sirve para delinear cejas y labios, uno que otro lunar, en los casos más recatados, y en otros se hacen dibujos menos disimulados.

Hay una escultura cotidiana que puede verse tanto en el temible género de los adornos, desde una muñequita de porcelana de Lladró sobre el pedestal moderno de la televisión, trofeos de la clase de karate, ceniceros, candelabros, táctas, las botellas de la cantina minuciosamente enfiladas, hasta los libros ordenados en el rimero. Pero quizá la escultura cotidiana más trabajada a últimas fechas sea el cuerpo propio, que se vuelve una obra de la que cada quien es el escultor y el curador y por la que recibe críticas, halagos, envidias, plagios e intentos de robo; la escultura corporal se modela o se talla, según el caso, en talleres especiales llamados gimnasios, piscinas, con variadas técnicas como el jogging, los aerobics, los masajes, las dietas, las cirugías, y sólo en caso de que nada de esto funcione, se le pone encima un abrigo monumental como el que Rodin le puso a Balzac, para quien nada funcionaba.

Hay una arquitectura cotidiana, desarrollada en la actualidad (antes verdaderamente construía sus casas) sobre todo en la decoración de interiores, que es el hecho de hacer emocionalmente habitable un espacio, que se constata en la decoración de interiores, y en ellos, más prácticamente, en la distribución de los lugares mediante la colocación de mobiliario y otros objetos, que redistribuyen lo que el arquitecto experto no supo hacer, y fundan, merced a este truco, una especie de urbanismo mínimo con sus circulaciones, sitios de reunión, vías de paso, separaciones y apartamientos. El económico sistema de abrir y cerrar puertas en bien a bien, una arquitectura batiente.

Hay una literatura cotidiana, mejor conocida con el nombre de conversación, chisme o cotilleo, en donde se despliegan y se retuercen

largos argumentos y narraciones por el solo gusto de la forma, con profuso empleo de metáforas, metonimias y otros tropos prosódicos, que, como toda buena experiencia estética, nunca aburre. Los chistes, los dobles sentidos, las frases familiares, los modismos, etc., son inherentes a esta poesía interminable de los cafés, las esquinas y las sobremesas. Aparte de la literatura oral, también la hay escrita, en forma de cartas, diarios, mensajes pegados en el refrigerados, e-mail, instrucciones de los cubitos Maggi, listas de compras, pintas en las paredes, que tiene cada uno su estilo y su estética peculiar.

La danza cotidiana se llama, claro, baile, pero también se llama caminar, recargarse, etc., que está construída por todas las posturas y movimientos corporales, como cualquier danza, cuya belleza no puede dejar de ser notada por cualquier observador ocioso que dedica la mañana a ver gente pasar, donde los modos de pasar, acompañados de la tela del vestido, del efecto de la prisa, del vaivén del paraguas o de la mochila, hacen de cada transeúnte una maravilla y de cada acera una pasarela, de ritmos diversos, según sea hora de ir al trabajo, o ya de regresar con el más pausado y elegante paso de todos los bailarines cotidianos arrastrando la cobija.

Hay una música cotidiana, que cuando menos entonada es cuando la gente canta, siguiendo al radio o acompañada de la regadera, y cuando mejor se oye es cuando habla, con los tonos, acentos e inflexiones de la voz que permiten decir que hay idiomas más musicales que otros, que alguien habla cantadito o que, alguien más, no importa lo que diga con tal de que siga hablando. A la parte vocal del asunto, se le suma la parte instrumental, sea tamborileo de dedos o de pies, tecleo de máquinas de escribir, el murmullo de un café, el gigantesco concierto del tráfico de automóviles no

del todo afinado, o la mezcla más bucólica de gritos, pregones, ladridos, radios encendidas y demás ruidos de la calle, que a menudo hacen que el silencio sea la mejor música de todas.

Y hay teatro, mucho teatro, cotidiano, que incluye guiones, ensayos, vestuarios, proscenios, escenografías, y puestas en escena con todo y día de estreno, siempre en público, porque toda actuación requiere su espectador. La gente juega sus papeles y repite sus diálogos incansablemente porque al parecer se trata de una de las artes cotidianas más completas y gozosas, y así se representan las obras de la buena educación entre damas y caballeros, del espontaneísmo y la locuacidad entre los adolescentes, de la gravedad de las circunstancias entre los concientizados, de la seriedad y la importancia entre los oficinistas y los gerentes, de la sesudez y inteligencia entre los académicos (a los cuales, hay que admitirlo, a veces se les olvida su parlamento). La antiquísima idea de "el gran teatro del mundo", que tiene sus implicaciones de mascarada, es perfectamente aplicable, y puede ser tan adecuada que la psicología, ya sea por la vía del interaccionismo simbólico, y más sistemáticamente por la de la etogenia, lo ha convertido en una de sus mejores metáforas. Bien visto, el teatro comprende gran parte de las artes cotidianas mencionadas y, mejor dicho, en el arte cotidiana no hay distinciones tajantes, de suerte que la danza es un poco escultura y pintura y así con todas. El arte cotidiana desconoce las divisiones y clasificaciones de las bellas artes, y se ejerce más bien en conjunto indiferenciado.

Y la novedad es que ya hay cine: el video para las primeras comuniones y otras actuaciones irrepetibles. Además, no faltan obras de arte aplicada, como diseño según se puede ver en las bolsas de plástico del supermercado transformadas en basureros, o diseño gráfico en los letreros hechizos que dicen "no hay paso", peculiares por su portentosa creatividad

ortográfica. Además, aquellas artes no aceptadas por las clasificaciones escolásticas, en la cotidianeidad sí son todo un arte, tales como la gastronomía, que en palabras de diario se conoce como "sazón", la perfumería, la coquetería, y hay quien argumentaría que también la pirotecnia a la hora de encender la chimenea o prender un cigarro con estilo, o el arte de agua (Cfr. Fernández Arenas, 1988).

Párrafo aparte requiere el diseño textil y vestimentario, al grado de haberse apropiado para sí sólo el vocablo "modas", que constituye uno de los mercados más pujantes del planeta y una de las preocupaciones más profundas de la superficialidad contemporánea⁸¹: las modas se asumen cotidianamente como "expresión de la personalidad" (equiparable a la "expresión" artística), como medio de pertenencia e impertinencia a grupos, como enseña de movimientos políticos y culturales, como indicador etario (de la edad o de la pretensión de edad). Mucho, pero mucho más allá de la utilidad, mucho más de este lado de la inutilidad, la gente, los asalariados medios por ejemplo, gasta una desproporcionada cantidad de dinero y tiempo en la compra y prueba de la ropa sin ninguna razón que pueda basarse en la eficiencia. La razón de la moda es estrictamente afectiva, y de ahí su colorido, cambios, cortes, precios, etc. Los vendedores abusan de que la emoción no tenga precio. El arte, en la mejor de sus acepciones, tiene la característica fundamental de la inutilidad, esto es, de no ser utensilio ni medio de nada, cosa que cumplen cabalmente las modas.

ESTÉTICA COTIDIANA

El arte hace objetos estéticos y la estética estudia objetos artísticos, lo cual deja el tema en calidad de retruécano; para despejarlo un poco, puede definirse al arte como el acto, con voluntad o sin ella, de hacer aparecer un afecto, hacerlo durar, o retardar su desaparición, lo cual requiere de la presencia de una forma más o menos materializada, sea en una conducta, en un sonido, en una imagen, etc.⁸². Esto es lo que sucede tanto en el arte consagrado como tal, como en el arte diaria. La estética, por su parte, se refiere a las reglas o procesos de aparición, conservación, transformación y desaparición de los afectos. Según estas acepciones, toda la realidad, toda, puede ser considerada como un arte, y por ende, como siguiendo reglas estéticas, y por ende, como siendo un afecto.

El Observador que va

Para un observador, digamos, casual, un objeto se convierte en artístico cuando le cunde el sentimiento que radica en el objeto, lo cual quiere decir, por decirlo así, que sucede cuando el objeto se lo traga, lo incorpora, y lo hace formar parte de él. En el punto de vista estético de la realidad, el lugar que ocupa el observador es dentro del objeto. Meterse dentro no es una estrategia: es meramente la única forma de enterarse que el objeto existe; desde fuera, ese objeto es sólo una cosa, si se quiere muy bien hecha, pero sólo cosa. Si apreciar es una cuestión de sentir, y sentir es pasar a formar parte del objeto, el observador estético debe quedar absorto, absorbido, por el objeto que aprecia. De la misma exacta manera que uno se ve "envuelto en una situación", así también uno puede sentir una forma solamente si está envuelto en ella. Por lo tanto, la experiencia estética es el

acto de desaparición del observador. Es lo que Bergson llama la intuición.

Y ya que la estética se ha visto últimamente como un asunto exclusivo de arte, un primer ejemplo puede provenir de allí. Se sabe que para apreciar una obra, uno debe fijarse atentamente en ella, abstraerse del derredor, darle su tiempo, hasta que en un momento dado uno pueda empezar a sentirla, como si fuera transportado por ella, y tener la fuerza, la rabia, la ligereza, que está puesta en la obra. De vez en cuando suceden estos incidentes en los museos, y entonces se ve a alguien en estado de arrobo frente a una pintura, y puede correctamente acotarse que esa persona se encuentra fuera de sí, porque ahora se encuentra dentro del cuadro⁸³. Meterse dentro de una escultura implica más inconcebiblemente lo mismo: estar con la mente dentro de la piedra y ahí palpar la dureza -o la suavidad- del mármol y asimismo sentir interoceptivamente que los músculos del cuerpo se extienden, se estiran, se levantan conforme se extiende, se estira y se levanta la figura de la escultura⁸⁴. A ello se le ha denominado "experiencia estética" (Cfr. Vgr. Tatarkiewics, 1976), y lo cierto es que sucede menos en los museos que en la calle. La gente sufre estos trances de adentramiento en los objetos bastante a menudo. Quizá el mejor ejemplo cotidiano sea la música popular y el baile que le acompaña: primero, a las gentes, la música las envuelve, y luego las atraviesa, y según testigos, les entra por los oídos y se les va recorriendo e instalando, como oleada, por todos los músculos y nervios, por las piernas y los brazos y el tronco hasta que ya no pueden evitar el empezar a moverse como ella. Se advierte cómo el observador, en este caso el escucha, y el objeto, están uno dentro del otro. En el cine ocurre otro tanto: el cinéfilo se incardina en la historia, los personajes y los escenarios, al punto de ser capaz de llorar, ilusionarse, reír y respirar de alivio según el desenlace; en el cine, como en el teatro, el

universo de fuera de la sala desaparece, y el único universo real es el de ahí dentro. Cuando alguien se concentra en una tarea, sea una ecuación de tres incógnitas o el remiendo de un calcetín, se está verdaderamente dentro de la tarea. La conversación es otro ejemplo, y los ejemplos son tantos que en rigor se antoja imposible que haya conocimiento alguno que no consista en la interiorización recíproca del sujeto y el objeto, es decir, que no sea conocimiento estético. Aquél que no lo es, por ejemplo, el martirio infantil de aprenderse las capitales de Asia para la clase del día siguiente, o los números de teléfono de los clientes, puede denominarse más bien información, que bien puede guardarse en un archivo de datos. Pues bien, de la misma manera que uno se disuelve en la música y ésta lo lleva como quiera, así la gente está disuelta en la sociedad y la ciudad, y se mueve a sus ritmos, con sus normas, en su dirección, etc., de un modo tal que frente al cual la lógica solamente sirve para justificar los movimientos, pero no para alterarlos mayormente. En rigor podría decirse que no hay observadores; éstos se funden en el objeto.

Donde mejor se mete la gente es en la gente, en el prójimo, sexualidad incluída o sexualidad aparte, da lo mismo, porque en este caso, al ser el "observador" y el "objeto" tan semejantes (por eso se llaman "semejantes" los unos a los otros) como un espejo, ninguno de los dos cuenta con alguna resistencia que oponer (resistencia que los desemejantes sí oponen, como el mármol de la escultura), de modo que ver al otro es verse a sí mismo, y el observador es el objeto del objeto que le observa, y así se pueden fusionar como dos gotas de agua. De hecho, el arte que más automáticamente entiende todo el mundo es el figurativo humano: retratos, bustos, torsos, etc. Todo el mundo se cansa del arte o de cualquier otro objeto estético, pero debía ser sorprendente lo poco que la gente se cansa de

la gente; se diría que los museos se llenan no porque allí haya obras de arte, sino porque hay gente. Es el objeto estético más emocionante para la mayoría, con sus honrosas excepciones misantrópicas. Vistos así, la interacción y la socialidad son actos estéticos.

Términos como **simpatía** o **empatía** expresan este acto de observación compenetrada; no casualmente, Titchener y Ward tradujeron la empatía del alemán (*einfügung*) como "resemblanza estética" (*aesthetic semblance*). Eso es lo que acontece: para confrontar y comprender un objeto, el observador imita su forma, se mimetiza con ella, y llega el momento en que tiene la misma forma, o sea, está inserto en ella, y por lo tanto, puede sentir lo que la forma siente toda vez que el sentimiento es ya el mismo. El conocimiento es una experiencia estética de compasión (de "sentir-con"). Se diría positivístamente que los objetos, como la piedras, o las cualidades plásticas de una situación, o los comportamientos, no sienten, y en efecto, no se molestan en hacerlo si no hay un observador presente, pero una vez estándolo, constituyen la misma forma y entonces ya pueden hacerlo. Lo que se puede agregar tajantemente es que nadie, nunca, ha estado en un lugar deshabitado: nadie puede estar en un lugar sin nadie: para que algo sea real tiene que ser percatado. Dicho al revés, un objeto estético aparece cuando hay alguien dentro de él, que le palpa su dureza, le calibra su color, se mueve por sus huecos, y finalmente se convierte en el objeto. Por ello, forma parte de la definición de un objeto la presencia de un observador. Esta propiedad de los observadores de meterse dentro de los objetos también se conoce como "sensibilidad"; sin ella, el observador se queda fuera del objeto o de la situación o del afecto, y todo lo que puede reportar a su respecto son comportamientos, funciones, medidas, etc., es decir, "insensibilidades". Una obra de arte sólo existe si su observador se

comporta como si esa obra sintiera; de otro modo desaparece (y se convierte en mercancía); una conversación sólo puede llevarse a cabo si cada interlocutor asume que el otro siente como uno. Es decir, en suma, si lo otro es lo semejante. De ello se desprende una conclusión: los objetos están vivos: uno mismo, los demás, las pinturas, el día, las situaciones, la sociedad, la realidad, la ciudad, están vivos. El observador estético asume sin siquiera preguntárselo que todas las cosas están dotadas de vida. Esto es lo que se llama animismo, y de todo el panorama de la historia mundial de la cultura, al parecer, es únicamente el científicismo de la modernidad el que lo ha negado, aunque sin mucho éxito, incluso dentro de su propio trabajo, donde afortunadamente abundan las pasiones, las vocaciones, las concentraciones del científico con su propio objeto: cualquier epistemología de la ciencia la re-anima, hace de la ciencia (y el saber y el conocimiento) una criatura palpitante.

Hace como un siglo, había ya una psicología estética, no una psicología del arte, sino una disciplina que consideraba la participación del sujeto y el objeto en la misma instancia, como un mismo afecto; Baldwin la resumió así:

El objeto estético no es solamente (1) un objeto semejante que (2) cae dentro de la categoría de los objetos que sienten; además (3) está dotado de la vida humana, y precisamente con el sentimiento del espectador mismo (Baldwin, 1913, p. 128)⁸⁵.

El Investigador que vuelve

Mientras que la gente hace sus intentos artísticos con corbatas de polyester y floreros sobre la televisión, la psicología colectiva tiene que hacer sus apreciaciones estéticas. No le corresponde a la disciplina opinar si el papel tapiz o el peinado están bien, sino localizar las formas inintencionales, atmosféricas, que colectivamente se crean en la cultura cotidiana: no son las modas que las gentes producen, sino las formas a las cuales pertenecen, de las cuales ellas son forma misma mientras no se dan cuenta, y no se encuentran en lo que se nota, en el florero o la corbata, sino en lo impercatable, en lo que nadie hizo ni pretendió ni aprecia, sino que se genera a sí mismo, como fruto de un proceso de relaciones y combinaciones en rigor desconocido, y que es a lo que se le llamado situación, ambiente, ciudad, sociedad. Una atmósfera estética es el conjunto de las inintencionalidades. Alguien puede, por ejemplo, tratar de comportarse con elegancia en un restaurante o con racionalidad en una reunión de trabajo, pero la forma que le resulte al restaurante puede ser, por caso, de un mal gusto monumental, y la reunión de una artificiosidad sintética, tan de polyester como la corbata. Las formas no forman parte de los planes. Las sociedades tal vez pueden justificarse conforme a racionalidad, especialmente en lo que respecta a lo que les falló y a lo que proyectan, pero en rigor se mueven conforme a afectividad, según reglas estéticas; todavía no ha habido plan que se cumpla; el dios que dispone es la afectividad. Así, la psicología colectiva es una crítica estética de la cultura cotidiana⁸⁶.

Como se dijo, la gente siente lo que siente el objeto, y asimismo, como dice Valéry, "la acción de lo bello sobre cualquiera consiste en dejarlo mudo". La afectividad es por ley el silencio que queda antes, dentro, entre o después del lenguaje, de suerte que el observador que siente no puede tener

mayor opinión sobre la afectividad. Quien cae en el silencio no puede salir de ahí: el observador que retorna del objeto estético es otro señor que el que quedó atrapado. Ello comporta un problema gnoseológico para la psicología estética, que parece significar que lo que se sabe no puede decirse y lo que se diga no es lo que se sabe. Algo hay de eso en todo viaje a la dimensión desconocida, aunque debe admitirse que todo lo que se sabe proviene igualmente de ahí: la afectividad no puede conocerse pero todo conocimiento viene de la afectividad. El arte diaria de la gente es la primera parte de la oración anterior, y la estética cotidiana debe operar en el sentido de la segunda parte. Si el observador de la realidad afectiva se disuelve en ella porque coincide con ella, su investigador debe no disolverse, o hacer algo más después de disolverse. El positivismo lo resolvió manteniéndose distante del objeto, aunque con eso lo único que logró fue aniquilar a su objeto, y ya cadáver utilizarlo como cosa, y por eso confunden a los sentimientos con engranes de Ford Modelo T o turbinas de Boeing. Al parecer, lo que sucede es lo que sigue: en un primer momento, ciertamente, el investigador se sume en el objeto, coincide con él y siente lo que él, pero al salir, en un segundo momento, regresa con un duplicado de la forma del objeto, un duplicado, no memorizado (como información almacenada), sino hecho literalmente de memoria⁸⁷. En efecto, un recuerdo de la memoria es una forma análoga a la forma originaria o recordada; el hecho de ser análoga significa, no que sea idéntica, sino que su estructura, armonía, etc., es la misma, de modo que afectiva y estéticamente sean comparables. La memoria no es la reproducción de datos o de información, sino la duplicación de un afecto. Con este duplicado, el investigador puede hacer una especie de transposición a un material diferente, diferente tan siquiera porque no es el objeto estrictamente original, que podría llamarse casi material

onomatopéyico porque mucho de él tendrá visos, anticipaciones de palabras, o de sonidos parecidos a voces, que en rigor todavía no lo son; si el objeto afectivo no tuviera algo de lenguaje *ante litteram, avant la lettre*, no podría ser dicho. El tercer momento de la investigación es la copia del sentimiento en pensamiento, de la forma en lenguaje, de la estética en lógica, de lo visto en escrito, por lo cual se puede decir que la investigación, o la teoría o el método de la psicología colectiva consiste en fabricar el pensamiento del objeto, fabricación que es bien a bien una invención, pero cuya garantía de veracidad radica en que dicho pensamiento es asimismo análogo a la memoria del objeto y por ende análogo al objeto, es decir, otra vez, que el lenguaje con que está dicho lo indecible contienen la misma estructura, las mismas pausas, la misma velocidad, la misma profundidad, la misma textura, intensidad, luz, tamaño, etc., que el objeto imitado⁸⁸, o sea, que estéticamente tienen la misma forma, una hecha en objeto, la otra construída en lenguaje, con lo cual se puede notar que entonces el lenguaje, el pensamiento, la conciencia y la investigación son, además de lo que son, también un objeto. Y aquí sucede un cuarto momento, interesante y circular, a saber, que lo que tiene por escrito en sus manos el investigador es un objeto estético⁸⁹, y acto seguido como prueba de ello y de su veracidad, puede coincidir con él, meterse dentro, convertirse en él, y sentir lo que siente su teoría. Y así sucesivamente. En suma, la teoría es la duplicación del objeto afectivo en material lingüístico. El lenguaje también siente; el lenguaje poético, experiencial y cotidiano es un ejemplo de ello: no hay razón para que no sirva de ejemplo al lenguaje científico, muy en especial al que trata con las cosas afectivas.

Se diría, que en todo caso, la investigación contamina la realidad, pero en rigor no la contamina, sino incluso, la transforma, porque la

realidad misma cambia dependiendo de cómo es el observador: por ejemplo, si nadie ve a la realidad, ésta desaparece. Esto es lo que le sucedía a Heisenberg con sus átomos. esto no es un defecto de la investigación, sino una condición de la realidad.

LO BONITO, LO BELLO, LO FEO Y LO HORRIBLE

La industria es el trabajo de darle utilidad a algo: hacer de las plantas una ensalada; el arte es el trabajo de darle forma a algo: hacer de las ensaladas un arreglo floral comestible⁹⁰. La Estética es el trabajo de encontrar la forma de las cosas, encontrar el arreglo floral en la lechuga, que sería, por ejemplo, la forma que tiene el apetito. Estéticamente, la realidad puede ser bonita, bella, fea u horrible:

Bonita es cualquier forma que esté completa, o sea, que alcanza su unidad definitiva, que nada le falta ni le sobra, con todos sus detalles y rasgos en el lugar adecuado, como carita bonita de portada de Vogue. La cualidad de lo bonito es la completud: no hay nada que añadirle ni que quitarle: nada que hacerle, ni siquiera verla, porque en lo que ya está bien y correcto la mirada se detiene sólo lo indispensable para percibirlo, y pasar a otro asunto. Ejemplos de formas bonitas son los paisajes de tarjeta postal, los coches último modelo, las casas decoradas por profesionales, los libros de Isabel Allende, los vestidos de Christian Dior, los adornos tan lindos que venden en las tiendas de regalos, los matrimonios bien avenidos, los niños buenos, los versos de Amado Nervo, la clase media. En todos ellos todo, en concepción y factura, está como perfecto. Son un círculo: redondo. La idea de la "buena forma" de la teoría de la Gestalt es precisamente bonita. Puede

advertirse que, por sus texturas, matices, colores, sonido, etc., que la alegría, la tranquilidad, la paz, la satisfacción o la honradez, son bonitas. Lo más que puede hacer la racionalidad es cosas bonitas. Lo curioso es que nada de lo mencionado es considerado como arte, y es que estos objetos tienen un pequeño defecto, el mismo que tiene Dios, que es el de ser perfectos: lo que es perfecto está terminado; ya está acabado, y no hay manera de mejorarlo, por lo cual no tiene caso interesarse en él. Es en este sentido que M. Zambrano dice que "el pecado de toda armonía es ser limitada". Es como si lo bonito prescindiera de nosotros, nos excluyera, no pudiéramos entrar en él, y por eso provoca después de visto, el desinterés. Por ello es típico que la cara bonita de la portada de Vogue sea como sin chiste: sí, está bonita, y luego, qué. Por eso lo bonito tiene algo de anodino, de insípido, como de sopa Campbell's, de light, de cursi, como de fiesta de quince años. El problema de la democracia radica en que es una estructura bonita, indiscutible y monótona.

El idioma español carece de una mejor palabra para lo bello, tal vez porque se trata del nombre de lo inalcanzable. Como sea, la forma de lo bello tiene todos los atributos de lo bonito menos uno, es decir, está completa menos un detalle: algo le falta, un mínimo rasgo desconocido que no permite que esté terminada, y por lo tanto no podemos irnos de ahí, desprendernos de ella, y nos quedamos pendientes, sin despegarnos, para ver en qué consiste. Cualquiera puede salirse del cine cuando se acaba la película, pero no cinco minutos antes: lo bello siempre acaba cinco minutos antes de que termine, y por eso nadie quiere moverse. Es el círculo de lo bonito, pero con un punto que no pertenece al círculo, sino a otra cosa, a otra realidad. Y como se sabe, el punto del círculo que no le pertenece se llama centro, y también se sabe que el centro es el todo dentro de un punto.

En efecto, es lo que justamente se llama en perspectiva el punto de fuga, aquel punto por donde se sigue el dibujo pero que ya no se puede rebasar con la mirada, a pesar de que sepamos que por ahí se va a alguna parte. Ese pequeño trocito de otra realidad es una especie de ventana al infinito. Una apertura. En efecto, la cualidad de lo bello es la infinitud⁹¹. Una cosa bella es la que tiene ese quién-sabe-qué que hace que nunca acabemos de verla. En la cara de la gente, la infinitud suele aparecer en la mirada, ese como horizonte interior que le llaman el espejo del alma, a donde uno trata de asomarse para ver que hay más allá sin conseguirlo del todo nunca, y cuando uno finalmente lo consigue esa cara ahora ya solo nos parece bonita, aunque también puede estar en el tono de la voz o en la frase dejada sin terminar. Como se puede apreciar, este pedacito de infinitud está ocupado entonces por un enigma, un misterio que nos empeñamos en desentrañar pero que siempre logra guardarse algo; por esto mucho de la belleza de la otra persona reside en lo que no sabemos y apenas intuimos, reside en que tiene una intimidad. Para Valéry, "decir que un objeto es bello, es darle un valor de enigma". A los enamorados les consta la existencia de la belleza, pero a quien haya tratado en vano de explicarse una frase de Juan Rulfo, lo que tiene dentro una escultura de Rodin, la chispa de una pintura de Miró, lo que se abre el en el silencio de alguien, también. De igual manera, el futuro, las ilusiones, los proyectos, la ternura, el enamoramiento, la creación, el asombro, el descubrimiento, el conocimiento, la solidaridad, la dignidad, el humor y la magdalena de Proust pertenecen a estas formas. Son las pasiones edificantes.

Ahora bien, lo feo también cabe dentro del arte, empezando con José Luis Cuevas. Lo feo es otra vez la misma forma, pero ahora interrumpida por algo, algo que no va, no encaja, no pertenece, como una cara bonita

estorbada por el pequeño detalle de estar rellena de la más preclara antipatía, o la más pura estolidez. Es como si el círculo hubiera salido chueco, como si en el Maxim's de París saliera una rata de la cocina. La cualidad de lo feo es la interrupción, que no permite sentir la forma, sino sobre todo la molestia, como cuando uno trata de ver una película en la televisión y a cada rato le salen anuncios de PepsiCola. La fealdad no permite involucrarse de lleno en la forma: más bien uno quiere salirse de ella, voltear a ver otra cosa. Las mentiras son feas, no porque carezcan de adorno en su presentación, sino porque hay algo que estorba en todo ello, mientras que la ficción, que tampoco es cierta, puede ser bonita y bella. La tentación de la dictadura consiste en que se trata de una forma que parece bella, pero en realidad resulta fea, u horrible, dependiendo del tirano. Así, son sentimientos feos la decepción que corta las ilusiones, la violencia y la crueldad, el amargo despertar de los lunes que echa por tierra el fin de semana, el desconsuelo, la tristeza, la indiscreción, la imprudencia, la ostentación, el egoísmo, el hastío, el aburrimiento, las trampas, en fin, bodrios hay por todas partes. Parece ser que lo que se interrumpe siempre, es de alguna manera, alguna forma vislumbrada del futuro.

Y horribles son la angustia, la desesperación, el pánico, el terror, el miedo, el exilio, el destierro, el olvido o la exclusión. Son las pasiones destructivas. Lo horrible ya no tiene forma, se le descuaja la forma, y por eso, cuando algo es así, se dice que está deforme, y asusta, y es que, como le decía Aristóteles a su hijo, "el mal es una forma de lo ilimitado". La cualidad de lo horrible es el resquebrajamiento. En efecto, en la horribilidad, las relaciones estéticas que unían a la sociedad, se revientan, y entonces desaparece la sociedad y con ella cualquier motivo para la vida⁹². Ciertamente, la muerte es un bello ejemplo de lo horrible. Cuando se

rompen las familias, las parejas, las amistades, o uno mismo por dentro, eso es lo que sucede: es la muerte de una sociedad, con el inconveniente añadido de que los individuos quedan vivos, y quedan como fichas de dominó en estado de sopa, rompecabezas regado. Mientras que lo bello era la promesa del absoluto, lo horrible es la inminencia de la nada, de la extinción sin recuerdo, después de lo cual no queda algo en qué reconocerse, con qué identificarse, a qué pertenecer. Este fin de siglo comporta su buena dosis de horrible, toda vez que la pérdida de valores, creencias, sentido, verdades y certezas, amenazan con dejar a la sociedad sin pegamento alguno, sin cohesión ni vínculo ni forma, como bien lo muestran los éxitos del hit parade de los suicidios, la cocaína, la frivolidad, el terrorismo, el fundamentalismo, el consumismo o la superficialidad. Esto último, lo superficial, según lo cual el fin de la vida consiste en ser chic, es estrictamente horrible porque se encuentra fuera de las formas, precisamente en su superficie, en las apariencias, por encima de la vida, como quienes creen que para ser una persona interesante todo lo que hay que hacer es poner pose de interesante.

Quizá pueda rematarse esta somera clasificación haciendo notar el extraordinario parecido entre lo horrible y lo bello: en ambas situaciones se roza y se alcanza a desbordar el límite de la forma, lo que ya no pertenece a ella: se sale de la realidad y se palpa el cielo, o el infierno, y el caer en el uno o en el otro es a veces el mismo proceso. Tal es, por ejemplo, el proceso creativo. Por una parte, se suele decir que para poder crear hay que sufrir, "quien está satisfecho nunca podrá crear", dice Vargas Llosa; si ello es cierto, significa que la creación (y la alegría radical) es una situación límite que solamente puede propiciarse, buscarse, necesitarse, cuando o porque el autor vive amagado por lo horrible. Esto es correcto casi por exclusión: en

efecto, quienes viven en medio, alternando entre lo bonito y lo feo alcanzan la suficiente comodidad para evitar lo horrible, y lo bello. Por otra parte, el proceso creador mismo, el acto de hacer, es de por sí una oscilación aleatoria entre la nada y el todo: toda creación corrió en un momento dado el riesgo probabilísimo del fracaso, o sea, de simplemente no ser creación, no ser nada, porque nunca se sabe si se va a lograr: osciló entre lo horrible y lo bello, y si ganó lo segundo es sólo porque muchas otras veces ha ganado lo primero, el no existir. El famoso y algo cursi horror de la página en blanco de los escritores es el ejemplo típico. Toda obra pasó por el susto de sentir que no lo lograba.

Sentir es un trabajo estético. Lo que se siente es bonito, bello, feo u horrible. Todo lo demás, hechas las cuentas, sobra. No se siente rabia o quietud, ni sinceridad o falsedad, tristeza o alegría, mal o bien: esta adjetivación casi viene a ser nada más un refinamiento del lenguaje. Lo que se desarrolla como inteligencia, una teoría inteligente, como cumplimiento, una tarea bien hecha, como caridad, una ayuda dada, etc., son sentidas en términos de su belleza o fealdad. Una teoría inteligente es una teoría bella, y así sucesivamente. Asimismo, los diversos adjetivos, ya tengan que ver con los sentidos de la percepción, o con las normas, las creencias, la veracidad, etc., adquieren, en el nivel sensible, el carácter estético entre la belleza y la horribilidad. Es cierto que algo azul o verde es indiferente, pero para preferir el azul, como en la pregunta típica del color favorito, la razón se vuelve en que el azul es "más" bonito⁹³. En efecto, si lo primero y lo último que importa es la afectividad, entonces lo último que importa, aquello de lo que de verdad se tratan las cosas de la vida, es de la calidad estética de la realidad. Así como los objetos de la vida aparecen en última instancia como objetos estéticos, así también, el sentido de la realidad es un

sentido de belleza, un sentido estético. Puede argumentarse que los grandes momentos, aquellos de la comprensión de lo absoluto y de la plenitud, hasta de la felicidad, son, ciertamente, momentos de afectividad conspicua, marcados por el signo de la belleza. Si dichos momentos de sentido se resumen en momentos de la religión, la filosofía, la ciencia y el arte, en todos ellos, el encuentro con el significado de la realidad que desde allí se alcanza, son momentos bellos: el éxtasis, la comprensión, el descubrimiento o la creación son acontecimientos estéticos, y de hecho, cada una de estas instituciones, construye una serie de recintos y de rituales propios, que, además de tener cada uno sus pretensiones estéticas en sí mismas, actúan como propiciatorios del momento bello: las catedrales y las celebraciones religiosas con toda su parafernalia ceremonial son el ejemplo más claro, pero no por ello hay que subestimar las posibilidades rituales de las bibliotecas, las universidades, los museos, o los talleres como recintos sagrados en su particular especialidad. Si lo sagrado es un acontecimiento estético, lo enigmático de la filosofía o lo desconocido de la ciencia (y para qué mencionar al arte) también lo son: Hay una disolución de las ramas del conocimiento: arte, filosofía, religión y, cabe agregar, cotidianeidad; en última instancia, todo lo que es estético es a su vez enigmático, sagrado y desconocido. El momento ultimado de las distintas ramas del conocimiento es el mismo, llámesele como se le llame.

Puede hablarse, asimismo, del carácter eminentemente estético de la guerras, los deportes, la labor cumplida, la ingeniería, etc., cuando dejan de ser meras cosas del exterior y se convierten en evento afectivo. Una guerra bien llevada a cabo (cosa que ya no saben hacer los *marines* del Tío Sam), con sus reglas respetadas, sus causas justificadas, sus heroísmos, sus triunfos limpios y sus derrotas honrosas, como a la usanza antigua, son

bellas guerras, así como sucede exactamente en los deportes: un hermoso partido de fútbol no es aquél que se gana fácil, sino en el que se pone todo, aunque se pierda. Lindos sacrificios hay en todas las historias nacionales, desde Leónidas hasta el Ché. Sin embargo, donde más se ha documentado el carácter afectivo de la vida en general, y el hecho de que la afectividad no hace distinciones disciplinares o conductuales, es en la **ética**. La ética es una estética. "Lo bueno no es otra cosa que lo bello en acción", dijo Rousseau; "la forma adorna a la virtud", escribió Leonardo al dorso de su Ginevra de Benci; "los niños buenos son bonitos", decían las mamás hasta mediados de siglo. Hay una unanimidad avasalladora de todos los autores, empezando por Kant, respecto a que el arte del bien es una cuestión de belleza, de que la belleza es buena⁹⁴. Por esta razón las maldades son estrictamente fealdades: la mentira es repugnante, el crimen es asqueroso, hacer trampa es jugar sucio, y los pecados se limpian, las culpas se lavan, las condenas se purgan. En efecto, la ética tiene como objeto la felicidad, esto es, es una empresa afectiva, y ésta es una tarea estética: "vivir estéticamente", como demandaba Schiller. Por ello, cierta teología se comporta éticamente cuando define el pecado como el hecho de ser infeliz, y por cierto, nadie actúa éticamente cuando se pasa la vida acusando a los demás de sus pecados. Como se ve, es una cuestión de **gusto**; en efecto, "gusto" fue el término que utilizó el siglo XVIII, definido como "no-sé-qué", extraído de la mesa del comedor (y Baltasar Gracián pudo hablar de "un hombre en su punto", como si fuese turrón, para referirse a alguien cultivado), y generalizado a todas los ámbitos de la realidad. El gusto es evidentemente una categoría estética, sensible, que atestiguó el refinamiento de la afectividad en la Ilustración⁹⁵. En el gusto se indistingue todo lo que

es hermoso, no importa si se trata de una corbata, un sistema político, una frase o un pescado con papas: la vida es cuestión de gusto.

Se supone que la tristeza es fea, que la amargura o el rencor o el fracaso o la enfermedad son feos. Ésta es una suposición racionalista, del racionalismo que fabricó la irreconciliabilidad de las dualidades, comenzando por aquélla de que lo que no es verdadero es falso y de que lo que no es pensado es sentido. Sin embargo, hay vidas tristes que son dignas, como las de los conquistados o los abandonados, y la dignidad, si bien se ve, es una imagen de alto contenido estético, con la frente en alto; de hecho, los mártires, estilo Juana de Arco, estilo Sócrates tomando cicuta como si fuera café, estilo Giordano Bruno o Sacco y Vanzetti, son los hermosos vencidos que se remontan por la vía de la dignidad. La tristeza parece ser solamente fea y desagradable cuando se la localiza como opuesta y contradictoria a la alegría o la felicidad. La derrota es ciertamente una desgracia si uno insiste en ser triunfador, esto es, si se le enfrenta como opuesta una otra forma que la deforme, o más bien, si se la pone dentro de la forma del vencedor, de la misma manera que un negro es un blanco muy feo si se le mide con los cánones de los blancos, un adulto es un niño muy feo aunque como adulto sea guapo; ciertamente la derrota es un triunfo muy deforme, pero el éxito también lo es con respecto a los encantos del fracaso. Es por ideas de la índole de la equivalencia de los opuestos que la afectividad ha sido considerada como irracionalidad por el pensamiento moderno. Leonardo De Vinci, portavoz de la belleza renacentista, se complacía en pintar adefesios que localizaba en los mercados, amén de un gusto sublime por las necropsias a deshoras, actividades éstas que llevaba a cabo con profundo espíritu estético: en rigor, lo que hacía, era completar formas hasta el momento informes, y entonces sí, la fuerza de los rasgos, las marcas del

trabajo, la máquina de los músculos, las tonalidades de la pobreza, etc., podían conjuntarse en algo completo, coherente, ordenado, finalmente maravilloso, que enternecía las tardes de este solitario pintor, viejo prematuro. Tan carta de naturalización recibió esta belleza de la fealdad, que ahora a las imágenes de la miseria se las denomina "pintorescas" para provecho de pintores y fotógrafos amateurs. En efecto, los sentimientos como la derrota, el fracaso, la tristeza, la soledad, el duelo, el sufrimiento, el sacrificio, el cansancio, la pobreza, etc., de diferentes maneras, son afectos que, desde su propia lógica, la de la afectividad, adquieren una forma propia, completa, coherente, ordenada, armónica, y alcanzan su cierto grado de belleza, como lo muestra el alto éxito que tienen las canciones tristes, y paradójicamente, una vez que se suscriben a la hermosura, no pueden sentirse mal, de modo que se siente bonito estar triste. El secreto radica en no oponer resistencia, esto es, en no imponerle a la tristeza la obligación de ser alegre, sino dejarla acomodarse en su propia forma, integrarse a sí misma, configurarse. Todos los libros de superación personal, las frases "positivas", las psicologías, en suma, la cultura occidental triunfadora, obliga a sus prosélitos a luchar contra cierto tipo de sentimientos, y en ello parece residir la certificación, la verificación, de que tales sentimientos son negativos. Igualmente cualquier corriente de río es negativa si uno nada contra ella, pero placentera si uno se deja arrastrar. Es una cuestión de estilo.

EL MODO DE SER DE LA LUZ

Los componentes no hacen una forma. Un edificio está hecho de varilla, cemento y vidrio, pero estos materiales no hacen su arquitectura que es la elegancia, la amplitud o comodidad. Nunca el agregado de técnicas y materiales bastarán para hacer una forma. La sustancia radical de una forma no es asible o manipulable, ni siquiera planeable. No es mensurable: es la presencia de lo que está más allá de lo mensurable. Puede medirse el número de kilogramos de peso de un objeto, pero cómo medir la intensidad de una mirada, la parsimonia de una tristeza, la densidad del tedio o la tardanza de la eterna espera de un minuto. Las formas no tienen partes, lo que tienen es una misma sustancia que las abarca todas y que puede decirse de muchas maneras, como decir que una forma es lenta, llena, elevada, etc., donde cada propiedad lleva ya en sí misma a todas las otras propiedades y a toda la forma completa. Cada quien puede escoger la que quiera; Virilio escogió la velocidad; Calvino, la levedad; Kundera, la lentitud. Gadamer escogió la luz; hágase, pues, la luz.

Ni onda ni partícula, la luz⁹⁶ es afectividad⁹⁷. Las cosas pueden no estar iluminadas y seguir siendo cosas, pero las formas, las apariciones, sin la luz, desaparecen, cesan de ser formas, y de hecho, si la luz varía, la forma cambia. La luz es un algo que no existe de por sí (tal vez porque verla directamente enceguecería), pero sin la cual los objetos no pueden existir: es solamente la sustancia de las formas. La luz es blanca, o lo blanco es luz, y su falta es lo negro. Son numerósísimos los casos en lo que se utiliza el vocabulario de la luz para referirse a múltiples fenómenos. Comprender es arrojar luz sobre un asunto, "aclararlo"; la vida se da a luz, la inteligencia es "brillante", la felicidad "ilumina" las caras, el conocimiento "ilustra", los mesías son unos "iluminados", según ellos, claro ("claro"); alguien le puso a un siglo un tanto presuntuoso la "Ilustración" o "Iluminismo". Su contrario

también es constatable: el luto es negro, la maldad proviene de las tinieblas, lo que no se entiende está oscuro, y ciertas gentes con la conciencia negra extrapolaron extralógicamente esta nomenclatura para justificar su racismo, aunque la raza negra tenga ese color de tanta luz y la blanca de tanta falta de sol; el humor negro no es un buen humor.

La luz es la tinta de todos los colores; el blanco es la síntesis de todos ellos, el negro su ausencia, y entre uno y otro, a diferente distancia, aparecen todos los colores, además del gris, color de la mitad, lo mediano y lo mediocre; por eso Michael Ende, en la historia de Momo, pinta al enemigo de "hombres grises", y Joaquín Sabina lo llama "el hombre del traje gris". Así, por ejemplo, el verde no es ni la desgracia ni la felicidad, sino la tranquilidad, toda vez que está en medio del espectro visual; la ira es roja, la solemnidad morada, la soledad azul oscuro, la alegría amarilla, etc. Sobre las formas de la afectividad, la luz cae de múltiples maneras, y según la luz que tengan, los sentimientos varían.

La luz es ingrávida, pero los colores tienen peso, como los sentimientos. El tedio, el cansancio, la antipatía, son pesados como la pesadez de estómago y la pesantez de un fardo. Los colores oscuros suelen ser pesados. La falta de luz hace que las cosas pesen, mientras que la luz las aligera, las alivia, las hace leves⁹⁸, llevaderas. En inglés, lo iluminado y lo ligero se dicen con la misma palabra. Asimismo, lo que tiene luz y ya de por sí es leve, también es suave, como nube, como piel, y terso, que no raspa, que no daña, acolchonado, mientras que lo grave también es espeso, denso, duro, como la antipatía, la gravedad de la enfermedad o de las circunstancias, la solemnidad, el poder.

Se sabe que los colores tienen temperatura; hay colores cálidos como los amarillos y rojos, y colores fríos como los azules y violetas. El

deseo es rojo, como la ira, y ambos son tórridos, candentes: flagran, hierven, queman, y por lo mismo abrazan, cunden. Urgan. Son hervideros. Tienen la forma del fuego. Consumen. Son como excesos de la luz. De color menos encendido son las habitaciones con chimeneas, las ternuras casi rosadas, que son solamente cálidas, muy acogedoras. pero en cambio, hay colores bajo cero, de un azul lívido, color de hielo, que ha de ser el color de la crueldad, y cuando es impecablemente ejecutada, fríamente calculada, de la venganza; sin esa álgida palidez, hay colores más bien frescos, verde como la menta, o como a la sombra de un color más caliente. La temperatura del blanco y de la luz es neutra, sin frío ni calor. Puede también apreciarse cómo la temperatura comporta su dureza, su luminosidad, etc. es decir, todas las cualidades se remiten mutuamente.

La luz, como el pasmo y como la belleza, es estática, como el éxtasis; si se quiere un poco trémula, mientras que la oscuridad es sólo inerte, inánime. Los objetos a los que la luz da y de los que toma forma tienen sin embargo una velocidad, sin que ello quiera decir que se necesariamente se muevan o cambien de sitio, no: su rapidez o lentitud la traen dentro. Los objetos pesados y fríos son lentos; los ligeros y cálidos son más rápidos, pero sobre todo, la velocidad está dada por la cantidad de variaciones, matices, tonos, detalles y cambios de la luz en el objeto, es decir, depende de la rapidez que necesita la percepción para recorrer el objeto; en un objeto muy abigarrado de detalle, como el motor de un coche o el altar barroco de una iglesia, la percepción se tiene que apurar para cubrirlos, por lo que no puede detenerse para abarcar, abrazar, al objeto. Una película muy rápida tiene cantidad de variaciones, aunque tarde las mismas dos horas que una lenta, en la que no sucede nada mientras transcurre; cuando se dice que una película es lenta, nadie dice que se salga

más tarde del cine, sino que la percepción acabó su tarea antes de que la película terminara. La lentitud tiene variaciones muy sutiles a lo largo, ancho y hondo del objeto, y la percepción, si quiere hacer algo ahí, tendrá que refrenarse, y contemplar⁹⁹. La contemplación es la lentificación de la realidad; "teoría", etimológicamente, significa contemplación. Una superficie lenta es casi lisa, mientras que una rápida es churrigueresca. Lo lento es de un solo color, lo rápido de muchos. El aburrimiento es una percepción rápida sobre un objeto lento, como le ocurre al tedio posmoderno que se hastía de cualquier cosa que mira por más de un minuto, mientras que el vértigo es una percepción lenta que es jalada, tirada, por la velocidad de un acontecimiento, que es la gran fascinación posmoderna. La velocidad de la sensación de la vida cotidiana urbana contemporánea es muy alta, mientras que antaño, o en espacios rurales, se dice que la vida es muy lenta, que "no pasa" nada, como si las agujas de los relojes no avanzaran. Lo caliente es rápido, como la furia, y lo frío es lento, como la elegancia o la tristeza. Cuando de algún deportista se dice que juega con elegancia, se debe a que proporciona la apariencia de lentitud sin menoscabo de su efectividad. La velocidad es lo mismo que la distancia: la distancia es la lentitud del espacio, y por eso, dos kilómetros de superficie lenta de desierto son más largos que dos kilómetros de recargada callejonería de una ciudad gótica.

Y así sucesivamente, podrá colegirse la altura de la luz, su saturación, su tamaño, etc., con lo cual parece metodológicamente viable establecer la afectividad de las distintas situaciones de la realidad, y averiguar de qué color es la democracia, cuál es el peso de la desolación, la densidad de la misericordia, el sonido de la venganza, el olor de la paz, etcétera. Por si no queda claro, la luz no es sólo una sustancia visual, según

se vio en el hecho táctil de su temperatura o dureza, sino un asunto indistinto de todos los sentidos: literalmente, se puede sentir "claramente" y "oscuramente". hay sonidos claros, transparentes, como campana de cristal, y ruidos opacos, sucios, como de niño exhausto en su clase de violín.

NUESTRAS PRENDAS

Tenemos cuatro sillas per capita, y cada vez que nos sentamos tres se han quedado ociosas. Hay un aparato de sonido por cada habitante, y uno de televisión. Aparece una película que rompe récords de taquilla y una nueva estrella digna del Oscar cada semana; un cantante nuevo cada quince días. Hay siempre cuatro noticias de último minuto, y la lectura diaria del periódico toma 24 horas. Barbara Cartland escribe, o cuando menos publica, 26 novelas por año. Una persona decente tiene doce pares de zapatos, aunque siga teniendo dos pies. Un hombre adulto conoce entre tres y cinco mil personas, y le quedan cinco mil millones más por conocer. Se calcula que el Mediterráneo alberga 200 millones de bolsas de plástico. La Biblioteca Nacional de Francia contiene diez millones de libros acomodados en 385 kilómetros lineales de estantería. Diariamente se producen trece millones de plumas Bic. En un supermercado moderno hay de todo, cuarenta de cada uno y en cinco marcas diferentes; y hoy en día, el mundo ya es todo él un supermercado, denominado hipermercado para que le quepa más.

En resumidas cuentas, el mundo está repleto, así que resulta muy interesante que alguien haya llamado al mundo contemporáneo "la era del

vacío", y todos estén de acuerdo, y además tengan razón. Hay una sensación de vacío, de vida en vano, de vaciedad, vacuidad; es la forma de la nueva vanidad¹⁰⁰. Esta sensación puede especificarse como un sentimiento de falta de sentimientos, lo cual sólo es un contrasentido en la lógica, porque en la dimensión afectiva el hecho de no sentir es un ejemplo de que todo el tiempo se dan sentimientos superpuestos, uno sobre otro, como los enamorados que tienen miedo de su felicidad, o como Descartes que tenía certeza de sus dudas.

En esta sociedad contemporánea llena de todo en tales cantidades, el vacío no puede ser la ausencia de algo, sino que está hecho precisamente de todos los objetos. El vacío es, paradójicamente, esta situación de repletud, repleción se dice; la hipertrofia de las cantidades es la atrofia de las cualidades¹⁰¹. Pareciera entonces que el sentimiento de plenitud estaría hecho con menos cosas, y puede establecerse una relación inversamente proporcional entre la afectividad colectiva y el número de objetos que ocupan esa colectividad.

LA ESTÉTICA DE LA CANTIDAD

Si los sentimientos son, no un murmullo ni aullido subjetivos que tengamos dentro del cuerpo y el alma, sino una situación real, social, fáctica, múltiple, compleja, sutil y por ende inefable, entonces la situación contemporánea generalizada constituye la sensación de vacuidad, donde los sentimientos que conocemos no son los que sentimos, y los que sentimos aparecen como vacío. Los sentimientos que reconocemos son, entre otros, el amor, el odio, la ternura, la misericordia, la nostalgia, la ira, la humillación,

la dignidad, la creación, el cariño, la compasión, el aburrimiento, etcétera, y éstos también son situaciones, configuradas por una serie de objetos, a saber, cosas, accesorios, enseres, lugares, ruidos, luces, olores, texturas, colores, gentes, ideas, conceptos, palabras, etc. Ello quiere decir que un determinado sentimiento está arraigado, enraizado, entremetido, a un determinado objeto; así por ejemplo, la ternura existe encarnada en objetos ostensiva y declaradamente tiernos, es decir, suaves, inofensivos, vulnerables, heribles, indefensos, como los pollos cocidos, los niños pequeños, las verduras nuevas, la ingenuidad. Sólo en una situación en la que haya objetos de esta clase puede haber esta clase de sentimientos. Un monolito de granito será lo que sea pero no es tierno. Quien siente ternura se siente asimismo envuelto, ocupado, implicado, por esos objetos. La suavidad, el color rosita y la inofensividad del pollo y del niño es igualmente la suya; uno siente en carne propia la vulnerabilidad del otro. Uno está prendado a ellos, ellos son la prenda de su ternura. Una prenda es un objeto en el cual uno está implicado y comprometido, y así como hay prendas queridas, los hijos o la pareja, también hay prendas de odio, de ira, de ridículo, etc. No es pues, casual, que finalmente el término "prenda" haya venido a significar "objeto", como la ropa o las joyas. Son objetos de afecto. Ni para odiar ni para amar, ni para la dignidad ni para la creación, es decir, para ninguno de nuestros sentimientos reconocidos, se pueden tener demasiadas prendas, porque se banalizan. Una foto de alguien es una buena prenda de su amor que se lleva en la cartera, pero 250 fotos no son prendas sino un archivo. El carácter prendario de los objetos se satura y se harta si su número se excede. La vestimenta correspondía a la categoría de prenda cuando se tenía un overol de trabajo y un traje para los domingos, los cuales se cuidaban por necesidad y se extrañaban a su pérdida; cuando se vuelve

incontable el número de camisas en el armario, es difícil que se cuiden o se extrañen, o que se les atesore con cariño y gratitud. También para odiar hay que tener una enseña o dos, una o dos cualidades insoportables, uno o dos, de preferencia uno, enemigos donde depositar toda la intensidad, concentración, atención y fruición de nuestro odio, en efecto, que incluso venga superpuesta la gratitud por la alegría de odiarlo, lo cual hace guardar un cierto cuidado y solicitud para con él, porque cuando nos falte ese enemigo, se nos perderá con él una parte de nosotros mismos. En cambio, abominar demasiadas cosas disuelve hasta el mejor rencor.

Nuestros sentimientos standard provienen del siglo XVIII, momento de la historia en que los objetos alcanzan una suficiente cantidad en número y variedad, pero no demasiada. Sólo lo suficiente para que haya prendas precisas y para que se pueda estar prendado. La industria dá para que cada quien pueda tener su silla y ésta pueda ser de varios modelos, hay sillas de músico o de tornero, de comensal, de "orejas" con una especie de audífonos sordos en el respaldo para no inmiscuirse en los asuntos del de junto, de "tú-y-yo" para sí inmiscuirse, estilo cabriolet, diván, canapé para varios, etc., pero nada más una. En efecto, para el siglo XVIII, el número de cosas, entre ornatos y utensilios, contando plumas, botas, carretas, cubiertos, no pasaban de algunos millares, que un siglo después ya eran varias decenas de millares, y otro siglo más tarde, o sea, éste, ya vamos en varios millones¹⁰². La afectividad seguramente cambia con estos aumentos. En el siglo XVIII, un noble solamente tenía doce tenedores, un rico, tres o cuatro. Las pinturas de la época, que no podían ser muchas porque se hacían a mano y una por una, retratan ambientes completos pero poco recargados de objetos: paredes lisas, mesas con un tintero y una pluma, luz natural o cierta penumbra, por lo que siempre aparecen ventanas, unos cuantos instrumentos sean de

trabajo de taller o de labor doméstica, etc. (Cfr. Ariès y Duby, 1985). El número de cosas es exiguo porque lo que cuenta no es la cantidad, sino la diversidad y la distinción. Los objetos son diferentes entre sí, y cada conjunto de ellos está hecho para aguzar y refinar y hacer más sutil su uso y aprovechamiento, su percepción y su sensibilidad. Mientras que en la Edad Media todas las pertenencias de una mujer se despeñaban por igual dentro del mismo cofre, ahora éste ha evolucionado en la "cómoda", cajonera típicamente femenina que permite ordenar y jerarquizar las cosas, manteles en un cajón y pañuelos en el otro, "blancos" y de color. Un cajón de esta cómoda ya irradia pudor, afecto impensable, perdón, insensible, en los siglos precedentes. Es por esto que el mobiliario dieciochesco se diversifica: hay mesas para escribir, mesas para picar la cebolla y mesas de noche. Por este tipo de procesos es que puede aparecer asimismo la gastronomía, que es el arte de construir nuevos sabores, por vía de la preparación, la combinación, el orden y la cantidad de los alimentos; con la gastronomía se puede distinguir ya el hambre del apetito, que no es instinto de supervivencia sino expectativa cultural, el hecho de poner el paladar a punto para que pueda reconocer si la pizca de sal fue un granito demasiado poca. De igual manera aparecen los modales en la mesa. Se crean sentimientos contruidos con los objetos palatales, como el buen gusto que rebasa las esferas de lo agrio y de lo dulce, y hace posible tener gusto también con los ojos, con los modales, e incluso hablar de buen gusto en cuestiones de política, talento típicamente francés desde Tocqueville hasta Miterrand; el buen gusto alcanza hasta la ética, según se nota en Kant. Sentimientos como la dulzura, la amargura, la acritud, provienen de la mesa; sus fuentes son gastronómicas. A la sazón, el lenguaje mismo se va produciendo de manera que pueda dar cuenta precisa de lo que sucede, y en

efecto, el refinamiento de los sentimientos corresponde a los diversos siglos de oro de la literatura, en donde el idioma alcanza para decir lo que necesita, como si casualmente hubiera el mismo número de palabras que de objetos, actividades y afectos. Un siglo de oro en las letras se mide por la precisión de las palabras con respecto a los objetos. En Castellano, la Real Academia Española y los diccionarios coinciden con este momento. Hay agua en las ciudades, todavía no mucha, no la suficiente para bañarse, pero sí para pergeñar los afectos de la limpieza; las fuentes se multiplicaban en las ciudades; aparecen las banquetas, lo cual es toda una distinción entre ser caballo y ser gente; el olfato se hace por primera vez sensible a los malos olores, y por contraparte a los olores delicados: "agua de rosas", "olor de frutas", "agua de ángel, cajas perfumadas para ambientar, canastos de olor". La limpieza, los corazones puros, el lenguaje pulcro, las intenciones limpias tienen ahora objetos donde encarnar. Y así sucesivamente, los objetos existentes del siglo XVIII son prendas de afectos¹⁰³. También aparecen los niños, que antes no eran percibidos, y los pobres, que antes no eran vistos, con los afectos que los acompañan: cuidado, misericordia, etc. Es como si la percepción misma, sus cinco sentidos, surgieran como objetos en sí mismos, diferenciables unos de otros merced a la sutileza naciente de los objetos, y entonces ya se puede tener "tacto" en el trato con los demás, compasión, comprensión. Ya se pueden tener afectos diferenciados: unos se sienten con la boca, como la amargura, otros con los ojos, como la bajeza. Parece ser que en efecto, como se ha argumentado entre historiadores recientemente, el siglo XVIII es el eje de nuestra historia, el punto de inflexión antes del cual el mundo es medieval, después del cual, moderno. El siglo XVIII es el punto en donde una vez nos encontramos y donde una vez nos perdimos.

LA DOSIS DE ENIGMA

De una silla, sabemos que se llama "silla Azulgrana", que fue diseñada por Gerrit Rietveld en 1917, que es de madera laqueada policroma y que se ha "alzado artificialmente a la condición de obra de arte" (Pearce, 1991, p. 90), esto es, sabemos lo que podemos describir de ella, pero cuando se sepa todo de esa silla habrá llegado el momento de tirarla a la basura, porque lo que atrae de ella, lo que la retiene en la atención, es precisamente lo que no se puede describir, lo que no se sabe, como las pequeñas aproximaciones que se requirieron a lo largo de la historia para que finalmente fuera diseñada, como la imagen interna de su material, la utilidad que le falta por rendir, etc. De hecho, esto es lo que atrae y se estima de las personas, de las que siempre se sabe menos que de las sillas. Cada objeto conocido guarda en su interior una cantidad de desconocido, y una cierta promesa de revelarlo: esto es lo que los dota de su carácter prendario, de prenda. Este es el centro de los objetos, el cual uno persigue y nunca logra atrapar del todo. Cualquier objeto contiene pues una dosis de enigma. El enigma puede definirse por lo que no se puede aprehender del objeto, aquella parte del objeto que solamente se conoce por sus bordes, como se conocen las lagunas y los precipicios, desde la orilla. El enigma es la intimidad del objeto, su secreto y su pudor.

En realidad a casi nadie le interesa su silla, por lo cual no es mayor prenda y la puede sustituir por otra más novedosa, toda vez que, finalmente, sillas hay muchas. Pero quien tenga un solo mechoncito de pelo de alguien ido y perdido sin remisión, no lo tira tan fácilmente, y de vez en cuando lo palpa, lo sopesa, lo mira, lo huele, a ver si encuentra algo más, si entiende

algo mejor, por ejemplo el motivo de su partida, las posibilidades de su retorno. Allí todavía hay un misterio. Puede decirse entonces que hay una relación inversamente proporcional entre la cantidad de enigma y el número de objetos, que es más o menos la diferencia entre tener una pareja y tener muchas, entre tener un deseo o tener mil caprichos. Quien tiene pocos libros los lee mucho y nunca se los acaba; quien tiene demasiados los hojeó alguna vez y ya necesita otros. En el siglo XVIII se da una suerte de simetría o armonía entre la cantidad de enigma y la cantidad de objetos: son aún suficientemente pocos para que cada uno atraiga por el quantum de misterio que contiene, y no obstante son suficientes como para que no absorba por completo su posesión y contemplación, para que no sorba el seso. De objetos sagrados que eran en la Edad Media, se vuelven objetos civiles, civilizados. En el Medievo había una sola silla por casa, por lo que más que silla parecía altar: hay muy pocos objetos, y son indistintos: con excepción del rojo, el blanco y el negro, la gama de colores es toda parda; hay una sola vestimenta por persona, obviamente tirando a andrajo; los libros son francamente rarezas, y rarezas inexpugnables; mobiliario mínimo, comida sin variaciones, música monocorde. Se entiende que los monasterios y las iglesias, donde se guardaban los libros, los colores, el latín, los cantos y la comida, fueran objetos literalmente milagrosos, y tanto que hasta podían guardar a Dios. Refinamiento no hay, pero enigma sí. Ciertamente, siendo tan pocos los objetos disponibles, cada uno aparece como una prenda cargada de misterio, que se hace única, viva, arrebatadora, mágica, que contiene dentro de sí el conjunto de la creación incluyendo la destrucción, la gloria y la condenación sin el artilugio de las gradaciones. La única distinción significativa con tan pocos objetos es una extrema, la de poseerlos o carecerlos; con lo primero ya se tiene todo, con lo segundo ya se

tiene nada: la comida no se diferencia por sus sabores, sino por comer o no comer; la gula o el hambre, pero jamás el apetito moderno que no tiene hambre y puede detenerse y regodearse en las delicadezas del sabor. A los objetos medievales no les caben los sentimientos, sino las pasiones, los arrebatos, que son absorciones totales del sujeto por el objeto; quien siente está verídicamente poseído por lo que se siente. Es el amor y el abandono, la pertenencia y el desamparo, el cielo y el infierno sin medias tintas. Para estos momentos el purgatorio todavía estaba a discusión y no era del todo convincente¹⁰⁴. Las leyendas de Tristán e Isolda, de Abelardo y Heloísa o de Romeo y Julieta muestran bien este rompe y rasga de la pasionalidad medieval. Por ello no tiene nada de extraño que aparezcan ahí objetos que nosotros ya nunca vimos, como las sirenas, que Cristóbal Colón, un minuto antes de entrar a la Modernidad, todavía alcanzó a ver, lo mismo que le aconteció a Don Quijote con respecto a un caballo volador y varios gigantes, además de los elfos, los gnomos, los trasgos, las hadas, de Xana que todavía salta por las fuentes de Asturias, de los bogies, unos buenos como los brownies, otros malos como los goblins, y asimismo los unicornios, los hombres lobo. Aquí, los objetos contienen más de enigma que de cosa, más de sensación que de percepción; están más determinados y son más reales por su misterio interno que por su utilidad y materialidad. En la edad Media se nota muy bien cómo los objetos, dado su enigma, son en sí mismos la pasión, como en el caso de las pócimas de amor y demás hechizos como el glamour -encantamiento propio de las hadas-, que se tratan finalmente de posesiones sobre los sujetos realizadas por los objetos¹⁰⁵. Mientras menos está surtido el mundo de artefactos de fabricación humana, mayor es su grado de enigma, y más intensa es la afectividad que cada objeto porta. Cada cajita es un relicario.

En la situación medieval, el centro, ése lugar mítico inagotable donde radica el enigma, se halla muy intensificado, inexorablemente atractivo, poderosamente centrípeta, como lo muestra la fascinación enloquecedora por la mujer amada que hizo de Lancelot du Lac una piltrafa, igual a la de los místicos por Dios o de los caballeros por su rey. Un solo Rey, un solo Dios, una sola Dama, del mismo modo que una sola silla y una sola comida al día, y un solo camino de salvación, o de perdición; se entiende que el Rey o el Papa o el Señor feudal aparezcan dotados de ese enigma central insondable que es el poder absoluto y la autoridad indubitable, capacitados para dar vida, felicidad y paraíso con su sola presencia, o quitarlos. El mismo gobierno instituido es un objeto afectivizado, por lo que resulta fuera de foco criticar así como así el autoritarismo medieval.

En cambio, el tamaño y variedad de la sociedad del siglo dieciocho es en sí mismo ya una democracia, en donde la situación está lo suficientemente diversificada como para distribuir la fuerza de atracción, de manera que no sea cosa de vida o muerte, sino de menor fuerza de gravedad de las cosas. Puesto que hay sentimientos intermedios, afectos morigerados, suavización de las pasiones, como lo muestra el hecho de que ahora el término "pasión" designa cosas como pasión por la música, pasión por las matemáticas, bastante menos sobrecogedoras que la pasión que mata a Tristán. Ya no hay localizadamente un centro, sino que éste está difundido por la extensión de toda la situación dieciochesca, donde puede haber diferentes intereses, atenciones, percepciones, atracciones y repudios, de manera que puedan coexistir unos sin tener que eliminar a los otros. Además debe notarse que el concepto de democracia está adecuado al tamaño de la sociedad: la gente todavía cabe en una plaza, todavía está directamente

representada en un parlamento, todavía hay tiempo para discutir lo que se necesita y lo que no también, todavía alcanza el volumen natural de la voz para ser escuchado por todos, todavía los objetos de discusión son los suficientemente pocos y concretos como para poder tener una opinión respetable sobre el tema, todavía la gente puede conocerse personalmente: la democracia debe tener un tamaño preciso; si no se alcanza, o se rebasa, deja de ser posible.

LA DESOQUEDAD

Una crítica a las teorías de las emociones en general es que creen que los afectos son objetos racionales que no pueden ocupar un mismo lugar en el espacio. En la dimensión de la afectividad, cada objeto es al mismo tiempo otro, sobre todo porque no hay una sucesividad del tiempo, es decir, que los afectos de la Edad Media siguen existiendo en los objetos del siglo XVIII, y los de éste en los del siglo veinte. Así, cada prenda de nuestra frivolidad contemporánea encarna, como en capas, una serie de sentimientos superpuestos hasta llegar a la crudeza de la vida y de la muerte como afecto. Es así como los mitos originales siguen vigentes, es así como cualquier hábito intrascendente, como tomar café en la mañana para despertarse, es también y todavía el ritual de refundación del mundo, cada mañana. Antes como ahora, "el ritual rehace la creación"¹⁰⁶, y las tres comidas al día son rituales. Debido a esta lógica de los afectos superpuestos, el delicado optimismo sentimental del siglo XVIII no pudo conformarse con sus logros, toda vez que le subyacía un miedo, un pavor que actúa en la cultura occidental como una suerte de columna vertebral, gracias al cual, cada paz

es una angustia. Este pánico puede denominarse desoquedad: el terror atávico al espacio vacío enunciado tan lúcidamente por Pascal. En efecto, hay un miedo a la existencia de los huecos, y cada hueco se antoja un nicho en el que hay que ponerle algo, no importa qué, pero que lo llene. Es este pavor al hueco lo que hizo encerrarse con murallas a las ciudades medievales, y el que hace avanzar la historia hasta el siglo veinte, donde apenas se ve un huequito, se coloca un florero: la historia de occidente es la fabricación de cosas para llenar huecos. Lo curioso y paradójico es que cada objeto que se coloca en un hueco, crea dos huecos más que requieren dos objetitos más y así fractalmente. Esta desoquedad, el acto de rellenar huecos, funciona incluso como principio del conocimiento y de la ciencia, porque se parte del ansia de colmar las lagunas de lo desconocido, de llenar el siempre lugar vacío del centro y del enigma. Cada vez que se percibe un hueco, se avista lo insondable y lo innombrable, lo cual crea la fascinación de indagarlo y la ansiedad de la nada que contiene. La lógica del adorno no es exactamente la de embellecer el objeto, sino la de ocupar sus vanos, sus planicies que asustan como abismos.

Así, las paredes lisas se fueron llenando de cuadros, relojes colgados, papeles tapiz con garigoleos, cortinas, repisas, muebles empotrados, y cada objeto que se adosaba presentaba a su vez sus huecos que habían de llenarse con minucias: las cortinas con orlas y frunces y drapeados, las repisas con bibelots y miniaturas, los techos con artesonados y molduras y lámparas, los pisos con tapetes, alfombras y perritos dormilones, y todo eso impulsa a la obsesiva acumulación exponencial de prendas, tántas que ya no caben más, lo cual no hace cesar el miedo, sino que produce la saturación, que es, como toda saturación, una nueva uniformización y planicie del espacio, es decir, otra vez una oquedad, una

nueva forma del hueco, esta vez hecho de cosas, que desboca la angustia, y esta vez más difícil de llenar. El abismo de nuevo. Ciertamente, si a una superficie blanca se la empieza a llenar de colores, se atiborra hasta que queda negra, lo cual es otra vez una superficie vacía que se puede volver a llenar de colores.

Este desahuecamiento empieza a mostrar su saturación desde el mismo siglo XVIII, con el estilo barroco, en cuyos altares no dejó rincón sin angelito, y siguió desarrollándose a lo largo de los dos siglos posteriores. La Revolución Industrial, con sus posibilidades de invención de artefactos y de su fabricación en serie aparece como un verdadero triunfo sobre el terror al hueco de la humanidad. El siglo XIX es la centuria de los inventos, desde el alambre de púas de Joseph Gliddens hasta el aritmógrafo que es un instrumento a medio camino entre el ábaco y la calculadora. Edison patentaba un invento (Vgr. muñeca parlante, pluma eléctrica, contador de votos, máquina para comunicarse con los muertos) cada cinco días (Cfr. Reader's Digest, 1990). No tiene nada de extraño que por estas fechas aparezca el mueble llamado vitrina, cofre transparente donde el orgulloso propietario pone a la vista de todos sus tesoros, estableciendo con ello el "estilo bazar", mejor descrito como "estilo llenalotodo", según el cual un recibidor o sala de visitas queda recubierto de frutitas de cerámica, portarretratos para toda la familia, pisapapeles en todas sus modalidades, abanicos y platos pegados por las paredes, carpetas, recuerdos, trofeos de lo que sea, miniaturas, cuadros, alfombras, leña de la chimenea, una espada de militar, y un plumero que siempre se olvida guardar. para el año 1900, la lista de objetos ya es interminable; por ejemplo, el catálogo de Sears, Roebuck and Co. de 1902, contiene cerca de treinta mil ítems que vender y que comprar: ofrece 39 modelos diferentes de vitrinas, 29 de corssets para

dama y algunas prótesis para llenarlos, 29 modelos de baúl, cada uno en cinco tamaños completamente desplegables y con múltiples compartimentos, 61 variedades de estufa sobre todo marca Acme, aunque hay que admitir que en el departamento funerario de la tienda sólo cinco modelos de lápida. También hay un departamento de máquinas parlantes. Además, hay bocinas para sordos, carretas, pastillas de arsénico para embellecer, jabón para lavar dientes, cinturones eléctricos, excusados portátiles, molinos de viento, divanes. En el comienzo del siglo, tan ilusoriamente como ahora, se oferta de todo para tapar cualquier tipo de oquedad, se encuentre ésta en la casa, en la oficina, en el conocimiento o en el futuro. No hay adorno, sabiduría o medicamento que no se venda por correspondencia.

Para fines del siglo veinte, se pueden calcular -o más bien, no se pueden- decenas de millones de objetos¹⁰⁷. El espacio y el tiempo se han llenado por completo, repletado. Pero el agujero crece, con la angustia añadida de que ya no le cabe un objeto más para taparlo. Cada casa habitación es un verdadero museo de ripios, de bric-à-brac, de curiosidades y recuerditos. En los baños, botiquines, cocinas, despensas, escritorios, cajoneras, y mesitas de noche no cabe una sola cosa más: frascos de especias, controles remotos de aparatos, teléfonos inalámbricos, diskettes de computadora, posters de rockers, calculadoras, cada cosa adquirida siempre como última salvación. Los mismos sentidos de la percepción se han convertido en oquedades para rellenar: la vista requiere de recuadros en la pantalla de la televisión para ver también los canales adyacentes; el oído es un insoportable foso de silencio al que hay que ponerle música ambiental, conversación ambiental. El sentido del gusto se llena con pizzas y el sushi, el gazpacho y el mole para llenar los huecos sin sabor de la comida local. Y hasta el tiempo -o sobre todo- se llena con "pasatiempos", con cualquier

actividad, como ver la televisión, hablar por teléfono o salir a comprar alguna cosita que falta.

La cavidad del conocimiento se rellena con información, que gracias a los avances en el ramo, presenta la ventaja de que puede ser sustituida cada treinta minutos. En efecto, la sobresaturación de objetos, o la persistencia invertida de la oquedad, ya no hecha de curiosidad sino de hastío, ha recurrido, como alternativa para continuar desahuecándose, a la **obsolescencia** programada de los objetos y a la **desechabilidad**. En efecto, ni los encendedores, ni los automóviles, ni la música, ni los libros, se producen actualmente con el fin de durar, sino con el fin de acabarse. La obsolescencia inducida significa que un objeto llega al término de su vida útil debido, no a que deja de servir, sino a que aparece uno mas nuevo, de modo que su verdadero objetivo es ser sustituido, como sucede con las sucesivas generaciones de calculadoras, con el hard y el software de la computación, con la moda vestimentaria, con la información, con las relaciones interpersonales y con los valores. Cuando esto no es posible por tratarse de objetos demasiado utilitarios, la desechabilidad permite que dejen de servir y que no puedan ser reparados o recargados, y por ende solamente sustituidos por otro igual, como las plumas y encendedores y rastrillos de afeitar Bic, como partes de automóviles, relojes Swatch, etc. La tendencia es por lo demás que obsolescencia y desechabilidad coincidan, de modo que no sea solo que la mercancía ya no sirva, sino que además apareció una nueva en el mercado, lo cual duplica el incentivo.

El vacío paradójico, el hastío, la oquedad invertida, el hartazgo, reside en que, al cambiar y multiplicarse tanto los objetos, los afectos carecen de lugar u objeto donde encarnar y arraigarse, y se quedan como desasidos, volatilizados, virtuales. En efecto, ya no se puede sentir un

cariño o un rencor de alguna magnitud por objetos de los que hay tantos, que no duran y que pasan. Es por esta razón que la afectivización de la sociedad se ha volteado hacia el cuerpo propio, toda vez que parece ser el único objeto del cual uno no se puede deshacer, y que dura, y que es estable. De ahí su nuevo culto. Sin embargo, todo hueco es saturable, y así el mismo cuerpo se aparece como esa oquedad retacable de información, de apariencia, de adornos, de salud, de ropa, de maquillaje, de gestos, al grado de que no ha tardado mucho en comenzar a volverse un hoyo negro, esos objetos vacíos de tanto que contienen. Vanidad, eso que el habitante del siglo veinte cree tener, significa literalmente vaciedad, eso de lo que está lleno.

LA TURISTIZACIÓN DE LA VIDA

El exacerbado terror a la oquedad de la sociedad contemporánea, y la angustia de ver que a cada hueco que se colma aparece otro nuevo, que cada conocimiento que se fija produce, en vez de una certeza, una nueva cantidad de desconocido, ha sido resuelto por la ciencia, la tecnología y el dinero, no por la vía de solucionar el misterio, sino por la de anularlo, cancelando de paso la aventura de desentrañarlo. La institución social encargada de omitir cualquier misterio recibe el nombre de Agencia de Viajes. Una agencia de viajes es aquella oficina que se ocupa de que los rincones más exóticos del planeta estén convenientemente equipados con hoteles Hyatt, Alka-Zeltzers y edecanes con perfecto inglés texano para que los aventureros no se tengan que ver en el serio inconveniente de encontrarse fuera de casa cuando viajan, y además se han ocupado de que no quede rincón que no cuente con

una de estas cómodas agencias. Gracias a estas oficinas, el turista puede, vestido de Indiana Jones o de surfer de California, leer una guía de los rincones más recónditos y apartados, y fotografiar las situaciones más sórdidas y primitivas, las ruinas más antiguas, los pueblos más inverosímiles.

La venerable institución del turismo nos garantiza que lo desconocido no tendrá nada de misterioso, que habrá desayuno continental todas las mañanas, que la epopeya durará veintiún días, que se podrán tomar exactamente las fotos que ya estaban en el folleto, adquirir las curiosidades y artesanías auténticas, y que habrá restaurantes típicos con comidas folklóricas que nunca jamás ha pisado un lugareño de ese lugar, gente que habla otro idioma que ni se le entiende y comen otras cosas raras que afortunadamente no hay en ese restaurante típico; los que visitan México quieren comer tacos como los de Nueva York. Lo exótico, lo extraño, lo Otro se aparece en forma de souvenir, y puede llevarse a casa en la modalidad de cenicero con relieve de la Torre Eiffel, del Partenón de Atenas. Para alivio de los turistas, el interior arcano de los lugares, pueblos, historia, tradiciones, mitos, dioses, etc., ha sido desalojado para colocar en su lugar una sucursal de American Express. El turismo es estrictamente la cancelación de los enigmas, su reducción a formato de tarjeta postal.

Y por un efecto de agencia de viajes, la realidad entera, con todos sus objetos, ha sufrido el proceso de turistización por donde la gente puede pasar disparando su Kodak automática para no tener que contemplarla. El turismo es la agencia aseguradora que asegura que no haya nada desconocido, y que lo que no se conozca, no exista, toda vez que no viene en el itinerario, no está en los folletos, no se menciona en las instrucciones, y no puede uno detenerse a contemplarlo faltando tántas cosas que ver. Hay

que pasarle revista a la realidad sin perder el tiempo metiéndose en ella. Y ciertamente, los artículos de consumo, zapatos, aspiradoras, flores, casas, o lo que sea, ya no presentan interés alguno porque son meramente sobrevolados, revisados con rapidez, de modo que su único misterio consiste en saber si nos alcanza para comprarlo, porque después de eso ya viene todo aclarado en las instrucciones, en la garantía del vendedor, en el cuadro de proteínas y en la fecha de caducidad. El detalle más observado de cualquier cosa es la etiqueta del precio; no hay nada más que saber ni que preguntar sobre ellas. Por eso actualmente resulta más "actual" poder comprar un cuadro que saber pintarlo. El turismo es la tranquilidad de saber que ningún objeto guarda ningún secreto.

Esta confianza en la obviedad de la realidad debe mucho a la **tecnología**, con la cual se ha logrado erradicar principalmente el misterio del tiempo, que era uno de los más acuciantes, objeto extraño por naturaleza, y junto con él los recuerdos y la memoria, enigmas por antonomasia, antaño siempre perseguidos y nunca atrapados. El pasado es hoy un objeto turístico¹⁰⁸, que ya no consiste en otra cosa que lo que se pueda fotografiar. Así como deja de haber misterio respecto a cómo eran los rasgos físicos de Modigliani o la vida en los años treinta gracias al cine y la fotografía, y así como las últimas décadas han quedado documentadas hasta la saciedad de manera que no dan pie a fantasía alguna, asimismo la memoria y los recuerdos personales quedan solucionados, es decir, finiquitados mediante un álbum de fotografías. Lo que es digno de recordarse está en ese álbum, y lo que no esté ahí meramente no existió jamás. La memoria es cada vez menos nebulosa, menos onírica, menos difusa y por ende menos afectiva, y es cada vez más superficial, insulsa, verificable, reduciéndose turísticamente a datos de primeras comuniones,

fotos de pasaporte, videos de quince años, cumpleaños de abuelito y domingos en el parque. La pobre última generación de infantes está más registrada gracias a sus amorosos padres armados de una cámara, que los anteriores treinta siglos de cultura occidental. La imaginería de hoy puede regodearse alucinando, intuyendo los rasgos y gestos del hombre de las cavernas; nuestros cavernarios actuales carecen de esa aura de lo ignoto, y a cambio tienen amplios reportajes en imágenes a todo color en cada número del ¡Hola!.

La **ciencia** institucionalizada ha logrado de manera inmejorable la cancelación de lo desconocido y la turistización del conocimiento. En primer lugar se ha sabido publicitar, como toda agencia de viajes, y anunciarse como la poseedora de toda y la única verdad, de modo que todo lo sabe y lo que no sabe no existe. En efecto, la ciencia moderna no consiste tanto en la producción de respuestas como en la eliminación de las preguntas. Aquello que no corresponda a los criterios de cientificidad, tal como ser un observable empírico y cuantificable, y que no pueda ser mostrado siguiendo los pasos del método científico, no es real. Los sueños, gracias a la ciencia, han dejado de ser un significado oculto para convertirse en una longitud de onda. Por ello, ciencias tradicionalmente oscuras como la psicología o la historia, al "cientifizarse", han dejado de constituirse por una serie de interrogantes, y han dejado de ser un oficio teórico, para convertirse en una metodología, o metodomanía, que es el equivalente universitario del itinerario de la agencia de viajes, y del recetario de la cocina, en donde a uno se le asegura que obtendrá el resultado ya conocido de antemano a condición de seguir paso a paso, sin desviaciones ni distracciones, las instrucciones ahí contenidas. Hacer psicología como se hacen los pasteles o como se viaja a Disneylandia. La psicología standard

por ejemplo, es la repetición puntual de lo sabido, y se considera anticientífico tanto la reflexión como la incursión en lo desconocido. No hay posibilidad de error ni de sorpresa. Por eso ya no hay mayores diferencias entre una universidad y una oficina burocrática, porque no hay tampoco diferencia entre un libro de investigación y un manual de procedimientos; y el aburrimiento circunspecto de sus lectores es el mismo. Basta hojear un libro de psicología de las emociones, para ver cómo los turistas de la ciencia consultan a su agente de viajes.

Y finalmente, tal vez la anulación más tajante de lo enigmático se logra en el terreno de las costumbres y la moral (mores: costumbres) con la prohibición de **lo prohibido**. Lo prohibido no es lo malo, sino lo oculto, y verdaderamente, la fascinación que ejerce lo interdicto radica, no en la tendencia natural al pecado, o en el gene de la maldad que ya están mapeando los biólogos del genoma humano, sino en el hecho de que contiene lo extraño; hay en lo prohibido una fuerte dosis de enigma a desvelar. En lo prohibido hay un secreto, y por eso ha sido vedado. Éste es el argumento que la serpiente usó con Eva, la cual se atrevió al conocimiento con todo y sus consecuencias, osadía que heredó su hijo Caín al descubrir el misterio abisal de la muerte, aunque, nada tonto, la de su hermano: no es improbable que en la guerra subyaga esta fascinación y este atrevimiento de "mirar de frente los vertiginosos ojos claros de la muerte" como decía Gabriel Celaya. De cualquier manera, ahora que todos somos turistas gozosos de la vida, las prohibiciones, en especial las prohibiciones morales, o sea, el enigma, ha sido sacado a la luz de las primeras planas en virtud del hueco legal de la libertad de expresión, del pasaporte social de la liberalización de las costumbres, al grado de que hoy, la mayor transgresión posible es la de ser conservador, la de acatar las restricciones de la

tradición. Esto se nota especialmente en el terreno de la sexualidad, que ha sido la interdicción occidental por excelencia, cuya permisión ha llegado a los lindes de la pornografía. Valga una definición al día de pornografía: la didáctica del sexo como máquina de vapor; el cuerpo ajeno como cabina de control con precio e instrucciones al alcance de todos, ya sea abiertamente estilo sex shop en donde lo que se obtiene es una imagen de otro cuerpo, o disfrazada de terapia o publicidad, donde lo que se obtiene es una crema antiarrugas o una cerveza. Los rincones del cuerpo, reales, por donde se ingresaba a los meandros, imaginarios, del otro, son actualmente minuciosamente expuestos, fotografiados, descritos, repetidos, manipulados, seriados, recordados, indicados, hasta la saturación, después de la cual ya no puede quedar del cuerpo propio o ajeno nada que buscar. Las abuelitas acuñaron la frase de que "no dejan nada a la imaginación" con la siguiente nota al margen: "va a pescar un resfriado". El cuerpo, al perder su prohibición, ha perdido su misterio, y su encanto, ese encantamiento que sería la llamada del enigma y que el erotismo supo, antes de turistizarse, insinuar tan bien. Ya nadie se espanta con la pornografía, ni con ninguna otra tarjeta postal de las desobediencias, y, como dice Octavio Paz (1993, p. 159), ése es el problema: "ha dejado de ser una transgresión". Prohibido prohibir es el onceavo mandamiento que se aplica a los diez anteriores, y hoy día, la verdadera prohibición, la inconcebible, es desobedecerlo.

Y así, el turismo hace de nosotros una sociedad de hombres y mujeres tolerantes, capaces de dejar ser a los demás e incapaces de escandalizarse, habituados a la diversidad y cómodos en la pluralidad: el horror y lo horrendo son meros datos; lo extraño ya también nos es familiar. Costumbres, gastronomías, danzas, razas, ideologías, fisognomías, hábitos, normas, religiones, idiomas y vestimentas coexisten de la manera más

desenfadada una vez que se globalizó la Aldea. Esto que parece buena noticia, no lo es tanto, ya que esta pluralidad tolerante no consiste en la aceptación trabajosa y difícil de las diferencias, sino en la expansión fácil de la indiferencia que hace todo, lo propio y lo ajeno, equivalente. Después de un excelente tour por la vida del siglo veinte, sea París, las noticias de hoy o una jornada de trabajo, ningún lugar, olor, imagen, sabor, idea ha hecho mella en sus turistas, nada los ha "tocado" como no sea el cansancio del hastío: los acontecimientos del día no son mucho más que una retahíla de folklores fotografiados al pasar. Mientras que la pasión por Isolda en la Edad Media le duró a Tristán una eternidad, la pasión por la música le duró a Bach en el siglo XVIII toda la vida, la pasión por las hamburguesas de McDonald's del siglo veinte dura 25 minutos en promedio, y así como se dice hamburguesa de McDonald's se puede decir Gioconda del Louvre, libertad de pensamiento, o lo que se quiera, de todos modos son 25 minutos. La tolerancia indiferente se debe a que los objetos, gentes, ideas, al haberseles obturado, tapiado, el hueco del centro, pierden su capacidad de atracción y de fascinación, esto es, no logran prender a sus propietarios, los cuales los utilizan desprendidamente, desimplicadamente, sin ningún compromiso ni involucración. Los objetos de la realidad, y la realidad como objeto mismo se transforman en utensilios sin vida: las cosas nos pueden pertenecer, pero ya no pertenecemos a ellas.

La falta de misterio se debe al exceso de objetos; son tantos los millones de ellos que resulta impráctico detenerse con ellos más de lo que tarda su registro perceptual. Los objetos, conceptos, personas, etc., ya no pueden ser contemplados, sino tramitados, transitados. Y la sociedad, en tanto objeto, no es ya gobernada, sino administrada, en efecto, en esta pauta, la **democracia postilustrada** no es un gobierno del pueblo sino una

ventanilla de trámites, encargada de la administración de la sociedad. El gobierno del pueblo, estilo siglo XVIII, cuando se reinventó la democracia, no puede darse porque el número de cualquier cosa lo excede: de personas que no caben en ninguna plaza, de datos e informaciones que la gente no puede abarcar ni procesar, de canales de comunicación que emiten y contraordenan mensajes diferentes, etcétera. Las democracias postilustradas carecen de razones, esto es, no hay ningún objeto con el suficiente grado de enigma para que despierte afecto alguno, o dicho en otras palabras, nada ni nadie tiene autoridad suficiente para ser atendido más de lo que dura un programa de televisión, en la más pura vena turística, y es por esto que los candidatos a puestos públicos se comportan como espectáculos anodinos a cambio de algún voto. Ello significa que las ligas internas de la sociedad, aquellas involucraciones o reciprocidades o compenetraciones de personas, grupos, cosas, ideas, que eran fortísimas en el medievo, y flexibles y confortables en el siglo XVIII, son ahora hilos de polvo, que no se rompen precisamente por eso, porque nadie está interesado en ocuparse del asunto¹⁰⁹. Es el hastío el que sostiene a esta sociedad, es el tedio el que permite mantenerla, o como dice Leonard Cohen: "fui condenado a veinte años de aburrimiento por tratar de cambiar el sistema desde dentro".

Quizá el último objeto capaz de involucrar , de ser sentido, es el poder personal y/o la **fama**. Es fama aquello que podría describirse con un proverbio antiArmstrong: "un gran salto para un hombre pero un pequeño paso para la humanidad". Es la fama lo único que absorbe actualmente a los niños de siete años que quieren ser cantantes o futbolistas para que todo el mundo los vea por televisión; es el poder lo único que transporta y arrebató a los veinteañeros e incluso los hace estudiar. El poder, aunque sea pequeño y no absoluto, con su liturgia de alistar subordinados, de ser visto y no

mirar, de codearse con los grandes, de tener casa(s), coche(s), mujer(es), hijos, perro, agenda, de saber usar raquetas de tenis, palos de golf, tenedores de plata, fechas de vinos, boletos de avión, de manejar información, aparatos, gente, es ciertamente, el objeto más concreto y asible con que cuenta la vida contemporánea. Comparados con el poder y la fama, todo lo demás, y no se diga los demás, además de la libertad, la dignidad, la paz, etc., son entidades nebulosas, intangibles, que carecen de realidad. Tal vez es el misterio del poder el último que queda, que es el de pertenecer a la mirada que todo lo ve, a la computadora que tiene todos los datos, a las órdenes que todos obedecen, a la presencia que a todos ausenta, a la potencia que todo lo crea. Son la fama y el poder quienes han sustituido a la ciencia del siglo veinte, a la civilidad del siglo XVIII y al Dios del siglo XIII, y en efecto, quienes se les subyugan lo sienten como divino, y quienes lo detentan se sienten como dioses. El poder implica ciertamente pertenecer al centro de la creación de la sociedad, pero ya se sabe que el poder se alimenta de quitar, deshacer, romper, reventar la forma de la sociedad. En efecto, lo único que reúne y cohesiona a esta sociedad es exactamente lo que la rompe.

LOS SENTIMIENTOS EN LA GALAXIA GATES

Es paradójico, pero mientras más repleta se encuentra esta sociedad de objetos, la realidad se torna más inasible, como hecha de humo, menos fáctica, más etérea: una realidad virtual. Pareciera que esta sensación de inasibilidad de la realidad intentara obtener forma, concretarse, mediante el folklore popular del ciberespacio¹¹⁰, una especie de universo creado por la

tecnología de las computadoras y las autorutas o supercarreteras del información que configuran la Internet, la "entred", en donde los objetos están hechos de bits , de impulsos electrónicos, y por donde el computamaestre, o navegante, sea surfer, hacker o pirata, se transporta y transporta imágenes y mensajes a través del teclado y la pantalla que nunca adquieren realidad tangible¹¹¹.

La realidad fabricada o presentada por las computadoras parece ser del todo distinta a aquella en donde había letras, tipos, estereotipos, papel, libros, prensas, tinta, inaugurada oficialmente en 1454, aunque al parecer data de 1440 en Europa, y del año 868 en China, que Marshall McLuhan bautizó en 1962 como la Galaxia Gutenberg, cuyo momento más versátil tal vez haya sido alcanzado en 1897 con la máquina de escribir Underwood o si se quiere más refinadamente con la Olivetti Lettera en 1950, especie de imprentas mínimas, libres y personales que producían ideas, pero ideas-objeto, es decir, encarnadas en papel, guardables en el cajón del escritorio, con peso, volumen, textura, temperatura, etc., o sea, en la forma de un manuscrito original, con toda la carga afectiva que ello comporta. A partir del advenimiento de los ordenadores o computadoras (según el idioma desde donde se traduzca, francés o inglés, respectivamente), cuyo profeta y monopolizador ha resultado ser Bill Gates y su Microsoft¹¹². Ciertamente, lo que se escribe, calcula, suma, dibuja, lee, etc., en la pantalla, bien puede imprimirse, pero el "original" no existe excepto dentro de la máquina, y dentro de ella no existe como tal, sino "desaparecido" en el ciberespacio, de modo virtual, no real. En esta nueva galaxia uno podría decir que queda algo todavía tangible, a saber, el aparato mismo, el teclado, mouse, pantalla, unidad, pero no es cierto, porque su tangibilidad es fugaz, ya que al día siguiente de haberlo instalado está ya convertido en un dinosaurio de

obsolescencia toda vez que el mercado ya anunció uno de nueva generación, con otro software, de modo que son tan desechables como una pluma Bic, último vestigio de la era Gutenberg.

Pues bien, dichos ciberobjetos parecen ser la nueva clase de cosas, relaciones, actividades e ideas de la sociedad¹¹³: entre ellas se pueden mencionar los videojuegos, diagramas, textos, correos, virus, enciclopedias, bibliotecas, etc., que aparecen y se mueven y se procesan en la pantalla, pero que en última instancia están hechos de funciones, operaciones, memoria Ram y bytes. Sus usuarios se conectan a ellos y la tendencia es que pasen sus ocho horas de trabajo, y algunas de descanso procesando datos, transfiriendo fondos, haciendo compras, intercambiando chismes, rastreando información, calculando costos, cruzando estadísticas, diseñando gráficas, perdiendo en ajedrez o solitario, instalando programas, averiguando cómo hacerle, o peleando en las cruzadas de Nintendo o Sega contra alguien que es el malo quién sabe por qué.

Puesto que la computación parece ser la nueva "ilustración" y medio mundo se declara experto en eso, solamente hace falta consignar la clase de afectividad que puede encarnar en estos objetos cibernéticos. Por su medio y material, se trata de objetos, por decirlo así, desujetados y sin soporte. Están desujetados porque carecen de sujeto, es decir, quien los maneja y utiliza, su usuario y perceptor, no puede involucrarse en ellos, no puede meterse y formar parte de ellos, sino solamente quedarse desde fuera de la pantalla como espectador de lo que sucede en el ciberespacio: uno no es el creador ni el causante ni el partícipe ni el responsable de lo que la máquina haga. En último caso, la computadora es el sujeto de esos objetos: si pudiera hablarse de esta manera, se diría que ella, la máquina, es la que siente. Asimismo, y por lo mismo, tales objetos carecen de soporte: los objetos

cibernéticos, al ser funciones, no están en el tiempo ni en el espacio, aunque su usuario si pierda tiempo y quite espacio, sino en otra galaxia, y lo que aparece en la pantalla no son cosas, ni conceptos, ni personas. Al final de un día frente al ordenador queda la sensación -ésta sí, de esta galaxia- de que no se estuvo con nadie ni con nada. Al parecer, más bien, la computadora es el artefacto productor de mayor cantidad de vacío en este mundo. Si la galaxia Gates está densamente poblada de cibercosas, al parecer produce un efecto inverso en la galaxia de este lado de la pantalla, como si le chupara realidad y la dejara baldía. Les asiste cierta razón a quienes opinan que las computación es la sabiduría de los ignorantes, la inteligencia de los tontos, la ilustración de los analfabetas.

Mientras que tradicionalmente los quehaceres y labores arrojaban al final del día un resultado concreto, una mesa para el ebanista, una visión del mundo para el pensador, una pila de hojas firmadas para el funcionario, en la galaxia cibernética la actividad que se desarrolla no deja nada entre las manos, ningún objeto tangible sea de manera física o mental en el cual reconocerse y depositarse. Es como si se trabajara mucho y no se hiciera nada, y si algo queda, por ejemplo cuando se imprime, ya sea una combinación de colores, la solución de una ecuación, un diseño de gráfica, etc., eso, no lo hizo uno, sino un programa con marca registrada. Lo que uno hace en la computadora no es suyo.

Puesto que los objetos cibernéticos son virtuales, nunca realizados, así los sentimientos y percepciones que los aprehenden y que los encarnan son igualmente afectos virtuales, insensibles y sin forma, ausentes, como si levantaran una especie de ceguera ante el observador, una oquedad mucho más grande que la que se ha intentado tapiar desde la revolución industrial. Una sensación de algo que no puede encarnar en nada, y que cada vez más a

menudo se trata de calmar o colmar por la vía de las diversiones, el consumismo, los pasatiempos, los narcoentretenimientos, o como ya se mencionó, el poder.

Los objetos cibernéticos son como cubos de Knorr Suiza disueltos en un consomé oceánico. En efecto, es indudable que el final del siglo veinte, y el principio del veintiuno, están cargados de una fuerte cantidad de afectividad, a juzgar por la violencia, la velocidad, la hiperactividad, la efervescencia, la vertiginosidad con la que todos y todo se mueven, pero se trata de una afectividad sin forma ni dirección, ni objeto, ni nombre, como si se revoliera sobre sí misma, como si la realidad toda, con sus cosas, creencias, valores, personas, proyectos, etc., estuviera entrando en una licuadora. La última imagen que se puede obtener de la sociedad contemporánea es la de un enorme vértigo precípito, una sensación oceánica, donde todo está hundiéndose, indistinguiéndose, homogeneizándose. El espacio cibernético es una fiel representación de lo que sucede en el resto de la vida. No es gratuito que justo en estas fechas aparezcan teorías como la del caos, que no es catastrofista sino lo contrario, genésica. Lo que ha logrado la afectividad colectiva contemporánea es volver al océano primordial de donde surgió, revolverse en el magma afectivo originario, que volverá a tomar forma cuando se enfríe un poco la emoción tecnologista.

CONCLUSIONES

No hay nada más seguro que la mala fama. El conocimiento estético de la afectividad podría llamarse psicología social, o también psicología cultural, psicología estética, o mejor aún, psicología solamente, pero se le denominará **psicología colectiva** porque este término está ya tan desprestigiado que no causa confusiones. Se sabe, en todo caso, que la psicología individual, ésa que parece que es la única, es nada más una psicología del cuerpo, un caso particular de esta ciencia que cuando no es neuropsicología, es, siempre, una psicología de lo social y colectivo¹¹⁴. Adentro no hay nada que no esté afuera de antemano, salvo una que otra víscera.

Las psicologías de lo social argumentan que lo psíquico radica en los vínculos, los nexos, las relaciones entre las gentes y las cosas y las ideas como en el caso de la atracción o repulsión interpersonales, la representación o las actitudes, la categorización o la influencia, la dinámica de grupos o la socialización. En suma, la psicología social declara que su objeto de estudio es la **interacción**¹¹⁵. La psicología colectiva suscribe esta declaración, pero lo que hace con ella no lo suscriben las demás.

Ciertamente. La interacción de la psicología social consiste, en el mejor de los casos, y los hay peores (y más frecuentes), en la comunicación simbólica, merced a la cual los participantes de la interacción construyen la realidad de puro ir la nombrando, platicando, discutiendo, persuadiendo, tal como se da en la conversación, la polémica, la escritura, la publicidad o la buena política. En todos los casos, la interacción se trata de una relación lingüística y funcional, es decir, que las cosas se hacen con palabras, y que, lo que alguien diga, o calle, tiene sus efectos y sus causas, o sea que, dentro de la interacción, todo está en función de otra cosa, bajo alguna determinación de algo más, con alguna utilidad extrínseca, lo que arroja una realidad, para empezar, muy vocinglera, lo cual es cierto, pero para terminar, muy ilustrada, esto es, que toda la realidad está hecha de ideas, conceptos, racionalidades, interpretaciones, palabras, conciencia, y pensamientos, al grado que hasta lo inconsciente viene a ser el concepto que se tenga de él, o que los sentimientos son lo que pensamos que sentimos. Aunque en la interacción haya elementos no verbales, como los gestos y las prácticas, éstos fungen como signos que se decodifican por medio de pensamiento y lenguaje. Para esta interacción, una sonrisa es un gesto que significa que uno está contento o que es muy optimista o lo que se quiera, pero en todo caso una sonrisa no es una sonrisa sino siempre otra cosa. Se entiende entonces por qué actualmente la psicología social se encuentra encandilada con las ciencias cognitivas (en buen castellano, "cognoscitivas"). Felicidades para la psicología social; lástima para la realidad.

Porque por la realidad pasan cantidad de cosas que no pasan por la conciencia, ni por el pensamiento, ni por las palabras, ni por la psicología social. La flojera no pasa por ahí, los sueños tampoco, el talento que

poseemos para partir la lechuga sin rebanarnos los dedos menos, el color rojo nó, ni la suavidad, ni el eco de Pink Floyd que se mantiene más allá de los oídos, y no pasan por ahí el hecho de acribillar a seis pasajeros en el metro, de morir de amor, de ser alcohólico, pero sobre todo, hay dos cuestiones que no pasan por el pensamiento ni el lenguaje, ni tienen función alguna. La primera es todo aquello que sucede y todo aquello que hay que nadie se da cuenta, pero que cuenta, y que es lo que hace que la vida tenga sentido o deje de tenerlo a pesar de todos los argumentos, de todas las racionalidades en contra: siempre es difícil sacar de su error a los ingenuos que ven la vida color de rosa, solamente tan difícil como sacar de su error a los que la ven color de hormiga. La realidad está más allá de las razones; la parte fuerte de la vida está del otro lado de la lógica. Segunda cuestión: hay un objeto principal que no pasa por la lógica: ese objeto es la sociedad, porque no está hecha para nada ni por ninguna razón, y su modo de ser, su forma de existir, no tienen simplemente lógica, sino más bien el estilo de las espontaneidades, de las inintencionalidades, de los mitos, de la alógica, de los arrebatos, de las pasiones. De los sueños.

Si es verdad que en todo ello hay interacción, ésta es de otro tipo, a saber, de relaciones estéticas. Las relaciones estéticas son aquéllas que no están hechas de palabras, sino de formas. La diferencia entre ambas es más o menos como sigue: Las relaciones lógicas suceden como sucede una conversación, primero una frase, después la otra, y así sucesivamente hasta que se completa la trama. En cambio, las relaciones estéticas se aparecen como se aparecen los espantos, todas de golpe en el mismo momento, como un impacto, como en paquete, cuánticamente. Las interacciones psicosociales son construcciones; las interacciones estéticas son apariciones¹¹⁶. Por eso mismo ni parecen relaciones, así que se suele hablar

de armonía, tensión¹¹⁷, conjunto, simetría. Y es que ciertamente, mientras que en las relaciones lógico-lingüísticas se inteligen las partes de la interacción, de modo que por un lado están los participantes, allá está el contexto, acá el lenguaje no verbal, luego, más lejos, las instituciones, etc., las relaciones en cambio que se dan en una unidad estética son indiscernibles unas de otras, están confundidas unas con otras, confusas¹¹⁸. No son una narración, sino una presentación, una imagen, como una pintura, y como las pinturas, no quieren decir nada, porque no tienen intención de hablar, ni tienen intención alguna, esto es, no significan nada porque ellas son su significado. Así es la forma de las formas. Las relaciones psicosociales tienen "intención"; las relaciones psicocolectivas tienen "tensión".

Lo psíquico, lo psicológico, es aquello que se mueve en términos de formas¹¹⁹, y por ello mismo, la psicología no puede trabajar lógicamente: la lógica descompone las formas en componentes, y deshace el objeto de estudio; por lo tanto, sólo puede trabajar estéticamente, respetando el modo de ser del objeto. "Psíquico" es aquello que no sigue las reglas de la física, sino las inenarrables confabulaciones de la estética. Por lo demás, la física cuántica parece comportarse estéticamente, como la psíquica, que también es cuántica¹²⁰. Son sus relaciones estéticas las que hacen que algo sea bonito o feo, ya sea un paisaje o una conducta, digno o triste, sea un sepelio o un resultado electoral, de buen gusto o cursi, sea una casa o una nube, más allá de sus medidas, pesos, longitud de onda o precio, porque la aparición estética no se encuentra ni en la suma ni en la combinación, sino en la conversión de los factores en otra unidad nueva, que se crea no con todos ellos, sino aparte de todos ellos, y que Pascal llamó el espíritu de fineza, en oposición al espíritu de geometría. No son las cantidades lo que nos permite

entender, sino las cualidades inefables de armonía, ritmo, coloración, tono, intensidad. Pregunta: ¿cuánto mide una cara triste?; respuesta: quién sabe pero pobre. ¿En qué consiste la belleza de una película, a qué sabe el queso chihuahua, a qué huele el Chanel No. 5, cómo es el color rojo?. Pregunta: ¿cuánto pesan los celos?; respuesta: quién sabe pero nadie los ha podido aguantar. Todo esto no es lo que se piensa, sino lo que se siente, y en efecto, la dimensión psíquica de la realidad es la de lo sensible, la de lo afectivo, lo sentimental, lo pasional. La frénesis (que en griego quería decir "entrañas, alma, inteligencia, pensamiento -Corominas, 1973-, corazón, espíritu, ánimo, sentimiento -Merani, 1976). Los sentimientos no tienen explicación ni otras racionalidades, solamente tienen forma, y por ello pertenecen a la estética.

Cuando se dice estética se piensa en arte, y eso está bien, siquiera hasta la mitad, porque el arte es el acto de hacer durar una sensación, como endureciéndola tantito para que se establezca su forma y no se desvanezca, o lo que es igual, es hacer formas, por ejemplo de plastilina o con el lápiz, para que aparezcan sensaciones. Quien tiene un sentimiento que quiere que no termine -o que quiere "verlo"-, escribe una canción si sabe música, y si no tiene un sentimiento ni sabe música, puede poner una canción en el aparato de sonido y así hacer aparecer al sentimiento como un fantasma flotando por la habitación.

Los exquisitos del siglo XVIII se adueñaron del arte y de la estética, pero no hay nada en esas dos palabras que las saque de la vida cotidiana, que es donde genuinamente radican los afectos de la sociedad y por donde debe andar la psicología colectiva. Entonces, en efecto, hay un arte y una estética cotidianas: el arte de arreglarse en las mañanas y la estética de ser visto; el arte de fruncir el ceño y la estética de dar pavor; el arte de de

amarillo vestirse y la estética de en su hermosura confiar. Sin lugar a la duda, el objeto estético privilegiado, la obra de arte por excelencia en nuestra cultura es la gente: la gente se fascina viendo gente, oyéndola y tocándola, y va donde hay gente, sin cansarse, prueba de lo cual son los restaurantes, cafés, plazas, fiestas, reuniones, rondas, grupos, pretextos, y prueba de ello son también todas las marcas de ropa, líneas de cosméticos, series de perfumes, gimnasios de aerobics, dietas para adelgazar, cursos de personalidad, libros de buenas maneras y demás manitas de gato a las que la gente recurre¹²¹. Por eso Serrat puede decir que prefiere el lunar de tu cara a la pinacoteca nacional. Y todavía hay más estética cotidiana: la gente dice que limpia su casa por razones de higiene, pero la carpetita con el florero no tiene nada que ver con la higiene, ni la forma en que distribuye los jitomates de la ensalada tiene algo que ver con la nutrición. Los chismes surgen de que nos da por embellecer la información agregándole pecaditos, pisquitas de veneno y otros recursos del drama y la novela; ciertamente, la literatura es el lenguaje considerado como una forma. el arte es lo que no tiene más razón de ser que sentir, y por eso está hecho de formas. Si se contempla esta frase, puede verse que también se aplica a la sociedad, a la cultura, a la humanidad y a la vida. Se entiende que asuntos como el futbol, la guerra, la democracia, el futuro, el conocimiento, la tecnología, etc., igualmente pueden ser teorizados con criterios estéticos; y ésta es la tarea de la psicología colectiva.

Una forma es por antonomasia aquello que es real pero no se puede decir, que es indecible, por ejemplo la forma de un dolor de muelas, que por mucho que lo describamos sigue estando ahí como si nada. La naturaleza de lo psíquico radica precisamente en el hecho de que no se pueda describir, como en el caso de los afectos. "El placer, como el dolor, son indefinibles,

inconmensurables, incomparables por completo" (Valéry, 1957, p. 1298). Afectivo será pues todo aquello que no tiene lógica ni tiene pensamiento, pero tiene realidad y tiene forma.

Ni los estetas ni los psicólogos han podido, respectivamente, definir qué es una forma ni qué es un sentimiento, por lo que su mejor definición es la que confronta ambas indefiniciones: un sentimiento es una forma, y una forma es un sentimiento. La psicología colectiva estudiará las formas para averiguar los sentimientos, en la misma medida en que la estética estudia los sentimientos para averiguar las formas. Almas gemelas. Hay formas de muchos tipos, elegantes, amenazadoras, sólidas, y hay muchos tipos de sentimientos, como el asombro, la rabia o el ridículo, pero lo menos aconsejable es intentar una clasificación psicológica, ya que éstas suelen destruir el objeto mismo al clasificarlo, diríase calcificarlo, como si lo disecaran. Hay formas y sentimientos bonitos, bellos, feos y horribles. Por lo común con eso basta.

En resumen, mientras que la psicología social y el grueso de la psicología piensa con relaciones lógicas, funcionales, sucesivas y causales, la psicología colectiva concibe una realidad constituída por objetos cuyo contenido es su forma y cuya forma es su contenido, razón por la cual su unidad se localiza en una relacionalidad estética. Dichos objetos de la realidad, que pueden ser acontecimientos, situaciones, grupos, personas, cosas, ideas, abstracciones, carecen de pensamiento, y en cambio poseen, o son, sentimientos. Siendo así la realidad de los objetos, la teoría de la psicología colectiva consiste en fabricar el pensamiento del objeto. Dicho pensamiento, para que sea realmente el suyo, el del objeto, debe ser análogo, es decir, tener en su lenguaje y en su discurso, la misma estructura, la misma dinámica, el mismo estilo, la misma magnitud, la misma

proporción y la misma razón, la misma armonía, las mismas tensiones, en una palabra, la misma estética que el objeto estudiado. Por decirlo así, la teoría consiste en imitar el pensamiento del objeto. El trabajo consiste en que el pensamiento tenga forma de sentimiento, es decir, provocar un sentimiento análogo al sentimiento que lo provocó, y con ello, la psicología se convierte de nuevo en un arte, como siempre lo ha sido la ciencia y el conocimiento: el arte de ir por lo desconocido y traerlo aquí, vivo.

UNA VETEROPSICOLOGÍA

A esta psicología se le puede acusar de cualquier cargo menos de ser novedosa. es estrictamente, más vieja que aquella "nueva psicología" que se proclamó en 1890 para referirse a ésta cuyo "rasgo distintivo es el uso de métodos experimentales análogos a los de la física y la fisiología" (Baldwin, 1928, p. 387). Y se le denominó "nueva" porque uno de sus criterios tácitos de cientificidad consistía en irse desembarazando de los conocimientos previos, como si mientras más teorías viejas tirara a la papelera del olvido, más científica sería. Y de entonces a la fecha, la carrera de la psicología puede contarse por la cantidad de material que queda deleznado, como si su avance consistiera más en lo que desecha que en lo que produce, toda vez que el olvido ha sido su indicador de progreso. Es obvio que hay algo de coartada en la "nueva psicología", toda vez que muchos de los temas archivados en el basurero no pararon ahí porque estuvieran superados, sino más bien porque no quedaron resueltos, cuyo ejemplo más claro sea probablemente la afectividad, que se encontraba presente en la "psicología de las facultades", aunque más especialmente en el asociacionismo, aquella

aproximación que unificó a la disciplina durante la segunda mitad del siglo XIX y que puede verosimilmente ser interpretada como una interrogante sobre lo indecible, sobre aquello que no puede pensarse pero que guía y liga a lo que sí puede pensarse¹²². Los "nuevos psicólogos" no explicaron la asociación, sólo cambiaron de tema, y de disciplina: se pusieron a estudiar neurofisiología; lo que hace entonces la "nueva psicología" es reducir todo a neurofisiología susceptible de experimentación en laboratorio. La vieja psicología trató de salvarse por dos vías, las cuales más tarde fueron "cientificadas", es decir, canceladas. La primera es por la vía de la psicología colectiva, que es, como lo mostró Wundt, en lo que se convierte aquello que no es reductible al laboratorio. La segunda vía fue la teoría de la Gestalt, que intentó, en efecto, una buena respuesta a las preguntas del asociacionismo; esta vía fue cerrada por el escrúpulo de querer verificar sus intuiciones con los métodos y pruebas de las ciencias físicas. A la vieja psicología colectiva, por su parte, también le cayó su "psicología social moderna", como la llamó Floyd Allport en los años veinte, que consistió en imponerle los cánones de la "nueva psicología", o sea, en degradar, digamos, la psicología colectiva al método científico, la experimentación y la empirización.

Hechas las cuentas, lo desechado por la "nueva psicología, constituye el corpus de una "veteropsicología", esto, es, una psicología antigua, vieja, veterana. La veteropsicología no es una psicología sistematizada; quizá lo único que la unifique es que estudiaba la dimensión no racional de la vida, como lo hacía Freud, Bergson, o Sighele. No es tampoco una psicología correcta, sino un depósito basto de ideas, y de ideas frescas, o refrescadas por la sombra del olvido, porque paradójicamente, en una actualidad cada vez más encogida en la sobreespecialización que hace

que las investigaciones más recientes no pasen de ser la revisión acuciosa del pormenor de otra idea ya gastada, lo más novedoso se encuentra, no en el Journal que aparecerá mañana en la mañana, sino perdido en algún texto irreditable de cuando a la psicología le gustaba especular y se divertía con la polémica, o sea, en algún texto de la veteropsicología. En psicología sucede que lo más renovador no es lo inédito, sino lo fuera de edición. De hecho el éxito del psicoanálisis se debe a que se trata de un fósil viviente, como el celacanto, o el gink go biloba que Miguel Ángel de Quevedo trasplantó a México desde China; es un teoría decimonónica que pervivió, y hasta trajo consigo la última reliquia del asociacionismo, las asociaciones libres, de amplia vigencia en la cultura cotidiana, donde la gente todavía asocia como no se lo permitirían en ninguna burocracia académica. Asimismo, autores que hoy están revolviendo la psicología, han sido llamados desde el limbo de la veteropsicología, como son Vygostky o Luria, Tarde o Simmel: hoy son los viejos quienes saben algo nuevo, es decir, algo olvidado, porque los jóvenes envejecen muy pronto y solamente saben lo demasiado sabido. todavía falta traer a Cooley, Ribot, Paulhan o Baldwin. Además, hay psicologías hoy en boga, como la representación social de Moscovici, que viene de Peirce, y de Durkheim y de Levy-Bruhl, o la retórica de Billig que viene desde Protágoras pero que todavía en el siglo pasado era una sabiduría al uso, que son directamente veteropsicologías. Y ciertamente, muchos argumentos de la afectividad colectiva se encuentran en la veteropsicología: ya había desde antes una "psicología estética" y una "psicología animista" que concebía a los objetos de la realidad como depositarios de afectividad, y por lo demás, se publicaban libros con títulos como los siguientes: Los Fenómenos Afectivos y las Leyes de su Aparición (Paulhan, 1887); La Lógica de los Sentimientos, Problemas de Psicología

Afectiva (Ribot, 1904, 1910); Las Reglas Estéticas y las Leyes del Sentimiento (Dussauze, 1911); La Abstracción Sentimental (Soriat, 1925); La Estética del Sentimiento (Segond, 1927), ninguno traducido al castellano, y donde se encuentran, por decir lo menos, algunas ideas que se perdieron cuando la "nueva psicología" quitó la afectividad y se puso a cuantificar las emociones. En efecto, parece una mina de ideas, por lo que no debe extrañar que muchas estén en bruto. En todo caso, el posible lector actual de una veteropsicología no es uno decimonónico, sino otro, posmoderno, tocado por el giro lingüístico, con la criba del surrealismo, el realismo mágico, desencantado de la verdad científica, globalizado por las supercarreteras de la información, saturado por los discursos y la demagogia, y necesitado, por lo mismo, de que los verbos creer y saber, o sentir y entender, vuelvan a ser sinónimos.

Una veteropsicología no es una psicología "retro", y por lo tanto de moda. No. Pretende ser meramente una disciplina que se conozca a sí misma¹²³, que sepa lo que ha hecho para saber lo que hace y para saber lo que hay que hacer, o sea, que conozca su propio significado, lo cual permite de paso una cierta alfabetización de los psicólogos en cosa de historia y tradición, porque en efecto, forma parte de su idea de "cientificidad" el poseer una incultura de magnitudes respetables; la veteropsicología resulta opuesta a otras corrientes psicológicas de talante antiíntelectualista (según las cuales, por ejemplo, leer a los clásicos de la disciplina es hacerles el juego, ergo no hay que leer), que sí se ponen de moda.

La veteropsicología es una psicología **filosófica, teórica y cultural**¹²⁴. Es filosófica en el sentido que le da Susanne Langer: filosofía es averiguar lo que sabemos¹²⁵. Por esta razón, por ejemplo, el presente trabajo ha consistido, entre otras cosas, en una investigación sobre el

lenguaje cotidiano, sus formas de aproximarse a la afectividad. Es teórica dado que privilegia el lenguaje sobre los números, es decir, que su criterio de validez o veracidad radica en la argumentación, y no en la verificación o demostración por medio de datos o de aplicaciones: es una psicología ilustrada, es decir, que todavía cree en el lenguaje, incluso para hablar de lo que no se puede decir, como los afectos. Y es cultural porque sus problemas y preguntas provienen de la cultura general de la época, y se le responden a la cultura que los generó, usando el lenguaje de esa cultura, no una jerga técnica. La veteropsicología no es una psicología "sobre" la cultura, sino dentro de la cultura.

UNA PSICOLOGÍA INÚTIL

Los libros de psicología, como si fueran textos de ingeniería o manuales de computación, empiezan o acaban justificándose: explicando para qué sirven, cosa que es inusitada en un libro de poemas; de éstos últimos se sabe que no sirven para nada, y por eso se venden tan poco. No obstante, no hay nada más inextinguible que la poesía, la pintura, la música, el teatro: el arte. Y es que esta inutilidad es fundamental en la cultura: un poema sólo sirve para ser poema, y por ello es invendible. E inevitable. Es cierto que hay un mercado del arte y comerciantes de obras, pero ello es un fenómeno de mercantilismo contemporáneo y no un fenómeno del arte. Y lo que se dice del arte también puede decirse de las conversaciones, los paseos, los ocios, el arreglo personal, el juego, etc. La cultura es inútil. Definición de inutilidad: aquello que no sirve para nada, y por lo tanto sólo sirve para sí

mismo, que es de paso otra definición de la belleza. La vida, la sociedad y la especie humana, caen dentro de esta categoría.

La gente, por lo común se afana y se apura en hacer las cosas útiles como lavar la ropa, ganar dinero, hacer trámites, no para otra cosa que para poder dedicarse a las cosas inútiles, como estar sentado viendo gente pasar: aprovecha el tiempo para que le quede tiempo que perder, anda a las carreras para obtener un rato más largo de inmovilidad. Hay una vocación de inutilidad en todo lo que hacemos. La afectividad es ciertamente un objeto inútil, y dado que es indomesticable e infalseable -como sí lo son los objetos de arte-, es inútil como pocos. No hay manera de hacerla entrar en el mercado. En efecto, los afectos sólo sirven para sí mismos, para ser bonitos o feos, pero no para otra cosa: de nada sirve estar triste, ni ser feliz, y sin embargo la gente perpetra este tipo de acontecimientos con frecuencia muy alta; uno no se entristece con objetivo alguno, ni siquiera para expresar algo ni tan siquiera para desentristecerse, sino sencillamente se entristece.

La comprensión de la afectividad también es inútil, tampoco persigue fines. Intentar comprender la afectividad no implica controlarla ni predecirla; por antonomasia, todo sentimiento es siempre nuevo o insólito, nunca estrictamente repetible: el desconsuelo de hoy es otro desconsuelo que el de ayer. La gente puede poner en acción todos sus recursos para controlar y guiar sus sentimientos, y siempre se encontrará con la sorpresa de que el sentimiento con que se topa no estaba en sus previsiones. Aunque se sepan todas las causas y se controlen todas las variables, nadie sabe lo que va a sentir mañana. Uno mismo, o la psicología, podrá tener la lista exhaustiva de todos los sentimientos, y sin embargo, lo que llega a sentirse siempre será algo que no estaba en la lista. Los sentimientos nunca corresponden a lo que ya se sabe de ellos, porque entonces no serían

sentimientos, sino pensamientos; siempre corresponden a lo que todavía no se sabía. Aunque la psicología fuera el último paso del conocimiento, de todos modos la afectividad iría un paso más adelante, ése que aún no se da. Así pues, la misma naturaleza de los sentimientos hace que la psicología de la afectividad sea inútil: no puede aplicarse al control de los sentimientos. Las psicologías que intentan ver a los sentimientos como objetos útiles, desnaturalizan al objeto mismo y lo convierten en conductas, medios adaptativos, estrategias, instintos de conservación, etc., donde ciertamente, hay objetos, y son controlables, pero éstos no son sentimientos, y por ende no es una psicología de ellos, sino una psicología de la conducta, etc.: "a los psicólogos solamente les interesan las emociones en la medida en que se presenten como un problema que requiere intervención o como una ventaja que alentar y aprovechar" (Stainton Rogers et Al., 1995, p. 183). La comprensión de la afectividad sólo puede ocurrir por la comprensión misma, como siendo un sentimiento, o sea, por el gusto de comprender, sin fines de ninguna índole¹²⁶. La psicología colectiva sólo puede servir para ser psicología colectiva, y no ciencia aplicada ni tecnología. La comprensión es la asunción de la inutilidad del objeto, porque es en esa inutilidad donde el objeto es respetado en sí mismo, sin endosarle una finalidad exterior y ulterior a él; el objeto no es vuelto cosa. Esto vale para los objetos de estudio de cualquier disciplina, asimismo vale para las otras personas, y vale finalmente para el sujeto, sea éste uno mismo o sea la psicología colectiva, que se debe autorespetar epistemológicamente como comprensión de la realidad, y no como aplicación tecnológica de control de la realidad. Esto pareció entenderlo Freud cuando dejó de prometer curar a sus pacientes. Por ello, si la psicología colectiva no sirve para manipular su objeto de estudio, también debe procurar que no sirva para otra cosa, por

ejemplo, para ganar privilegios sustitutos de otra clase, como puede ser la obtención de status académico, o de puestos, o de presupuestos, o reconocimiento u otros podercitos de poca monta por los que se suelen pelear los científicos en las universidades, como ya lo mostró la sociología del conocimiento científico.

La inutilidad tiene su lugar preciso en la dinámica de la sociedad contemporánea. Mientras que la utilidad, o eficiencia o aplicabilidad, implica una actuación sobre la realidad sin necesidad de comprenderla, y coloca a quien así actúa por fuera y a distancia de su objeto, la inutilidad, por el contrario, al hacer cosas que sólo valen para sí mismas, que únicamente tienen por objetivo estar presentes, existir, comporta un rasgo característico de toda creación, y por eso, la inutilidad es un acto originario, de fundación de la realidad, de recreación de la sociedad: quien lo ejecuta, a lo único que puede aspirar es a pertenecer al objeto creado. Así, entonces, la utilidad es el modo de ser contemporáneo del poder: usar todo y a todos para algo. La inutilidad se constituye entonces en su contrapoder. En la era de la tecnomanía, la utilidad ha devenido el último criterio de verdad: sólo es cierto lo que sirve, aquello sobre lo cual se puede ejercer control. Quienes detentan el poder están de acuerdo con eso; lo malo es que quienes lo sufren también: la lógica del poder también es prerrogativa de los individuos y grupos que padecen o están al margen de ese poder: los movimientos contestatarios, las ideas alternativas, las corrientes marginales, etc., conciben sus propios recursos como medios para buscar adeptos, convencer adversarios, vencer enemigos, derrocar opositores, con lo cual ponen a la utilidad como criterio de verdad de su propio movimiento, y por lo tanto utilizan igualmente la lógica del poder, y en efecto, refuerzan el poder dentro de la sociedad, quizá no el suyo, ni el de sus opositores, sino

el hecho de que el poder sea la única fuerza concebible dentro de la sociedad. Le dan el visto bueno a las reglas del juego donde pierden, en espera de ganar algún día; se intenta usar el poder para abolir una sociedad basada en el poder. De hecho, la fascinación académica y política por el poder puede interpretarse de esa manera. No quiere abolir el poder: se conforman con tomarlo.

La lógica del poder es envolvente. Es, digamos, incongruente, detentar el poder y no seguir su lógica; no es posible tomar el poder y no comportarse conforme a sus designios. Hay quienes creen que son más fuertes que el poder, que pueden tenerlo y domesticarlo, como si fuera un juguete o una mascota, pero más bien sucede al revés, porque el poder es más un estilo y un modo de actuar que una cosa: tener el poder es actuarlo, ejercerlo, y si no se actúa como poder entonces no se tiene. El poder controla, no es controlable. Mitterrand, el último político del siglo veinte, lo dijo: "El poder es siempre temible. Aquel que lo detenta debe, si no tenerle miedo, sí cuando menos ser extremadamente vigilante" (1995). Todos los actos que tengan como fin o como objetivo el poder, sea para detentarlo o derrocarlo, son absorbidos por él, y lo refuerzan, porque de hecho refuerzan la certidumbre de que el poder es el criterio de la sociedad y de la realidad. El poder se alimenta de los deseos de obtenerlo y de los deseos de derribarlo. Las malas historias de buenas intenciones constatan estas afirmaciones. Contra el poder, verdaderamente, lo único que se puede hacer es no tenerlo, lo cual no es un acto pasivo, sino una actividad permanente de evitación, de saber situarse siempre en una posición desde la cual nunca puede alcanzarse, de pasarse la vida quemando naves, atándose al mástil para oír cantar a las sirenas. El poder es tan hermoso que incluso se parece a Dios; los que lo tienen se sienten divinos. El poder es tan fuerte que ni

siquiera se le puede contestar que no; por eso hay que arreglárselas para que nunca nos lance su pregunta. La única manera de resistir al poder es sabotearnos a nosotros mismos su consecución, hacer trampas para lograr perder, ir colocando impedimentos, obstáculos, para que nunca podamos alcanzarlo, aunque queramos.

La inutilidad es la actividad de nunca conseguir el poder. Por eso, la inutilidad es un planteamiento de cara a la sociedad, específicamente, el de no quitar el dedo del renglón respecto a las razones profundas de la colectividad, que consisten en la creación, la comunión, la comprensión y la pertenencia como fin único y último de toda sociedad: la sociedad se creó no para actuar sobre ella, sino para estar dentro de ella: la persistencia en la inutilidad es la insistencia en lo importante. La inutilidad es buscadora de absolutos. Actualmente se considera a la política como el campo de disputa del poder, pero, estrictamente hablando, la inutilidad es también un planteamiento político, una propuesta de forma de vida de la sociedad, y si bien es una propuesta radical y extremista, no es de ningún modo minoritaria, sino solamente anónima, anónima porque, en efecto, toda aquél que no tiene poder jamás será famoso, ya que la fama es una modalidad del poder. El mayor número de gente pertenece a esta clase anónima, a cualquier escala, sea, grupal, familiar, comunitaria, nacional, etc., y no importa si son desposeídos del poder por gusto o por fuerza, pero la cantidad de hacedores de cosas, de autores de ideas o de objetos que nadie quiere atender ni mirar, y que tienen que aguantarse con el solo hecho de su creación, es decir, con su inutilidad para su capote, es tan grande que amerita reivindicar su modo de vida, es decir, entercarse en una sociedad donde no ganen los ganadores.

Una psicología inútil no cura y no se puede aplicar. Una psicología que solamente sirve para sí misma, sólo sirve para ser psicología, sin finalidades ulteriores ni exteriores, de suerte que se puede decir, congruentemente, que el objetivo de la psicología es ser psicología, de la misma manera que el fin de un poema es ese poema. Así, el presente texto ha tenido como objetivo escribir el presente texto, de la misma manera que la función de la felicidad es ser feliz. Entonces, el papel vocacional de un psicólogo es pensar la psicología, hablar de psicología, escribir psicología, publicar psicología, y ya. Por las anteriores razones circulares, puede entonces bien a bien hacerse la siguiente definición: La psicología colectiva es un género literario¹²⁷: es una forma de decir las cosas. Se trata de hacer cuentos teóricos, crónicas de la abstracción sentimental, narraciones que tienen por cualidad genuina la inenarrabilidad. En efecto, la psicología es un género literario que explora en el lenguaje las posibilidades de decir lo que no hemos dicho de nosotros mismos: los métodos de hurgar en lo extraño para conocer lo propio. Lo otro, lo desconocido, lo ajeno, es, meramente, la otra forma de nosotros mismos, o puesto estéticamente, vernos a nosotros mismos como forma. Hegel también lo dice (citado de su Fenomenología de 1807 por Mattei, 1990, p. 1520): "La razón busca su Otro, su otredad, sabiendo que al alcanzarla no obtendrá otra cosa que a sí misma, que la razón busca solamente su propia infinitud".

En tanto literatura, que es el lenguaje considerado como forma, el contenido de la realidad psíquica, y su comprensión, no está dado, como consideran los positivistas y los científicos, por los datos obtenidos, sino por los términos utilizados, por la sintaxis construida, la manera en que se dice, los nombres con que se apoda al silencio, el montaje de la trama, por la claridad con que se dice lo confuso, razones por las cuales William

James, Sigmund Freud o Serge Moscovici han sido grandes psicólogos. Parece curioso que estos cuentos curen, pero no debía de extrañar, porque cualquier buen cuento lo hace, debido a que la comprensión es en sí misma una forma, específicamente, aquélla en que el pensamiento tiene la misma forma que el sentimiento, y por lo tanto la persona alcanza la misma forma que la realidad, con lo que desaparecen las brechas inquietantes, las rupturas incómodas entre uno y el mundo. Ciertamente, la psicología colectiva hace o debiera hacer lo mismo que hace una buena historia, o una buena conversación, película, pintura, puesta en escena, rostro, mirada, baile, etc.: aliviar, que quiere decir quitarle peso a la gravedad del mundo.

LA ESPERANZA

Cuando el poder no tiene freno, destruye una sociedad. La destrucción, o pérdida o salida de una sociedad se llama **melancolía**, que significa bilis negra, que es la sustancia de lo que está hecha la exterioridad de la sociedad, la expulsión de la vida. La melancolía es el estado más allá de la desesperación y el terror: es la muerte civil, esto es, la situación de ya no pertenecer a una ciudad o sociedad: la impertinencia total, y por lo tanto la incapacidad de incluso reconocerse a sí mismo. La muerte civil es peor que la muerte biológica porque en la primera, además de estar muerto, uno tiene la inconveniencia añadida de seguir cargando un cuerpo viviente aterido por la nada. Se trata de la exclusión de una sociedad que se formaba con alguien o con algo más, con otro como en el caso de la pareja, con otros en cualquier grupo, con la humanidad en el caso de la comunidad universal de comunicación, con un lugar, con una tradición, con un sistema de valores, con Dios o con el cosmos: el desamor, la muerte de alguien querido, la invasión al propio país, la ruina de un proyecto de vida, la expulsión de un lugar, la destrucción de un pueblo por guerra o desastre natural o decadencia, son ejemplos de esta melancolía. En la nomenclatura moderna

se ha llamado **depresión**, cuya connotación refiere a lo bajo, que es un adjetivo poco apreciado en la cultura: el ánimo bajo, estar a la baja, etc. Son las mismas implicaciones que las de la caída o el hundimiento. Quizá, sin embargo, su connotación etimológica más representativa esté en un antiguo sinónimo de la melancolía, hoy edulcorado, el de la **nostalgia**, que significaba "dolor por la tierra perdida"¹²⁸, como sucede precisamente en el destierro, el ostracismo, el exilio, la inmigración. Las imágenes de la expulsión del paraíso, que están no sólo en la religión, sino en el corazón de todas las utopías, son imágenes estrictamente nostálgicas, visibles hasta en el cuento psicoanalítico del retorno al útero, del regreso a casa. El Cielo no es nunca el lugar adonde iremos, sino el lugar de donde vinimos.

Pero la melancolía tiene la virtud de darle un color a la situación, el color de la noche, el color de los malos humores, de los humores negros, el color atrabiliario de la *atra bilis*, que es como en latín se dice bilis negra. El éter sombrío. El negro es el color que es ausencia de todos los colores, que es ausencia, porque, en efecto, nada puede existir dentro de él, como en los hoyos negros. Por esto, la *melancolía es la desaparición de todos los sentimientos*, y asimismo, la destrucción de las formas¹²⁹, que necesitan de alguna luz y algún color para existir. Los objetos negros, en especial, los que nos envuelven, típicamente la noche, o el invierno, siempre han sido bastiones de la melancolía: son una atmósfera oscura. De ahí en adelante, todo lo que arranca a las gentes de su sociedad está pintado de este color que es el "color ninguno": las caras sombrías, los negros presagios como gatos negros y como cuervos, las carrozas, féretros y lutos, o la ignorancia y desconocimiento que hace hablar de la oscuridad de la Edad Media, o de la ceguera que es la visión de la negrura.

La caja de Pandora, conteniendo todas las calamidades del mundo, contenía las modalidades de la melancolía. Una pregunta que no suele hacerse es la siguiente: ¿si la caja era de calamidades, que hacía ahí la esperanza?. La respuesta es que la esperanza es una calamidad; al menos esa era la respuesta de los griegos, porque los seres humanos podrían escapar al castigo de todas las calamidades por el sencillo método de suicidarse, si no fuera porque allí estaba la esperanza, cuya función era evitar esa solución: la esperanza sería entonces esa calamidad que obliga a la gente a seguir sufriendo sin poner remedio¹³⁰. En las noches, el suicidio es al sueño lo que la esperanza es al insomnio. En efecto, la esperanza es la última modalidad de la melancolía. La esperanza no muere al último, sino que nace cuando todo lo demás ya se murió. La esperanza, incluso, llega después de las Conclusiones.

La esperanza brota en plena oscuridad, y sin embargo, está constituída del elemento absolutamente opuesto a ella: la luz, por eso se habla de un rayito de esperanza, de esperar el alba tras la noche, de un punto de luz al final del túnel, del sol de la primavera¹³¹. Y en verdad, esto no tiene lógica: no hay nada en la oscuridad con lo que se pueda hacer la luz. Aquí, en el extraño fenómeno de la esperanza no cabe ninguna causalidad: se trata notoriamente de una aparición, la aparición de una forma allí donde ni siquiera había materia prima para hacerla. En este sentido, la esperanza pertenece a la categoría de los milagros, a los cuales, según se sabe, no tiene caso esperarlos¹³². La esperanza no es una expectativa: las expectativas se construyen conforme a planes, a previsiones; toda esperanza, en cambio, es implanificada, inesperada. Es una forma absolutamente primitiva, imposible de ser vista como se puede

ver una imagen, porque la esperanza tiene la forma de luz, que, como ya se dijo, no es un objeto, pero hace existir a los objetos.

Y al ser un punto de luz en mitad de la oscuridad, la esperanza muestra su mayor incongruencia, a saber, tiene la misma forma que el centro de la sociedad, es decir, es de la forma de la fundación y de la creación de la realidad, la ciudad y la cultura. Y en todas las vidas hay una incongruencia de este tipo, como en la de Tim Burton, el autor de películas sombrías y al mismo tiempo deslumbrantes como Batman, este hijo de la noche de la mitología norteamericana. Habla de su infancia:

cuando todo es luz, ya nada lo es,
mientras que en la oscuridad, en la
negrura, la menor y más pequeña lucecita
encarna la esperanza verdadera, y
desarrolla un poder total, intenso y
absoluto¹³³

Ello debe querer decir que en el fondo de la melancolía se encuentra la creación, la fusión, el conocimiento, la alegría y el amor¹³⁴. Es como si uno fuera condición del otro. Hipócrates lo nota en una carta: "la bilis negra podría fungir como germen, sustancia primigenia de la sabiduría", y Goethe y Schopenhauer lo repiten: "el genio se presta a la melancolía" (citados por Periódico Reforma, 1996). Esto argumenta en favor del presente marco teórico, en el sentido en que más allá del límite exterior, y también más allá del límite interior, en el centro, se está fuera de la realidad, y que este "afuera", que es de donde proviene la luz y adonde va la sombra, es exactamente el mismo afuera; el manantial de la sociedad y el despeñadero de la realidad son un mismo lugar. No hay, entonces, como maneja el sentido común moderno, la oposición entre la felicidad y el infortunio: el amor y el desamor no son opuestos, sino que son un mismo hecho. Ambos

límites, el interior y el exterior, son en rigor, el mismo. La alógica de la esperanza no solamente consiste en que ella sea una modalidad de la melancolía, sino en que entonces la melancolía, el peor dolor, sea una modalidad de la creación y la alegría; es "la luz final que hará ganado lo perdido", como dice Gabriel Zaid. Los opuestos están distanciados sobre la mesa, pero se dan la mano por debajo.

Contra el sentido común de la dicotomía que pretende amar sin angustia y crear por el método de coser y cantar, parece ser que el sufrimiento de la expulsión, que es la situación en la que se da la esperanza, es también un método nada deleznable y frecuentemente socorrido para la creación de conocimiento, el descubrimiento de verdades, la fundación de sociedades y la aparición de formas, al parecer más directo y profundo que aquel que consiste en llegar al centro por encima del mantel de la realidad. En la cultura occidental, son abundantes las narraciones de amor y conocimiento que se alcanzan por la vía melancólica, desde los retiros al desierto de todos los mesías o quienes se preparan para el éxtasis, desde la salida obligada de los caballeros andantes, desde Lancelot du Lac hasta el Ché Guevara en el descampado Boliviano pasando por Don Quijote, hasta los destierros sociales de las protagonistas de los cuentos de hadas, desde Capa de Junco o Piel de Asno hasta Cenicienta y Blanca Nieves, siempre mujeres, nunca por casualidad¹³⁵. Otras leyendas, tales como la del sabio incomprendido, tipo Evariste Gallois, las del período bohemio de los artistas, estilo Amadeo Modigliani, cumplen este mismo periplo taciturno. La pléyade de melancólicos famosos por su creatividad, desde Miguel Ángel y Montaigne hasta Bergman y Styron¹³⁶, y para no ir más lejos, dentro de estas mismas páginas, están William James y Charles Sanders Peirce¹³⁷ en

tanto embajadores de la república nocturna, da cuenta de la verosimilitud del procedimiento.

La esperanza no es espera de retorno a la misma sociedad que nos expulsó, porque ello equivaldría a regresar a una sociedad muy disminuía, verdaderamente degradada: los desamores no se reconstruyen, los muertos no resucitan, y el país que nos destierra no se volverá a llamar nuestro jamás. Quienes pretenden que todo sea como antes, caen en el simulacro propio, en la actuación de una redención como de plástico, de una reivindicación de cartón de escenografía. El perdón, ya sea en el caso de la sociedad de una pareja o en el de la sociedad de un país, y el perdón en general, nunca deja todo como estaba, sino que, acaso, lo que hace es finiquitar de una vez por todas esa sociedad: no se perdona para regresar o recomenzar, sino que se perdona para irse para siempre. Las imágenes que alumbran la luz de la esperanza no son las del pasado. La irremisión de la esperanza es una de sus mejores cualidades. Si la esperanza fuera un asunto de regresar, no se habría perdido nada, pero entonces no se ganaría nada; no se hubiera destruido nada pero, a fin de cuentas, nada se crearía tampoco.

En efecto, quien va a la melancolía y vuelve por la vía de la esperanza, no regresa por la misma ruta por donde se fue, sino por la opuesta: ha salido por el límite exterior de la sociedad, por la puerta de servicio, pero entra por la puerta principal del centro, por la fundación de otra sociedad, por la creación de lo inusitadamente nuevo, por la invención del conocimiento inaudito. Se sale por el infierno pero se regresa por el Cielo. Tal maravilla se debe a que se ha transitado por el lado negro de la sociedad, es decir, se ha recorrido el misterio negro que está antes o después de la realidad, y trae por lo tanto, una carga de enigma, la suficiente como para realizar otra vez más el milagro de la creación, o sea, de hacer

aparecer, sin causa alguna, un modo de realidad que antes no estaba. Hablando así, da por pensar en las obras majestuosas de la humanidad, estilo la Crítica de Kant o las esculturas de Henry Moore, pero, si se tiene en cuenta que los tiempos y espacios de la afectividad no tienen tamaño, que los milagros de esta índole pueden aparecer en cualquier magnitud, en cualquier proporción, entonces se entiende que esto sucede con frecuencia cotidiana, que esta luz que llega desde lo oscuro, esta obra que viene de la nada, la podemos advertir en el brillo de una sonrisa, en la elección de una vocación, en el hallazgo de la palabra adecuada, y en el mero hecho de ir viviendo día tras día, que es la constancia de que la vida se va renovando a diario.

Para la psicología clínica, que es institucional, y no revolucionaria, que tiene por objetivo el mantenimiento de lo establecido, y nunca el desbocamiento de la realidad, al que ve como patológico y a evitar, el tratamiento de la melancolía consiste, además de en llamarle depresión, en el regreso del paciente por donde se fue, esto es, en volver a meter al depresivo a la realidad que ya tenía, y considerar satisfactorio el hecho de que se conforme con vivir la vida de antes, aunque un poco más apagada, menos colorida, más gris. Esto es lo que llaman cura, o cuando menos dar de alta¹³⁸. La esperanza de la Esperanza no es esperar el día, sino aprovechar la noche: la frase de Hegel favorita de todos, aquélla de que el ave de Minerva sólo comienza su vuelo al caer la noche, debe ser dicha aquí.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

¹Inglaterra, principal país productor de psicólogos radicales (Vgr. Armistead, 1974; Billig, 1976; Parker, 1989), presenta entre sus últimas novedades al clan Stainton Rogers (1995), que, entre sus críticas a la psicología social standard, la que sigue es muy adecuada aquí: "una característica de la estructura de las emociones como concepto/palabra, las emociones como comunicación, las emociones como preocupación moral, y las emociones como cognición/atribución, es la relativa ausencia de cuestionamiento respecto a la emoción *per se*" (p. 183).

²Existe ya una historia del pie de página (Grafton, 1994), según la cual, aparecen en su forma moderna en el siglo XVII. Una de sus últimas evoluciones es que han sido pasadas al final del texto, como notas, por razones de facilidad editorial. El pie de página más largo de esta historia corre de la página 157 a la 322 en la historia de Northumberland, escrita por John Hodgson, en 1840. Ahora bien, el pie de página cumple dos funciones: según G. W. Bowersock en su libro *El Arte del Pie de Página*, persuade al lector de que el autor ha hecho una buena cantidad de trabajo, y según Grafton, "la invención del pie de página permite combinar una narrativa altamente literaria con una investigación erudita" (p. 57). Como sea, sirva esto para agradecer la hospitalidad amabilísima de Denise Jodelet del Laboratorio de Psicología Social de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París durante un año, en el cual fue realizada esta investigación. Esta estancia fue posible gracias al financiamiento de la Dirección General de Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, y de el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

³Si uno busca en el diccionario la palabra Amor, encuentra lo que sigue: "sentimiento afectivo que nos mueve a buscar lo que consideramos bueno para poseerlo y gozarlo"; así visto, el hecho de cambiarle a los canales de la televisión es un acto de amor. La investigación de los afectos según la Real Academia Española sería más o menos así: "Sentimiento: acción y efecto de sentir o sentirse. Estado afectivo que causan en el ánimo cosas espirituales". Hay que buscar qué quiere decir "afectivo" y "ánimo": "Afectivo: perteneciente o relativo al afecto; perteneciente o relativo a la

sensibilidad"; entonces, "Afecto: cualquiera de las pasiones o sentimientos del ánimo", "Sensibilidad: facultad de sentir, propia de los seres animados". Parece, pues, que las definiciones del diccionario son un juego de palabras que se muerden la cola, hasta que alguien pierde, por ejemplo cuando el diccionario dice "Animado: alegre, divertido", de manera que la sensibilidad resulta ser la facultad propia de los seres divertidos. Afortunadamente el término Afectividad no aparece en el diccionario.

⁴Y las palabras quién sabe a qué se refieran, pero en historias de afectos difícilmente hay hechos que les correspondan. Nótese, por ejemplo, el monólogo típico de un dolido de amor que afirma abstracteces categóricamente: "Cómo me había engañado ella! Llevaba siete años sin importarle humillarme, lo único que quería era tenerme allí, aunque fuera furioso y ocultando mi rabia. Siempre había soñado con tenerme y hacerme sentir que me quería; ella siempre había sido la dueña y yo el objeto: nunca me había amado, me había poseído. Mil veces me había dicho 'te amo' por el único motivo de que el amor era para ella un sobresuelo, un aguinaldo, mientras que yo se lo decía porque creía en ello, porque quería creer en ello" (F. Sagan, 1989, pp. 84-5). Puede decirse que el desamor es real, pero no hay realidades con qué justificarlo.

⁵Este libro de Bachelard (1977), cuyo título es inusitadamente preciso, es probablemente uno de los mejores acercamientos al amor: muestra que el amor es un discurso comentado inmemorialmente y siempre inconcluso, que todos repetimos y continuamos de una u otra manera, pero cuya realidad siempre queda en silencio.

⁶Véase, por ejemplo, la tipología de Echebarría y Páez (1989, pp. 43-44): "Se puede definir a la afectividad como la tonalidad o el 'color' emotivo que impregna la existencia del ser humano y en particular su relación con el mundo". Su definición es una oda a la vaguedad, pero lo más sorprendente es que esta afectividad se divide en: "Sentimientos: éstos son las reacciones subjetivas moderadas de placer y displacer"; los sentimientos se subdividen en: "evaluaciones, reacciones simples de carácter positivo o negativo" y "estados de ánimo: éstos se caracterizan por ser sentimientos positivos y negativos de carácter genérico, que inundan una parte de la existencia y que no se refieren a objetos sociales delimitados". "Emociones: una emoción es un fenómeno afectivo, intenso, breve, centrado en un poder que interrumpe el flujo 'normal' de la conducta y la cognición, reorientándolos... Creemos que las emociones, por su carácter intenso, breve, privado y básico, son el elemento esencial de la afectividad", aunque también es probable que se les considere tan esenciales por el simple hecho de que esa es la palabra inglesa (emotion) para hablar de lo que en español se llama afecto, tomando en cuenta que el idioma inglés ha sido elevado a rango de verdad científica, de manera que todo lo que esté en inglés está correcto. En fin, en este texto cesa abruptamente la jerarquización y se define también al "bienestar subjetivo: se refiere a la balanza entre emociones negativas y positivas", y finalmente, las "pasiones son objetivos persistentes durante largos períodos, a partir de los cuales el sujeto inicia espontáneamente acciones sin que haya estímulos desencadenantes presentes". Lo que mejor se puede decir de este texto es que está escrito de manera muy emotiva, y que requiere una reflexión crítica sobre los términos que utiliza, toda vez que recurren a la afectividad para definirla: la tonalidad, lo moderado, lo negativo,

intenso, breve, etc., es justo lo que queremos saber qué es. Sus definiciones no le añaden nada a las denotaciones del lenguaje cotidiano, y sí le quitan matices: equivalen a decir que una afecto es lo que se siente y se divide en que se siente mucho, poco y regular.

⁷En la obra de Plutchik y Kellerman (1980), de 5 volúmenes, puede constatarse cómo la dificultad del tratamiento teórico de la afectividad arroja a los autores a la clasificación: En el capítulo 6 del primer volumen, Tomkins encuentra nueve emociones básicas: interés, alegría, sorpresa, angustia, miedo, vergüenza, desprecio, disgusto y furia; Izard y Buechler encuentran diez: interés, alegría, sorpresa, tristeza, furia, asco, desprecio, miedo, pena/timidez y culpa. Y así sucesivamente.

⁸Es interesante notar que Vigotski, el ruso rehabilitado con toda justicia por la psicología contemporánea, haya recurrido a los clásicos en lo que respecta a las emociones: "como expresaba adecuadamente Spinoza, el conocimiento de nuestro afecto altera éste" (citado por Páez y Adrián, 1993, p. 50). Por lo demás, puede notarse en Spinoza la consigna freudiana de hacer consciente lo inconsciente.

⁹La disociación de los dos términos da cuenta de un achatamiento perceptual en la edad moderna; como prosigue Türke: "hoy, de entre la avalancha de acontecimientos y catástrofes de los que se da noticia, ya sólo se percibe lo que destaca muy especialmente. Sensación es todo lo que saca a la percepción de su rutina. Ni siquiera los ojos y los oídos más sensibles están a salvo de la progresiva ceguera, del imparable ensordecimiento colectivo para todo lo que no sea espectacular, para el registro medio y los matices del gris" (citado por Roura, El Financiero).

¹⁰Como muestran Lakoff y Johnson (1989, p. 89), dentro del lenguaje metafórico que nos permite entender el mundo, la metáfora "ver es tocar", es completamente común y corriente, vgr. "al alcance de mi vista". Lo interesante es que hay otra metáfora fundamental del lenguaje cotidiano: "tocar es sentir", como en "la muerte de su madre fue un duro golpe para él". En el vaivén de ambas, puede documentarse específicamente la disolución de los sentidos del tacto y de la vista, fundidos en los que puede denominarse un "sentido háptico", con lo que se disuelve la distinción entre la percepción distal, y la percepción proximal: lo lejos y lo cerca quedan a la misma distancia. "Háptico" es un término acuñado por A. Riegel (Cfr. Maffesoli, 1990, p. 29; Read, 1955, p. 25; Veldman, 1989), que refiere a la experiencia táctil en las artes, como la pintura. Según Veldman lo afectivo es táctil, y según Read, lo táctil es visual: ver, tocar y sentir es el mismo hecho. El erotismo, por ejemplo, se basa en esto, en que la vista se sienta como tacto, con los diversos resultados que cualquiera puede experimentar.

¹¹La teoría de la Gestalt denominó "sinestesia" a esta indistinción de lo perceptual, según la cual los objetos tienen "cualidades intermodales", esto es, perceptibles por distintos sentidos de la percepción; vale la pena reproducir in *extenso* su alegato: "Ciertos caracteres sinestésicos se manifiestan en la terminología descriptiva de todas

las lenguas del mundo y de manera inmediatamente inteligible para todo el mundo. Se habla corrientemente y sin equívocos de colores cálidos, fríos, chillones, violentos, agresivos, dulces, tiernos, duros; de sonidos claros, agudos, brillantes, rugosos; de coloridos musicales, de perfumes penetrantes, etc. ¿Cómo comprender el acuerdo en la atribución de estos significados?. Se objetará que ninguna analogía puede existir entre las cualidades específicas de un sonido, un color, un contacto, cosas esencialmente heterogéneas. Pero esta irreductibilidad no es verdadera sino en los elementos aislados de sus estructuras. Un sonido es cosa distinta de un contacto y un sordo de nacimiento ignorará siempre el aspecto original bajo el cual se presentan las vibraciones al oído. Pero las percepciones auditivas y táctiles producidas por causas análogas están relacionadas en virtud de este mismo carácter común. El tocar con la mano sobre la superficie de un cuerpo rugoso posee ciertas propiedades normales ; se percibe una serie de choques discontinuos en ciertas condiciones de duración, de intervalo y de intensidad. Ahora bien, el oído percibe una estructura análoga en los sonidos 'rugosos'. A pesar de la diferencia cualitativa, la analogía basta para explicar el empleo de la misma palabra. Importa poco que la palabra rugoso haya pasado del dominio táctil al dominio auditivo; el carácter que designa pertenece de modo primitivo e independiente a cada una de las dos percepciones (y sin duda también a otras). Para explicar este doble uso no es necesario haber tenido ocasión de constatar que la misma causa objetiva origina las dos percepciones. Podemos muy bien no haber hecho jamás esta experiencia un poco especial. Con mayor razón no se debe decir que atribuimos al sonido la cualidad de rugosidad que no poseía, simplemente porque constatamos que su causa objetiva era la que daba a nuestra sensibilidad táctil la cualidad específica de rugosidad.

"Aún fuera del círculo de las búsquedas directamente inspiradas por la teoría de la Forma, ciertas experiencias plantean el problema de la sinestesia bajo nueva luz y concuerdan bien con los principios de esta teoría. Werner, Von Schiller, demostraron que las sinestesias no eran una anomalía individual, sino un hecho que todo el mundo puede ser llevado a constatar, en condiciones convenientes. El parentesco de los sonidos y de los colores puede manifestarse por el hecho de que un sonido modifica la percepción simultánea de un color, o viceversa. En las circunstancias ordinarias este efecto es raro. Pero si la primera percepción, que llamamos inductora, en lugar de estar localizada en una parte bien limitada del campo al que parece pertenecer, del cual ella es el color o el sonido, si esta percepción envuelve todo el campo, si es una luz coloreada en la cual todo parece uniformemente bañado, o un sonido continuo que parece inundar todo el espacio sonoro, el sujeto siente entonces la impresión de ser él mismo penetrado por la cualidad sensible; ésta no aparece ya solamente como una manera de ser del objeto, sino como un estado del mismo sujeto. Para este modo de organización Werner quería reservar el nombre de sensación (*empfindung*), en oposición a ese otro modo de organización que es la percepción objetiva ordinaria. En esas condiciones , una percepción objetiva de otro sentido es netamente modificada en su aspecto sensible por la sensación general heteromodal. Uno sonido parece más agudo o más grave bajo la influencia de la cualidad de la iluminación general del campo; recíprocamente la vivacidad de un color es modificada por el sonido envolvente simultáneo. Según esos psicólogos, estas experiencias pondrían en evidencia las propiedades 'intermodales', comunes a las diversas sensibilidades, propiedades que son

ocultadas en ese tipo de organización menos primitiva que es la percepción objetiva, práctica, científica. No sólo esta concepción torna los hechos de sinestesia menos singulares, menos aislados, sino también aclara la percepción impresionista y estética, que es tal vez la más general y la más primitiva.

"Acaso se dirá que esas propiedades intermodales son de orden afectivo" (Guillaume, 1937, pp. 189-191).

O todo, dicho en una frase, como prefieren los poetas, en este caso Baudelaire: "los perfumes, los colores y los sonidos se responden".

¹²Es interesante enterarse de que el olfato es el único sentido de la percepción que carece de centro en la corteza cerebral; el nervio olfativo termina en los centros inferiores (McKeachie y Doyle, 1970). Por ello, sus evocaciones son más difusas e insondables.

¹³El perceptor y el percepto son ambas construcciones culturales. La afectividad también, si se quiere, aunque igual podría decirse que la cultura es una construcción afectiva. La afectividad aparece cuando el perceptor y el percepto se funden, y deja de tener sentido hablar de uno o el otro. No se puede decir que el percepto (el objeto) crea al perceptor (el sujeto), como asevera el positivismo, ni tampoco que el perceptor (Vgr. la conciencia, el lenguaje) crea al percepto, como afirma el construccionismo. Entonces lo que aparece primero es la indistinción entre uno y otro, esto es, la afectividad, a cuya imagen están hechos tanto percepto como perceptor. La percepción tiene la estructura de un percepto (percibe "alto", "rojo", etc.) pero el percepto tiene la estructura de la percepción (es "alto", "rojo", etc.), i.e. se fabrican como siendo una misma cosa: esta cosa es afectiva. Asimismo, cuando se funden percepto y perceptor, se confunden, y por eso, la cosa que aparece ahí es confusa (p. ej., no distingue sujeto de objeto), lo cual es la definición clásica de sentir.

¹⁴Bien visto, no hay mayor novedad en ello, si uno se atiene a las definiciones según las cuales percibir es sentir los objetos de afuera, y sentir es percibir los objetos de adentro, que están implícitas en la misma concepción racionalista de ambos términos.

¹⁵"El automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general. esto ya lo describió Aristóteles, formulando con ello el pensamiento de todos los griegos. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento" (Gadamer, 1977, p. 67).

¹⁶Leibniz es el punto de partida moderno de esta concepción. En su *Monadología* (1714; título que él nunca concibió) plantea que las mónadas son la substancia simple de que está hecha toda la realidad, pero estas mónadas no son materiales (siendo su materialidad solamente una apariencia fenoménica), sino que son sólo percepción y aperccepción -o conciencia: para Leibniz, ésta es la substancia de la realidad. Fuentes Benot, en su traducción, prólogo y notas (1957), lo interpreta así: "los átomos deben ser inmateriales. Así pues, la Mónada es un átomo formal, un punto dinámico, no material" (p. 25) y, por si hubiera algún psicólogo entre sus lectores, así: "no

habiendo en las mónadas nada material, todo cambio queda reducido a un dinamismo psíquico" (p. 29 n.). A su vez, Baldwin, en su vieja historia de la psicología (1913), lo entiende así: "no hay materia como tal: sólo existen las mónadas espirituales. Leibniz encuentra en la conciencia el carácter de la substancia. La mente es el principio explicativo de toda realidad" (p. 121). La psicología colectiva siempre ha tenido esta idea escondida entre sus postulados, y por eso Baldwin puede decir que "el pansiquismo es revivido" y que "un carácter 'social', por decirlo así, queda introducido en la estructura del mundo" (p. 124). Y aquí no termina aún Leibniz.

¹⁷Por ejemplo, sus partículas elementales, de las cuales, como dicen LeShan y Margeneau, "hoy se sabe que en modo alguno se trata de partículas ni de ondas ni de vórtices ni de cargas eléctricas ni de nada que pueda definirse atendiendo a sus características visuales. Estos fenómenos sencillamente trascienden todo lo relativo a la masa, a la esfera visual y táctil" (1982, p. 23); más bien parecen mónadas.

¹⁸Vaya un parrafito de muestra: "las muchedumbres están algo en el caso del soñador, cuya razón, suspendida momentáneamente, deja surgir en su espíritu imágenes de una intensidad extrema" (LeBon, 1895, p. 72), "las leyes de la lógica no tienen acción alguna sobre ellas" (p. 122). Lo que plantea LeBon es que la vida de las masas es una afectividad, y ésta está hecha exclusivamente de imágenes.

¹⁹ El concepto de "causación final" de Peirce (Cfr. C. Almeida, 1994) es una disolución de la causa y del efecto en el proceso mismo, es decir, que en el acto mismo, y no antes ni después, aparece el antecedente y el propósito, esto es, que el futuro determina el pasado y éste sólo nace en el presente. En términos de Bernstein, la causación final es "lo que es admirable *per se* y debe ser el fin -el *telos*- de la vida humana". Peirce dice que "la mente tiene su modo universal de acción, la causación final. El ser guiado por un propósito o cualquier otra causa final es la auténtica esencia de los fenómenos psíquicos". Aquí está comprendida la intencionalidad, pero sobre todo, puede advertirse que dicha intencionalidad está fuera de los individuos, y de paso, en esto consiste precisamente el pragmatismo norteamericano que Peirce, junto con James, Dewey y Mead, desarrolló (Cfr. Vgr. Murphy, 1990). El pragmatismo es algo bien diferente de lo que la connotación común le ha dado, ésa de "utilidad", de que el fin justifica los medios.

²⁰Éste es el resumen de Leibniz: " en fin, la suma de mis sistema viene a ser que cada mónada es una concentración del universo" (Dictionnaire des Philosophes, 1984). Y ésta es la descripción de Tournier, un escritor francés que, a decir de él, traduce la filosofía a novela: "de estas pequeñas células encerradas y sin contacto material, conspirando todas juntas en un orden jerarquizado y armonioso, de todo este sistema leibniziano emana una luz fina y apacible que no es otra cosa que la soberanía de la inteligencia, sin otra fuerza que la persuasión. La monadología describe una sociedad ideal donde las leyes de la naturaleza se llamarán fineza, cortesía, afabilidad. Todavía no conozco una filosofía de encanto más convincente" (1977, p. 29)

²¹Sobre Bergson han escrito monografías gente como Halbwachs o Jankélévitch, éste último alumno suyo, al igual que Proust. Su huella se nota hasta en William James, e incluso Lacan le dedicó su tesis de doctorado. Bergson mientras tanto, se pone como interlocutores a sus colegas Levy-Bruhl y Durkheim, pero no a Tarde, quien siempre le fue antipático, sobre todo después de que Tarde le ganó la cátedra de filosofía moderna en El Colegio de Francia. Comoquiera, según otra monografía, de Vieillard-Baron (1991), "la duración es una sucesión sin distinción; una multiplicidad de compenetración". En palabras del propio Bergson, se trata de "una multiplicidad indistinta e incluso indivisible, puramente intensiva y cualitativa" (citado por Besnier, 1985, p. 466). Según Fulquié (1962), la duración de Bergson es "la cualidad propia de los estados psíquicos que se suceden sin yuxtaposición, sino que por el contrario se fundan los unos en los otros. La duración excluye toda idea de yuxtaposición". En efecto, la duración es la realidad aparecida como pura cualidad, sin cantidad alguna, es decir, sin ninguna espacialización, gradación, alineación, etc. Por ello, la duración es una especie de intemporalidad eterna, que no está en el pasado, el presente o el futuro. Tal vez el mejor ejemplo de la duración de Bergson sea la memoria de Proust, y el destino ha querido que el mejor ejemplo de Proust sea la magdalena del té: "...gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo. Eso explica que mis inquietudes respecto a la muerte hayan cesado en el momento en que reconocí, inconscientemente, el sabor de la magdalena, porque en ese momento, el ser que yo había sido era un ser extratemporal, y en consecuencia despreocupado de las vicisitudes del porvenir". de hecho, toda la búsqueda de Proust era la de la duración. Esta duración no es una realidad material o física, sino psíquica, que se acaba cuando se la materializa, se la espacializa. En efecto, para Bergson, la vida es psicológica: "si Bergson mira la vida desde un punto de vista psicológico, es que a sus ojos ésta es de esencia psicológica" (Vieillard-Baron, 1991, p. 73), y dicho por Bergson: "La vida es en realidad de orden psicológico, y es de la esencia de lo psíquico el abarcar una pluralidad de términos que se interpenetran" (citado por Ibid. p. 74). Para Bergson, lo medible y cuantificable carece ya de lo psíquico: "Materia: un gesto creador que se deshace" (Ibid., p. 77). Es por esto que la ciencia positiva no puede dar cuenta de la vida. "la inteligencia está adaptada para conocer la materia, y por eso no puede comprender la vida" (Ibid., p. 76), porque, como dice Bergson, "la ciencia no retiene de las cosas más que el aspecto de la repetición" (citado por Ibid., p. 75); "la ciencia positiva consiste esencialmente en la eliminación de la duración". Y si la ciencia o la inteligencia no pueden comprender la duración, tampoco el lenguaje, que es de por sí una sucesión discreta y espacializada de signos. Así dice Bergson que "uno de los más grandes obstáculos a la libertad del espíritu, son las ideas ya acabadas que nos aporta el lenguaje. Más allá de las ideas fijadas y enfriadas por el lenguaje, debemos buscar el calor y la movilidad de la vida" (citado por Ibid., p. 114); aquí de paso puede apreciarse la adjetivación perceptual de la duración. La emoción o afectividad no es para Bergson, irracional, sino todo lo contrario: supraintelectual. Ahora bien, el único método posible para aproximarse a la duración es la intuición: "llamamos intuición a la simpatía por la cual uno se transporta al interior de un objeto para coincidir con aquello que tiene de único y por consecuencia de inexpresable" (Bergson, citado por Ibid., p. 106); otra definición: "Intuición: ver el 'dentro', haciéndose, de las cosas. La intuición intenta

entrar al interior de su objeto, de simpatizar y coincidir con él" (Dictionaire des Philosophes, 1984).

²²Al parecer, hay una historia oficial del inconsciente que se resume en que se trata de un "descubrimiento freudiano" (Kaufman, 1993), por lo que no es una historia mucho mayor de cien años (el término aparece como sustantivo en el diccionario de la Academia Francesa en 1878), y sobre todo, mete al inconsciente al interior del cuerpo humano, irremisiblemente, es decir, como una formación individual biográfica, nada social ni histórica (es por esto que el psicoanálisis se puede considerar como una psicología del cuerpo, y dentro de ese ámbito particular, brillante). Pero el inconsciente es cuando menos dos siglos anterior a Freud: "la idea de procesos mentales inconscientes era, en numerosos aspectos, una idea concebible alrededor de 1700, una idea de actualidad alrededor de 1800, y una idea operante alrededor de 1900" (Whyte, 1960, p. 94). En 1751, en inglés, ya existía el adjetivo (*unconscious*). Pero esta idea alternativa no es solamente anterior, sino sobre todo, exterior al individuo, esto es, que el inconsciente se sitúa, ciertamente en el cuerpo, pero también en otra parte. En 1831, Carl-Gustav Carus escribe: "el inconsciente es la expresión subjetiva que designa aquello que objetivamente conocemos con el nombre de Naturaleza" (citado por Filloux, 1947, 1991, pp. 11-12). En 1869, E. Von Hartman escribió un libro con el título *La Filosofía del Inconsciente*, y como dice Filloux, "los sistemas de Hartman y de Carus son pansiquismos. La idea del Inconsciente les permite introducir el psiquismo incluso en la materia" (p. 16). Lo de Jung es algo similar, pero a destiempo, porque ya había corrido medio siglo veinte cuando lo hace, porque ya podía quedar claro que esa otra parte que no es el cuerpo es en suma la sociedad; en efecto, la sociedad incluye al cuerpo y a la naturaleza, incluídas la física y la genética. Con este preámbulo, se puede decir que existe otra historia del inconsciente, que va por lo menos desde Leibniz hasta Durkheim, que se expande más allá de la individualidad, y que se atora con Freud. Baldwin, un historiador de la psicología que no podía estar todavía reprimido por el éxito del psicoanálisis, ya que escribió en 1913, habla de este inconsciente que en Leibniz se llama "pequeña percepción" y que se refiere a la activación más confusa, menos perceptible, "oscura", de sus mónadas: "su teoría de las presentaciones inconscientes, o pequeñas percepciones, que tiene la capacidad de evolucionar en cogniciones conscientes, se basa en observaciones verosímiles. Algunos de sus argumentos, comoquiera, extraídos de la composición de los colores, del sueño o de la adición de estimulaciones infinitesimalmente pequeñas, son de valor desigual. Éstas han sido utilizadas de distintos modos, y con distintas críticas, en literatura posterior sobre el 'inconsciente'. Fue con Leibniz que las explicaciones del color por lo oscuro, lo positivo por lo negativo, y lo consciente por lo inconsciente, comenzaron" (pp. 124-125); para una aseveración similar sobre el inconsciente en Leibniz, Cfr. también Boring, 1929, 1950: "Leibniz nos dejó la mención de los grados de conciencia y, por lo tanto, también de lo inconsciente. La *petite perception* de las mónadas es inconsciente... Las sensaciones negativas de Fechner eran *petites perceptions*, al igual que las apercepciones de Herbart y de Wundt. Tenemos toda la doctrina del inconsciente, tan importante actualmente" (pp. 191-192). Y se decía, llega hasta Durkheim, para quien, ya en lenguaje contemporáneo, el inconsciente está en la sociedad: "no aperecimos todo lo que estas representaciones encierran; y es que

existen elementos, reales y actuantes que no son hechos puramente físicos y que, sin embargo, no son conocidos en sentido íntimo. La conciencia oscura de la que se habla no es más que una inconsciencia parcial, lo cual hace reconocer que los límites de la conciencia no son los límites de la actividad psíquica. Para evitar el término de inconsciencia y las dificultades que tiene el espíritu para concebir lo que ese término expresa, uno preferiría ligar esos fenómenos inconscientes a centros de conciencia secundarios, asperjados por el organismo e ignorados por el centro principal, aunque normalmente subordinados a él; incluso uno admitiría que puede haber una conciencia sin yo, sin aprehensión del estado psíquico por el sujeto (1898, pp. 36-37); Durkheim terminará diciendo que el sujeto de esa conciencia sin yo individual es la sociedad, una "hiperespiritualidad" (p. 49).

²³"Se considera a las obras de arte como configuraciones cuyas propiedades no pueden ser analíticamente reducidas, o deducidas de, las propiedades de las partes que las componen" (Osborne, 1972, pp. 34-35).

²⁴"Coleridge ideó el concepto de imaginación orgánica. Pretendía que había una diferencia esencial entre una actividad constructiva que meramente reúne y reacomoda los elementos separados, y una actividad orgánica que ha asimilado estos elementos en su propio sistema y que da origen a una nueva realidad viviente, no una reunión de partes, sino un todo orgánico nuevo, un organismo integrado" (Read, 1955, p. 193)

²⁵Ésta es, no cabe duda, una bella caracterización de las configuraciones, y es de Isabel Creed Hungerland (1968, p. 185).

²⁶Herbert Read, quien defiende la primacía de lo imágico (de imagen) sobre lo lingüístico, hace un planteamiento similar: "la realidad es una construcción de nuestros sentidos, un plano que surge lentamente a medida que sondeamos nuestros sentimientos, trazamos los contornos de nuestras sensaciones, medimos las distancias y las altitudes de la experiencia" (1955, p. 106).

²⁷Los tres últimos términos son sinónimos. Si se sintetizan sus definiciones etimológicas (Cfr. Corominas, 1973), queda algo así: "conjunto de compañeros -i.e. que comen del mismo pan- que habitan un lugar y practican algo"; donde haya esto hay afectividad colectiva.

²⁸Etimológicamente, colectivo quiere decir "lo allegado", tanto en el sentido de lo cercano como de lo obtenido. Lo afectivo es lo allegado por excelencia.

²⁹El pedazo de mármol sobre el que trabajó Miguel Ángel era uno que ya había sido empezado a trabajar por alguien más, y tenía ya perforaciones; el talento del escultor consistió en hacer una figura que se ajustara a esos límites infranqueables y tan restringidos, de ahí la postura, la inclinación, de la pieza final.

³⁰Este es el caso de San Petesburgo, Essaouira (Marruecos) o Brasilia, así como el de las denominadas ciudades industriales. Ninguna ha sido precisamente un éxito.

³¹Parece ser una constante de la modernidad el hecho de construir desde fuera, distantemente, como no perteneciente, en vez de "allegado", "alejado": es el caso de la planificación en la educación. La tecnología y la administración son precisamente eso. La cultura en cambio construye siempre desde dentro, sobre la marcha.

³²El centro es una constante de todo emplazamiento, de toda ocupación: "...el par elemental del espacio social que de ninguna manera hace referencia a relaciones métricas, y que constituye la unidad bien concreta del espacio social. Se trata del par centro/no-centro, que puede compararse a otras relaciones elementales como el nexo significante/significado o sujeto/predicado" (Ledrut. 1990, p. 73). La imagen del centro y los límites, efectivamente, está presente en toda la mítica occidental, como punto de partida temporal y espacial de la vida; dicho por Elíade, el clásico de estos asuntos: "todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un 'Centro'" (1955, p. 42). Las geografías métricas, y las geografías míticas, son asimismo coextensivas: "la vida comienza a organizarse, para cada comunidad, desde el punto cero, lugar geográfico que ellos ocupan en el espacio y desde donde se diferencia todo movimiento según la dirección que posea respecto a él en partir o volver (Torrijos, 1988, p. 22). Lo más aleccionador de esto que la mitología en general tiene la misma forma, la misma formación, que la ciudad, la sociedad, la afectividad y, según puede verse en el mito del Big Bang, que la ciencia.

³³"El centro es el fuego del hogar, y el fuego del hogar nos reúne y nos calienta, pero nos mantiene a distancia. Es el lugar del colectivo que nadie puede ocupar" (D. Guedj, en: Periódico Libération).

³⁴En geometría también aparece la idea de que el centro es un límite interior, es decir, el punto allende el cual ya no se forma parte de la figura: "un círculo, su centro. ¿el segundo pertenece al primero? Eso depende de la definición. Sea. Definición: el círculo es la línea plana, cerrada, constituida por puntos situados a igual distancia de un mismo punto llamado centro. La respuesta es neta. El centro no pertenece al círculo del cual es centro" (D. Guedj, en: Periódico Libération). Ello quiere decir que por ahí, por el centro, algo se puede salir del círculo, y algo puede entrar.

³⁵Las conmemoraciones, como su nombre lo indica, son fenómenos de memoria. La memoria es regresar al acto, y/o reproducir el sentimiento de creación de algo, desandar el camino hasta llegar al punto central del origen. A este respecto, Maurice Halbwachs formuló la curiosa ley de condensación de la Memoria Colectiva, según la cual todos los objetos implicados en el recordatorio de un evento tienden a reunirse física o imaginariamente en el espacio para estar más pegados unos con otros, y así hacer más sólido y cohesivo el recuerdo, más intenso el sentimiento, porque convergen en un punto central (1941, pp. 145 ss.). Es análogo a la condensación de los sueños de Freud, con la diferencia de que no ocurre nada más en sueños, sino incluso, como

muestra Halbwachs, en el urbanismo: todos los símbolos de un hecho se juntan en un mismo punto.

³⁶Y lo definió como "la súbita sorpresa del alma que la lleva a considerar con atención los objetos que le parecen raros o extraordinarios" (citado por Abbagnano, 1961).

³⁷Ciertamente, ya se habrá advertido que "lo sagrado" salta, brota, desde este límite interior: el centro es "el lugar sagrado por excelencia" (Eliade, 1955, p. 42). "La geografía mítica tiene su enclave en las primeras formas de manifestación religiosa, con lo que el espacio deja también de ser neutro a otro nivel y aparece la diferenciación entre espacios sagrados y profanos" (Torrijos, 1988, p. 22). "Todo ser humano, incluso inconscientemente, tiende hacia el Centro, el cual le confiere realidad integral, 'sacralidad'. Este deseo, profundamente enraizado en el hombre, de hallarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde tiene lugar la comunicación con el Cielo, explica el uso desmedido de 'Centros del Mundo'. Ya hemos visto que la habitación humana se asimilaba al universo. El hogar o abertura hecha para el humo se homologaba al Centro del Mundo. De manera que todas las casas -como todos los templos, palacios, ciudades- se hallaban situadas en un solo y mismo punto común, el centro del universo" (Eliade, 1955, p. 57).

³⁸"En los límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo desconocido, de lo no-formado. Por una parte, existe un espacio hecho cosmos, porque habitado y organizado, por otra parte, al exterior de ese espacio familiar, existe la región desconocida y temible de los demonios, de las larvas, de los muertos; en una palabra, caos, muerte, noche" (Eliade, 1955, p. 41). Según Eliade, él está hablando de "sociedades arcaicas". Admítase eso, y se verá que la afectividad es una forma arcaica; después de todo, de esto es de lo que mejor se ha acusado a los sentimientos y las pasiones.

³⁹Quien la hace es Serge Moscovici, quien parte de la noción de representaciones colectivas de Durkheim, las cuales se refieren a las grandes formas mentales, tales como la religión, la ciencia, los mitos, el espacio o el tiempo, en tanto grandes sistemas a los que se adscriben las conciencias individuales. Pero Moscovici, en tanto psicólogo social, está prioritariamente interesado en las interacciones entre grupos e individuos y en los procesos de comunicación, mecanismos estos que no intervienen mayormente en lo colectivo, de modo que plantea a su vez la idea de representaciones sociales: en las sociedades modernas, "las representaciones colectivas le ceden el paso a las representaciones sociales" (Moscovici, 1989, p. 82), y en apoyo, cita a Codol: "aquello que permite calificar de sociales a las representaciones, es menos el hecho de su soporte individual o grupal, que el hecho de que se elaboren en el curso del proceso de intercambio e interacción" (Idem). Moscovici pone el énfasis en lo social por encima de lo colectivo debido a que está atendiendo sobre todo al mundo de las ideas y las cogniciones, las cuales en la sociedad del siglo veinte, se van haciendo y transformando día tras día en la comunicación. Pero sí el énfasis se hace en la afectividad, su contenido sigue siendo, a pesar de tanta modernidad, ancestral, de

transformación lentísima, por un proceso mas profundo que la comunicación, y es por eso que permanecen colectivas.

⁴⁰Es interesante notar que Averill (1980), en cuya teoría las emociones son una construcción social mediada por roles interpersonales (Vgr. uno actúa su furia frente a otros según los motivos y normas establecidas del enojo en la sociedad), denomine a acontecimientos tales como el éxtasis o la angustia, "emociones trascendentales", que dejan de ser acciones para convertirse en "pasiones", en donde el yo se disuelve y la experiencia se hace indescriptible. Lo más subrayable de esto es que tales emociones trascendentales no son analizables en términos de roles sociales, ni en términos de la teoría de este autor, porque están más allá de la socialidad.

⁴¹Ésta es la hipótesis de Berlin y Kay, expuesta por D. Zahan (1990): hay una ley que establece la relación entre el número de términos cromáticos de una comunidad, y los colores: si se sabe cuántos colores se tienen, se sabe cuáles son: dos colores: blanco y negro; tres: blanco, negro y rojo; cuatro: se suma verde o amarillo; cinco: verde y amarillo; seis: súmese el azul; siete: el café; ocho o más: añádanse los que se quiera, pero empezando por el violeta, el rosa, el naranja, el gris, etc. El caso del rojo como tercer color obligatorio es el más interesante, y puede notarse, sin olvidar su referencia sanguínea, que es el color más referido a los sentimientos, desde la ira hasta la vergüenza. Puede notarse también, que la clasificación según el espectro visual de Newton, es sólo la concepción moderna de los colores, pero por ningún motivo el único criterio ni tampoco el más verdadero (Cfr. La Shan y Margeneau, 1982, pp. 210 ss.).

⁴²Nuestra cultura y lenguaje nos han enseñado que mientras uno siente algo no puede estar sintiendo otra cosa. Sin embargo, ya se ha visto que el solo hecho de sentir algo (Vgr. miedo o tranquilidad) implica la obligación de sentir la pertenencia a ese sentimiento, las identidad, y también el poder. Ello quiere decir que en una misma situación, en un mismo acontecimiento, hay simultáneamente sentimientos superpuestos, o paralelos, a diferentes niveles, en diferentes capas, en varias dimensiones, de los cuales la conciencia y el lenguaje solamente es capaz de mencionar uno. Dicho de otro modo, no sólo se siente algo, sino también se siente que se siente algo, y se siente que se siente que se siente algo, lo cual escapa a la lógica de la conciencia, pero se puede recuperar en la ilógica social de los afectos: en esta ilógica, hay diferentes espacios y diferentes tiempos en el mismo lugar y en el mismo momento.

⁴³Veldman (1989) marca las coordenadas de su "ciencia de la afectividad" (un libro con más buenas intenciones que buenos argumentos) sobre este juego de palabras: "un mundo de efectividad se opone al mundo de la afectividad (verdadero mundo humano) y lo reprime" (p. 35).

⁴⁴En una de las ramas de la "psicología pseudocientífica", la de la morfopsicología, Corman (1966) anota la ley según la cual el cuerpo y el rostro, en un medio ambiente fácil, se amplía o expande, mientras que en uno difícil se retrae o contrae, de donde se explica el lugar común de los obesos felices y de los flacos tristes, cuyo prototipo

literario son Sancho Panza y Don Quijote (Corman, 1978), Watson y Holmes. Esto puede observarse no sólo en lo que respecta a la magnitud del cuerpo, sino también en los ademanes, en la cantidad de pertenencias y efectos personales, en el tamaño de automóviles y casas, en el volumen de la voz, etc., como si la afectividad colectiva fuera una especie de morfopsicología de la ciudad y la sociedad. Por lo demás, al parecer, la psicología denomina "pseudociencia" a aquellas intuiciones, buenas o malas, cuya validación científicista es muy forzada, siendo que su argumentación podía ser hecha por otra vía. Así como no se reverencia (mucho) a las "ciencias", tampoco hay que temerle (mucho) a las "pseudociencias". Corman, por ejemplo, tiene buenas ideas. Y a continuación, dos versos de Joaquín Sabina: "Da fe de que ha triunfado / su tripa que ha engordado".

⁴⁵Ésta, al parecer, es la idea del panóptico de Foucault como historia del poder: esa atalaya de las prisiones que domina todos los ángulos, desde donde se mira todo y desde donde lo pueden estar vigilando a uno, de suerte que uno mejor se comporta como si los estuvieran vigilando, aunque en ese momento no lo estén viendo, y uno termina por vigilarse a sí mismo, ser su propio vigilante (Cfr. Parker, 1989). Las cámaras de circuito cerrado en bancos, almacenes, museos, colegios, y según ciertos planes urbanos, en las calles, nos permiten enterarnos del caso sin tener que ir a la cárcel.

⁴⁶Aquí hay un juego de opuestos, pero conviene aclarar un detalle: los opuestos pueden excluirse mutuamente, que es el caso de la sociedad moderna, en donde el placer es la ausencia del dolor, la muerte el enemigo de la vida, etc., y es lo que se le puede denominar "dualismo"; y los opuestos pueden incluirse necesariamente, que es lo que se puede denominar "dualidad", donde no existe día sin noche, alegría sin tristeza, etc., y evitar una parte es acabar con la otra.

⁴⁷"la palabra 'centro' suele tener uno de estos tres significados: uno estático, punto del que equidistan los puntos extremos; dos, cinemático, punto sobre el que convergen trayectorias (al que van: fin); tres, punto de donde parten (de donde vienen: origen)" (Ibáñez, 1993, p. 14). El presente texto usa las tres definiciones del centro.

⁴⁸"En la mujer la periferia está más estrechamente unida con el centro y las partes son más solidarias con el todo, que en la naturaleza masculina" (s.f., p. 14). Simmel llama "cultura objetiva" a lo que aquí aparece como poder, y se la adscribe a lo masculino. En cambio, la cultura femenina es "subjetiva". La "cultura subjetiva", bien a bien no crea productos, objetos o ideas de manera absoluta, pero tampoco imita simplemente, sino hace una "semi-productividad" de "originalidad secundaria", no al fabricar las cosas de la cultura, sino al dotarlas de nuevas intensidades y cualidades, lo que equivale, en rigor, a recrear lo que tiende a desaparecer por la vía de la inercia, ejemplo de lo cual es el talento femenino para "las artes reproductivas: arte dramático, ejecución musical, el tipo sumamente característico de la bordadora" (p. 20), "medicina" (pp. 22 ss.), "historia" (pp. 24 ss), etc., y muy especialmente, la casa (pp. 43 ss.): "la casa posee valores perdurables, influencias, recuerdos, toda una

organización que se halla vinculada al transcurso variable y personal de la vida, mucho más radicalmente que las creaciones cultas de origen masculino" (p. 46); "la casa posee una especial estructura que reduce a su sosegada intimidad -al menos en la idea- todas las líneas del universo cultural y canaliza en cierta unidad permanente y concreta todos los movimientos varios de la vida activa y creadora" (p. 48). La cultura femenina, como la casa, tiene como característica fundamental la no separación, la no fragmentación, la no diferenciación, la no especialización del todo, a lo cual Simmel denomina "fidelidad", que es asimismo, la esencia del contra-poder: "esta estructura fundamental del alma femenina encuentra su expresión histórica en el hecho de que la mujer haya permanecido ajena a la cultura objetiva especializada. Podemos, empero, compendiarla en un rasgo psicológico: la fidelidad. Fidelidad significa, en efecto, que el conjunto y unidad del alma permanece inseparablemente ligado a uno de sus contenidos. Todo el mundo conviene en que las mujeres son mucho más fieles que los hombres -comenzando por su adhesión inquebrantable a los viejos objetos propios o de personas queridas, a los 'recuerdos' materiales o espirituales. La unidad indivisa de su naturaleza guarda cohesión con cuanto una vez estuvo en ella; de suerte que los valores y sentimientos que antaño envolvieron a un objeto, se conservan para la mujer como adheridos a ese objeto. El hombre es menos piadoso que la mujer porque merced a su alma diferenciada, considera a las cosas más bien en su aspecto objetivo, sustantivo, separado. La facultad de escindirse en multitud de direcciones, de separar la periferia del centro, de arrancar interés y ocupaciones a su nexo unitario, para hacerlos independientes -todo esto dispone a la infidelidad. Porque la evolución puede afinar ora en un interés, ora en otros; puede conducir a los hombres a las más varias formas; puede otorgar a todo presente la más completa libertad de decidirse por sí mismo y objetivamente. Con lo cual queda abierta para la actividad una muchedumbre de direcciones posibles, sin que ninguna esté de antemano prejuzgada. Esto, empero, es incompatible con la fidelidad. La diferenciación y la objetividad son, según la lógica de la psicología, los contrarios de la fidelidad. Porque la fidelidad, al fundir la persona, sin reservas y para siempre, con un interés particular, con un sentimiento, con una emoción, impide que el yo retroceda y se distinga de sus propios acontecimientos. El divorcio entre cosa y persona tiene siempre algo de infidelidad. A él se resiste la naturaleza femenina, más fiel que la masculina. Y la consecuencia es que la mujer se halla interiormente apartada de una cultura productiva que el especialismo ha hecho objetiva y que el objetivismo ha hecho especializada. (p. 17).

⁴⁹Con esto se quiere decir aquí que cada sentimiento es imagen-y-semejanza de la afectividad completa. La fractalidad es la presencia de lo infinito dentro de lo finito, de la multiplicidad dentro de la unidad. En cada sentimiento aparece otra vez, de nueva cuenta, la afectividad. En cada parte aparece otra vez el todo; por ejemplo, dentro de una ciudad, cada barrio es otra vez como una ciudad, y en cada barrio, cada casa reproduce el barrio y la ciudad, y cada pieza de la casa es otra vez la ciudad completa, con su centro y sus confines, y así sucesivamente, cada closet, cajón, cajita, tiene otra vez la estructura del todo. Un mapa es siempre un mapa de mapas de mapas. "Objeto fractal: aquél cuyos rasgos son infinitamente replicados, según una ley estricta, a través de diversos niveles de la escala espacial; su continuidad es infinita, incluso al interior de un espacio finito; v. abismo. El género y ortografía no están claros desde su

creación por Benoît Mandelbrot (Brunet, Ferras et Théry, 1992). Para "abismo", el concepto se puede tomar de Michel Tournier: "abismo: del griego *abyssos*. Textualmente, que no tiene fondo. Se comete un contrasentido al hablar del 'fondo del abismo', y un pleonasma al evocar un 'abismo sin fondo'. Hay casos donde falta sólo una parte del fondo, como si se abriera un agujero en alguna parte, justamente un agujero sin fondo. Este es el caso de una imagen al interior de la cual se encuentra reproducida esta misma imagen. Se trata literalmente de una imagen en parte abismada. Todo el mundo recuerda la 'vaca-que-ríe' dibujada por Benjamin Rabier para una marca de quesos [la Vache-qui-rit, análogo francés de la imagen de marca americana de Quaker, o de la mexicana de Paletones Corona, cuya estampa presenta a un niño sosteniendo un Paletón Corona cuya estampa presenta un niño sosteniendo un Paletón Corona cuya estampa...]. Esta vaca trae como aretes dos cajas de queso de esta marca, sobre las cuales naturalmente se reproduce la misma vaca con sus aretes, etc. Esta imagen de marca ofrece al ojo una superficie sana y sólida, con excepción de dos pequeños charcos -los aretes- donde la mirada se hunde, pierde pie, se encuentra atrapada en la trampa de un proceso infinito que no se frena más que por el encogimiento que sufre la imagen a cada etapa" (1986, p. 136).

⁵⁰Nicol lo dice así: "la forma que toma esta materia, la forma real con la que se organizan aquellas relaciones, es lo que llamamos situación vital" (1941, p. 70).

⁵¹Ciertamente, una bella muestra de que el afecto *es* la situación, y nosotros estamos allí dentro, se da en los sueños: se sabe que al soñar, el durmiente presenta movimientos oculares (los fisiólogos lo llaman período del sueño fase REM -rapid eye movement); pues bien, "al seguirse los movimientos oculares rápidos, se constata que el desplazamiento del globo ocular hacia arriba y hacia abajo se presenta raramente, y cuando el durmiente que presenta tales desplazamientos es despertado, relata que en su sueño ha observado alguna cosa situada hacia arriba o hacia abajo" (Kaiser, 1973, pp. 97-98). "Las experiencias han mostrado que existe una estrecha correlación entre la dirección de los movimientos oculares rápidos y la orientación de las imágenes espaciales del sueño, toda vez que la acción vista por el soñante evolucionaba siempre en el mismo sentido que el de los movimientos oculares rápidos. Ello permite suponer que el soñante obliga a sus propios ojos a mirar las imágenes oníricas" (Magrin, 1990, p. 108). El sueño es una situación que envuelve al soñador, el cual mira pasar cosas, no dentro de sí, sino alrededor.

⁵²Quien mejor parece haber rastreado su significado es De Rougemont (1938), que se remonta a la Edad Media, con los trovadores del sur de Francia, y no como pretende Gergen (1991) muy a la norteamericana, al siglo pasado con las novelas rosas. Pueden consultarse, para una historia del amor, muy influídos por De Rougemont, a Trías (1979), a Berman (1989), y a Paz (1993).

⁵³Nótese cómo el círculo hace a la mirada que hizo al círculo, lo cual significa que el perceptor y el percepto no solamente se construyen mutuamente, sino que son la misma entidad, el mismo objeto. Ello elimina el problema del observador o del investigador o

del sujeto: ellos son en igual status lo visto, lo investigado y el objeto. En efecto, el problema del observador o del sujeto del conocimiento tiene que volverse un falso problema que inventó Descartes. Ahora bien, si quien mira el horizonte queda envuelto por lo que mira, puede plantearse una dialéctica de lo envuelto y lo envolvente, de modo que una mirada que envuelve al objeto, constituye una percepción distinta. Tal vez la diferencia entre sentimiento y pensamiento, entre objeto y sujeto, entre confuso y distinto, radique en una mirada que envuelve, haciendo objetos convexos, y una mirada que es envuelta, haciendo objetos cóncavos.

⁵⁴Las esferas y medias esferas son una hinchazón de la afectividad colectiva que se da en un cierto momento. Una historia de lo psíquico no puede dejar pasar inadvertida la aparición del domo, de las bóvedas y las cúpulas, que representan casi la culminación de la constitución colectiva de la afectividad. Read (1955, pp. 92 ss.) lo expresa de la siguiente manera: "lo que el hombre desea siempre es una aprehensión más firme de la realidad. Esa es una consecuencia directa de su insegura existencia, de su angustia cósmica. El espacio fue descubierto en este proceso de 'captación'; se convirtió así en una entidad de la conciencia, una cosa en sí misma..., su producto artístico final habrían de ser las construcciones espaciales como la cúpula y la bóveda, y posteriormente la orquestación infinita de estos elementos en la catedral gótica". Cúpulas y bóvedas provienen del "domus", que significa casa y que tenía un techo redondo, y que los cristianos lo tomaron como nombre para la casa de Dios: domo. Este domo repite la cúpula superior del cielo. Como sigue citando Read, es interesante que el libro de E. Baldwin Smith que trata de "la historia de las ideas", tenga por título "El Domo", de donde extrae el siguiente párrafo: "tras los conceptos comprendidos en el desarrollo del domo se encontraba el natural y persistente instinto de pensar en términos de imágenes mnémicas y de atribuir ser real y fuerza interna a los seres inanimados, como el techo y otras partes de la casa. Para el ojo ingenuo de los hombres no interesados en la construcción, la cúpula fue primero una *forma* y luego una *idea*. Como forma, fue la característica más notable de una antigua casa ancestral.

⁵⁵"Un centro puede ser más o menos extendido y su relación con el no-centro no está determinada por medidas. Por lo demás, un centro puede estar contenido en un no-centro o en un centro de nivel superior" (Ledrut, 1990, p. 74).

⁵⁶.- Tatarkiewics, en un libro medurado y espléndido (1976), encuentra, desde la filosofía griega hasta el presente, cinco concepciones principales (que llama Formas A -con sus subespecie A1 y A2-, B, C, D y E, aparte de otras formas subrogadas F, G, H e I, y aparte de otras como las Formas de los Gestaltistas, y de citar a alguien que encuentra otras seis formas que no coinciden con las suyas, para dar fe de la ambigüedad del término. En suma, Forma puede entenderse como (A) disposición Vs. las partes; como (B) apariencia Vs. el contenido; como (C) contorno Vs. el material; como (D) la sustancia Vs. los accidentes en Aristóteles; y como (E) un apriori del conocimiento en Kant. en todo caso, quizá la única razón para prescindir de un significado de Forma en favor de otro sería alguna lógica de exclusividad que no tiene por qué operar aquí, donde el interés radica más en la afectividad que en las formas o en el arte, que es el tema general del libro mencionado. El presente trabajo ha

intentado una noción de forma que implique sus diferentes connotaciones y que, como Tatarkiewics mismo menciona, estaría cercana a lo que él denomina la Forma C: "La forma es el conjunto de los contornos de un objeto; en el lenguaje cotidiano, 'forma' se utiliza frecuentemente con este significado, que parece ser el original y el natural, y que comparado con el resto, todos parecen metafóricos, o al menos derivados. Según esta concepción, forma es sinónimo de contorno, figura y configuración; su significado es parecido al de superficie y al de sólido" (pp. 266-267).

⁵⁷.- Henri Focillon, un viejo crítico francés bastante reconocido, no encuentra mayores ambigüedades en el problema de la forma, gracias quizá a cierta falta de rigor conceptual (Cfr. 1943, *passim*), y es así capaz de dar una muy buena aproximación: "la forma se presenta como un molde hueco, donde el hombre vacía uno tras otro materiales diferentes que, sometidos a las presiones de las curvas, adquieren una significación inesperada" (1943, p. 6). Tatarkiewics (1976) opina que Focillon no da, a pesar del título de su libro (*La Vida de las Formas*), una sola definición de ellas, por lo que habrá de suponerse que la idea del molde no constituye definición para el historiador polaco. De cualquier manera, es por este efecto de molde que distintos sucesos pueden configurar un mismo tipo de afecto, por ejemplo, como dice Rosario Castellanos, estar de duelo cuando se muere alguien o cuando se quema el arroz; en este sentido, Soriau (1925), habla de una "abstracción sentimental": "una misma impresión afectiva se puede formar a propósito de complejos psíquicos diferentes; y esta ley de cambio por adjunción o acesión, muestra suficientemente que no se trata de una simple coexistencia o de una relación de causalidad ocasional, sino más bien, de una subordinación de este complejo a la forma de conjunto (p. 119).

⁵⁸.- Focillon (1943) parece tomar el título de su libro de esta frase, la cual es él quien la cita, y la parafrasea: "la vida es forma, y la forma es el modo de la vida" (pp. 2-3); más tarde, (p.23) desarrolla el argumento: "un determinado estilo no es nada más un estado de la vida de la formas, o más bien esta vida misma; sino que es también un medioambiente formal, homogéneo, coherente, al interior del cual el hombre actúa y respira. Los medioambientes formales engendran sus diversos tipos de estructura social, de estilo de vida, de vocabulario, de estados de conciencia. De una manera más general, la vida de las formas define sitios psicológicos, sin los cuales el espíritu del contexto sería opaco e inasible para todos aquellos que forman parte de él".

⁵⁹.- Otra vez Focillon: "el contenido fundamental de la forma es un contenido formal; una forma sin su soporte no es una forma, y el soporte es él mismo forma" (1943, pp. 5, 25). O en palabras de Guillaume, "no hay materia sin forma" (1937, p. 22).

⁶⁰.- La teoría de la Gestalt ha recalcado suficientemente la pertenencia del sujeto al objeto, del actor al contexto, aunque, dada la dificultad del egocentrismo subjetivista de nuestra cultura para captarlo, se ha pasado por alto en el quehacer de la psicología; en fin: "el sujeto es una parte del campo sometido a las leyes generales que rigen las relaciones de las partes en un todo y, especialmente, sufre el movimiento inducido como un objeto entre los demás objetos... Hemos admitido que existen entre los

procesos fisiológicos que corresponden a los objetos percibidos, relaciones dinámicas, atracción, repulsión, equilibrio, cohesión, etc., que se traducían en el aspecto mismo de estos objetos. Pero el campo total comprende también al mismo sujeto, que se comporta como un objeto, y podemos aplicar a las relaciones entre sujeto y objeto las mismas leyes que a las relaciones entre objetos... El campo es como un estado afectivo del sujeto y este estado, a su vez está condicionado por el campo; sólo se determinan uno por otro; su conjunto constituye una de esas formas (Guillaume, 1937, pp. 116, 130, 131).

⁶¹.- Ésta es una postura establecida en teoría del arte, y como se sabe, el arte es la tarea de hacer formas: "el arte es su propia realidad: es la revelación o creación de un mundo objetivo, no la representación de otro" (Read, 1955, p. 199). Así, las formas del arte no son la representación de sentimientos, sino que son el sentimiento mismo: "la relación del arte con el sentimiento es evidentemente algo más sutil que la pura catarsis o el estímulo. De hecho, los críticos más expertos tratan de hacer a un lado ambos elementos subjetivos, y manejan el aspecto emotivo de una obra de arte como integral a ella, algo tan objetivo como la forma física, el color, el patrón sonoro del texto verbal mismo" (S. Langer, 1953, p. 27). Por ello "el propósito del arte no es externar sentimientos, o excitarlos, sino darles forma" (Read, 1955, p. 159).

⁶².- Cfr. F. Pérez Carreño, 1988, cuyo libro se llama Los Placeres del Parecido, Vgr. p. 147: "tanto si se trata de un fenómeno estrictamente convencional como si es una cuestión natural, el intérprete recurre con frecuencia, a la semejanza para aprehender el mundo circundante".

⁶³.- Los teóricos de la forma suelen partir de este dato; Focillon es el más insistente: "siempre estaremos tentados a buscarle a la forma otro sentido que ella misma", pero, "el signo significa, mientras que la forma se significa" (1943, p. 4). Y para ya no citar a Focillon, ahora que lo cite Tatarkiewics: "Según H. Focillon, las formas no son símbolos ni imágenes, son significativas y expresivas en sí mismas" (1976, p. 266). Naum Gabo, un escultor constructivista ruso y, en tanto artista, habitante consuetudinario del reino de las formas, hace una descripción de este paisaje: "las formas, colores y líneas hablan su propio lenguaje. Son hechos en sí mismos y en una construcción organizada se convierten en seres -su fuerza psicológica es inmediata, irresistible y universal para toda la humanidad; y como no son el resultado de una convención, como las palabras, no son ambiguas, y por esta razón pueden influir en la psique humana; pueden romperla o moldearla; hacerla regocijarse, deprimirse, exaltarse o desesperarse; pueden llevar el orden donde había confusión, y pueden perturbar y exasperar donde había orden" (citado por Read, 1955, p. 208). Gabo vuelve a las formas "seres": pareciera que el hecho de ser su propio significado, dota a las formas de la cualidad de la vida; así parecen entenderlo sus teóricos: "los hechos psíquicos son formas, es decir, unidades orgánicas que se individualizan y se limitan en el campo espacial y temporal de percepción y representación"; "las formas están subordinadas a una lógica interna que las organiza; la vida de las formas no tiene otro fin que ella misma y su renovación" (Guillaume, 1937, p. 21; Focillon, 1943, pp. 13, 10); están enunciando cualidades de lo vivo.

⁶⁴.- Michel Tournier tiene su propia descripción del sentimiento de su propia casa, en una pequeña prosa (1986): "cuando me instalé en esta casa -hace un cuarto de siglo- me encantaba su vaciedad, la sonoridad particular de las piezas sin muebles, la desnudez de sus muros que le hacía pensar al escritor que soy en la blancura de una hoja de papel. Éste es para mí el punto de partida necesario de la ocupación. El resto es obra del tiempo. Cada día, cada año deposita su marca. Esta casa es, objeto por objeto, 25 por 365=9125 días de mi vida. Se asemeja a una concha que yo hubiera secretado a mi alrededor al cabo de los años. Su complejidad, su desorden, sus absurdos, no son más que el reverso de mi simplicidad, de mi orden, de mis razones. Me doy cuenta de ello cuando se la presto a mis amigos, gente cuidadosa, precavida, escrupulosa. Su malestar inesperado, el daño que causan para su propia confusión. Y es que, ciertamente, esta concha no ha sido modelada para ellos, eso es todo. Esta concha reproduce en inverso la traza de todos mis movimientos, de todos mis gestos. Es el molde exacto de mi vida cotidiana. En un acoplamiento así de refinado hay grandes promesas de felicidad, pero no sin contrapartida. Me doy cuenta de que al crear este entorno doméstico a mi alrededor, me he lastrado lenta pero inexorablemente. Es una manera de envejecer particularmente insidiosa. Esta casa es una parte de mi vida, de mí mismo, pero de la misma manera en que un caparazón es parte de una tortuga. ¿Y quién querría ser una tortuga? Uno más bien se sueña como alondra o golondrina, es decir, todo lo contrario. A veces me viene la veleidad de la ruptura. Vender. Traicionar mi casa. Es como pedir que me corten un brazo o una pierna" (pp. 11, 12, 13).

⁶⁵.- Se trata del Canapé Bocca, sillón en forma de labios rojos de mujer, diseñado por Frank Autritto, miembro del Studio 65.

⁶⁶.- Harré, Clarke y De Carlo (1985, p. 142) llamaban la atención sobre el hecho de que algunas propiedades del contexto, como ser acogedor, fueran asimismo propiedades de los sentimientos, es decir, que una habitación se sintiera; a esto le denominaron "cuasi-emociones". Desde el punto de vista de que los sentimientos son formas, éstos no tienen nada de "cuasi", y son, en realidad, el carácter de toda emoción o sentimiento; comoquiera, la cita reza así: "Cuasi-emociones. Éstas son estados del ser que están estrechamente relacionados con las condiciones físicas de la vida, Hemos iniciado una modesta investigación sobre la palabra *cosiness* (que en castellano podría traducirse como 'comodidad', lo acogedor, lo agradable). Decimos que nos sentimos cómodos, que una determinada ocasión es agradable, que una habitación cálida mientras llueve en el exterior es un lugar cómodo. Denominamos a la comodidad una 'cuasi-emoción' a causa de su doble posición como sentimiento y como descripción de un lugar". Este descubrimiento de Harré et al. ha sido desde siempre una de las insistencias de la Gestalt, rubricada como un caso de isomorfismo; algunas citas de Guillaume lo muestran (1937): "no se pueden separar completamente las cualidades sensibles de las cualidades formales" (p. 62); "los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, de lo tranquilo, de lo gracioso, de lo elegante, etc., en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba" (p. 187). Ahora bien, la misma doble denominación que se aplica al afecto y al entorno, aplica al afecto y al cuerpo: "los movimientos secretos

del alma y los movimientos manifiestos u ocultos del cuerpo son unos imagen de los otros; a menudo es imposible separar entre los términos que se aplican a la emoción, aquéllos que designarán exclusivamente el síntoma objetivo o la impresión subjetiva; el mismo término tiene generalmente el doble valor, no sólo porque los dos hechos son contiguos, sino porque son semejantes" (p. 185). La conclusión que aquí se daría es situacional, esto es, que alma, cuerpo y ambiente son una y la misma forma.

⁶⁷.- Y para los gestaltistas, "es el desenvolvimiento lógico de la concepción de campo, el que permite transportar a los objetos las propiedades que resultan de sus relaciones con el sujeto y objetivar los hechos subjetivos. Mi universo me devuelve en cierto sentido mi imagen". Esto tiene consecuencias epistemológicas para la psicología: "la asimilación del sujeto a un objeto conduce a una asimilación metodológica de los problemas psicológicos a problemas físicos y aún geométricos" (Guillaume, 1937, p. 138).

⁶⁸.- "La emoción es supraintelectual, dice Vieillard-Baron recapitulando a Bergson, "la inteligencia está adaptada para conocer la materia, y por eso no puede comprender la vida" (1991, p. 76). Luego cita al mismo Bergson: "la inteligencia pura geometriza todo lo que toca, 'zenoniza' sin cesar, es decir, analiza, atomiza, descompone para recomponer, mientras que lo que hace falta es tender a la unidad y a la totalidad en marcha" (p. 77). El neoverbo 'zenonizar' que usa Bergson proviene del argumento analítico de Zenón de Elea, según quien, si Aquiles, el de los pies ligeros, le da una mínima ventaja a la tortuga, nunca la podrá alcanzar, porque, si se fracciona el movimiento de ambos (en metros, centímetros, milímetros, micras, milimicras, etc.), no importa cuánto avance Aquiles, la tortuga siempre avanzará también alguna distancia infinitesimal irrebasable por el héroe de la Iliada; en rigor, Zenón (y el eleatismo) niega la posibilidad del movimiento, y defiende solamente el razonamiento.

⁶⁹.- 'Estética' es de origen griego, y se refiere a impresiones sensoriales. En latín medieval, su equivalente fue *sensatio*, y como adjetivo, *sensitivus*, el cual, a veces, se sustituía por su modo griego que era *aestheticus* (Tatarkiewics, 1976, p. 348). Nótese cómo, desde el principio, la estética no tiene que ver con el arte o con lo bello, sino con el sentimiento.

⁷⁰.- "1750. Es en esta fecha que un discípulo de Leibniz y de Wolff, Alexander Gottlieb Baumgarten, redacta en latín la seiscientas páginas de la AEsthetica" (Ferry, 1990, p. 32). Wolff es el divulgador de Leibniz.

⁷¹.- Ferry plantea que "con el nacimiento del gusto, la antigua filosofía del arte debe ceder su lugar a una teoría de la sensibilidad" (1990, p. 33).

⁷².- El primer párrafo de la obra de Baumgarten reza así: "1. La Estética (teoría de las artes liberales, doctrina del conocimiento inferior, arte del bello pensar, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible" (traducción del latín al francés de L. Ferry, 1990. p. 397).

⁷³.- Al parecer, el arribo de la Estética presenta visos de revuelta casi en el mismo nacimiento del pensamiento racionalista: "declarada radicalmente no inteligible, se vuelve ipsofacto irracional, y desde este punto de vista, toma el aire de un verdadero desafío lanzado contra la lógica" (Ferry, 1990, p. 36).

⁷⁴.- Susanne Katherine Langer, filósofa norteamericana, discípula de Alfred Whitehead, quizá sea la más brillante exponente de este argumento, y la más constante, ya que lo preparó, sostuvo, documentó y profundizó a lo largo de tres décadas, en una trilogía que comienza (1941) con una Nueva Clave de la Filosofía, continúa (1953) con Sentimiento y Forma, y termina (1967 y 1972) con una obra titulada Mente: Un Ensayo sobre el Sentimiento Humano, aún no traducida al castellano. Recurre en su trabajo la insistencia de que "el arte es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano" (1953, p. 47), que "la llamada 'verdad artística' es la verdad de un símbolo con respecto a las formas del sentimiento" (1941, p. 299). En principio, se entiende que el arte haya sido tomado como campo donde establecer la relación entre estética y afectividad, por lo que la mayoría de las aseveraciones llevan esta palabra en medio. Read, al respecto, habla de "la creación de una forma para significar un sentimiento" (1955, p. 195), y argumenta que "la actividad artística podrá por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas" (p. 13). Gadamer dice que "los juicios morales y estéticos no obedecen a la *reason* sino que tienen el carácter de *sentiment* (o también, *taste*)" (1960, p. 61). Dentro de la psicología social, Paéz y Adrián (1993), en su reivindicación emocional de Vygotsky, pretenden "constatar cómo los instrumentos simbólicos, como las obras de arte, inducen emociones" (p. 31), y para apoyar la idea, citan a Strongman: "las relaciones entre las emociones y productos culturales como la literatura, la música, el drama y el arte son muy significativas. Lo que se denomina comúnmente arte depende de su impacto emocional" (p. 11). Quien parece sopesar el tema de la estética en general, y sacar su conclusión, es Valéry: "el solo nombre de la estética siempre me ha maravillado. Entre la idea extrañamente seductora de una 'ciencia de lo bello' y la idea de una 'ciencia de las sensaciones', no menos seductora, y tal vez todavía más seductora, si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y por qué tal cosa se le llama 'bella', y aquél de saber qué es sentir, creo bien que escogería el segundo" (1957, pp. 1295-1296).

⁷⁵.- Si bien es cierto que a este respecto las quejas han estado presentes desde siempre: en 1884, James decía que "la esfera estética de la mente, sus anhelos, placeres y dolores, y sus emociones, han sido ignorados en todas las investigaciones" (p. 142); Ribot, en 1896: "la psicología de los estados afectivos es, según la opinión general, confusa y atrasada... Se han preferido otros estudios, como los de la percepción, de la memoria, de las imágenes del movimiento, de la atención" (p. vii). Y como la situación no ha cambiado en un siglo, las quejas tampoco, y así, en 1987, Strongman dice que "es difícil concebir los fenómenos artísticos sin su influencia en las emociones... Por supuesto, es casi innecesario decir que ya que se trata de un área de estudios muy difícil y ya que aparentemente está algo distante de la ciencia, ha sido dejada de lado" (citado por Paéz y Adrián, 1993, p. 11).

⁷⁶.- Por eso, Ettore Sottsass, puede decir "el diseño es una manera de concebir la vida, la política, el erotismo, la alimentación e incluso el diseño".

⁷⁷.- De hecho, los teóricos de la estética argumentan que es en el arte y en las formas donde más genuinamente aparece la realidad: "vivir en el reino de las formas no significa una evasión de los asuntos de la vida, sino que representa, por el contrario, la realización de una de las energías más altas de la vida misma" (Read, 1955, p. 195). "Seguramente, el arte no es más que una visión más directa de la realidad" (Bergson, citado por Vieillard-Baron, 1991, p. 63). Y ya dicho sin darle vueltas, Lachelier dijo que "la única verdad sólida y digna de ese nombre es la belleza" (citado por Segond, 1927).

⁷⁸.- En términos generales, hay dos tipos de teorías estéticas: las expresivas y las formalistas (Osborne, 1972, p. 46). Las teorías expresivas son aquéllas que postulan que el artista "saca", "exterioriza", "expresa", lo que tiene dentro y lo plasma en el material de la obra. Esta es la teoría adoptada por el sentido común, que suele preguntar por lo que "expresa" o "quiso decir" una obra; es la teoría obvia. La teoría formalista, en cambio, plantea que la obra de arte, por sí misma, independientemente de quién la hizo y por qué, contiene todas las cualidades: es la forma la que se expresa a sí misma. Es en la teoría formalista en la que se inscribe, por ejemplo, la psicología de Vygotsky: "pretendemos estudiar la psicología del arte única e impersonal, independiente del autor y el lector, examinando solamente la forma y el material de la obra de arte" (citado por Elkonin, 1984, p. 34). Puede notarse que la psicología en general tiende a ser una teoría expresiva, situación tanto obsoleta como de sentido común.

⁷⁹.- Los griegos, por ejemplo Pitágoras, al hablar de belleza, se referían a la que entra por los ojos, y de hecho, percibir y observar se trataban como sinónimos (que es lo que nosotros todavía hacemos). Es sólo paulatinamente que se fue asimilando la audición a la percepción estética, y podría, de esta manera, explicarse, por qué sentidos como los del gusto o del olfato no han sido de mayor consideración dentro de las artes, que más bien tienen a la gastronomía o a la perfumería por nimiedades, toda vez que entre un escultor y un chef, o entre Picasso y Paloma Picasso hay diferencias abismales. Por razones que atañen al lenguaje cotidiano, el presente texto también privilegia la metáfora visual, que bien a bien es más acorde a la comprensión y a la cultura en general. La metáfora visual es, por decirlo así, una forma de hablar para que mejor se entienda, aunque ello no implica que se pudiera elegir una metáfora de otro orden para hablar de las formas, las cuales, se sabe, participan de todos los sentidos de la percepción. Veldman (1989) desarrolla una teoría de la afectividad recurriendo a la metáfora táctil, según la cual todo será visto como "tocar", según el título de su libro, que es Haptonomía, término que deriva etimológicamente de "tocar". Igualmente, aunque las dificultades narrativas crezcan, podría elegirse la metáfora olfativa, donde la realidad no sea mirada ni tocada, sino olida, de modo parecido al estudio de Alain Corbin (1982) sobre los olores de París en el s. XVIII, y la perentoria necesidad de los

perfumes que vivir ahí implicaba, o al uso que Patrick Suskind hace de tal trabajo en su novela *El Perfume*, donde el protagonista es capaz de aprehender, aprender, entender y controlar la realidad con la nariz. La metáfora gustativa estaría aproximada en las novelas *El Festín de Babette* y *Como Agua para Chocolate*. Y no obstante, un simple argumento a favor de la metáfora visual sería el hecho de que el lenguaje que utilizan estos textos recurre a la metáfora visual, meramente porque no hay alternativa: "se puede observar", "queda visto que", "todo se veía delicioso", y así sucesivamente: para leer metáforas táctiles u olfativas, hay que escribirlas en metáfora visual. El libro de Veldman utiliza como categorías a las "imágenes" y a las "representaciones" con un fuerte sentido óptico, y cada rato dice "es evidente que", "este ejemplo muestra", etc.; para hablar del tacto tiene que recurrir a la vista. Además, da la impresión de que en todo caso la metáfora táctil es adecuada solamente para hacer una psicología del cuerpo, porque el tacto, por naturaleza, está circunscrito a este rango proximal: si "sentir" se va a ejercer con la piel, el sentimiento no puede llegar muy lejos. En cambio, una psicología de lo cultural o de la sociedad, requiere que la afectividad tenga más alcance, que sea distal, y de todas las percepciones, la mirada es la que llega más lejos, hasta el horizonte: es más comprensiva. La vista es el tacto distal.

⁸⁰.- "limitar el estudio de la estética al arte es una actitud ya inaceptable. Hay una manera de contemplar la vida psicológica del mismo modo que a la naturaleza exterior a la cual uno tiene el derecho de llamar estética. Hay un punto de vista estético, una vida estética" (Segond, 1927, p. 12). En otras palabras: "Ya no es posible reducir el arte solamente a las grandes obras que uno califica generalmente de culturales. Es toda la vida cotidiana que puede ser considerada como una obra de arte" (Maffesoli, 1990, p. 22). O sea, o bien que no toda la estética es arte, o bien que no todo el arte es bellas artes; comoquiera la vida cotidiana forma parte del tema. A fin de cuentas, "arte" significaba en primera instancia la capacidad de hacer bien algo, como aun se conserva de prefijo en palabras como "artefacto, artimaña, artilugio, artificio". Así es como argumenta Valéry: "se dice de la medicina que es un arte; lo mismo se dice de la caza, de la equitación, de la conducta en la vida o del razonamiento. Hay un arte de caminar y un arte de respirar; hay incluso un arte de callar" (1935, p. 45). "La palabra arte significó primeramente una manera de hacer y nada más" (p. 48).

⁸¹.- Es en este sentido que Maffesoli puede afirmar, en su prosa más espesa que especiosa, que "la estética se ha difractado en el conjunto de la existencia. Ya nada queda indemne. Ha contaminado la política, el consumo, y por supuesto la vida cotidiana". Este autor, sociólogo de lo cotidiano, ha llegado a hablar de una "hiperracionalidad, es decir, un modo de conocimiento que sabe integrar todos los parámetros que se consideraban como secundarios: lo frívolo, la emoción, la apariencia, todas las cosas que pueden resumirse en la palabra estética. En suma, el lazo social se ha vuelto emocional" (1990, p. 12).

⁸².- De las múltiples definiciones de arte, ésta es la que mejor implica a la afectividad, porque la incluye no como expresión o producto colateral, sino como orgánicamente inherente con el objeto, y puede documentarse en las teorías estéticas: "¿Cómo podemos capturar, detener y manejar sentimientos de manera que su contenido pueda

hacerse concebible y presentarse a nuestra conciencia en forma universal, sin ser comprendido en sentido estricto, es decir: por medio de conceptos? La respuesta es ésta: podemos hacerlo creando objetos en los que los sentimientos que intentamos detener estén incorporados de modo tan definitivo que cualquier sujeto confrontado con tales objetos, y empáticamente dispuesto hacia ellos, no pueda menos que experimentar una apercepción no-sensorial de los sentimientos en cuestión. Tales objetos son llamados 'obras de arte' y por 'arte' designamos a la actividad que los produce" (Baensch, citado por S. Langer, 1953, p. 31). Pero quien lo puede decir con mayor precisión es otra vez, Valéry: "la vista, el tacto, el olfato, el oído, el movimiento, nos inducen, pues, de tanto en tanto, a demorarnos en la sensación, a actuar para acrecentar la duración o intensidad de sus impresiones. esa acción, que tiene a la sensibilidad como origen y como fin, al tiempo que la sensibilidad la guía también en la elección de sus medios, se distingue netamente de las acciones de orden práctico. En otras palabras, la sensación exalta su espera y la reproduce, sin que ningún término claro, ningún límite definido, ninguna acción resolutive pueda abolir directamente este efecto de excitación recíproca. Organizar un sistema de cosas sensibles que tenga esta propiedad, es el problema esencial del arte. Palpar un objeto no es sino buscar con la mano cierto orden de contactos; si, reconociendo o no ese objeto, nos vemos impulsados o inducidos a repetir indefinidamente nuestra maniobra envolvente, perdemos poco a poco el sentimiento de la arbitrariedad de nuestra acción, y nacerá en nosotros el de cierta necesidad de repetirlo. Nuestra necesidad de recomenzar el movimiento y de perfeccionar nuestro conocimiento local del objeto nos dice que su forma es más adecuada que otra para mantener nuestra acción. Esa forma favorable se opone a todas las demás formas posibles, puesto que nos tienta de manera singular a perseguir en ella un intercambio de sensaciones motoras y de sensaciones de contacto y de esfuerzo que, gracias a ella, se vuelven en cierto modo complementarias unas de otras, reclamándose recíprocamente las presiones y los desplazamientos de la mano. Si a continuación intentamos modelar en un material conveniente una forma que satisfaga la misma condición, haremos una obra de arte" (1935, pp. 51-54). Nótese cómo, en la descripción de Valéry, el objeto se constituye, aparece, en la misma continuación del sentimiento, como si el objeto apareciera para sostener el sentimiento, como soporte de él. El arte brota de sí mismo, y cuando así lo hace, sus reglas le son inmanentes. Estas reglas son la estética. La Estética son las reglas de supervivencia de la afectividad.

⁸³.- Read parece llamarlo participación estética: "la obra de arte invita a lo que bien podría llamarse 'la participación estética', y en ese estado de identificación psíquica, las fuerzas vitales de la vida, mezclándose libremente con las formas ideales de la belleza, reciben la impresión de estas formas" (1955, pp. 126-127).

⁸⁴.- A esto se le llama imagen "háptica" (Cfr. Read, 1955, p. 25), en donde la observación externa se experimenta como sensación interna, y viceversa. Read alega que las pinturas rupestres sumamente estilizadas (Lascaux y Altamira) están hechas de esta manera: "las extremidades en posición de correr se alargan porque al correr se sienten más largas".

⁸⁵.- Este es el párrafo precedente que aparece en la Historia de la Psicología de Baldwin: "no obstante las anticipaciones, pertenece a Th. Lipps el crédito de haber investigado los hechos y haber formulado las reglas de lectura semejante que el Self hace sobre los objetos estéticos, y que él llama *einfihlung**. En su importante trabajo *Aesthetics*, se hace de este principio una explicación universal. Parece ser que en el hecho de la apreciación estética, el espectador tiene una cierta simpatía o 'sentimiento de prójimo' (*fellow-feeling* -Mitchell) hacia el objeto, considerándolo como si el objeto mismo pudiera sentir; esto es, como si fuera un ser animado (*Th. Lipps, *Raumaesthetik* (1893-1897); *Aesthetische Einfühlung* (1900); *Aesthetik* (1903-1906)" (Baldwin, 1913, p. 127).

⁸⁶.- Así como hay una "Haptonomía" (Veldman, 1989), cuyo subtítulo es "Ciencia de la Afectividad", así también puede documentarse, con mejores resultados, una "Prosaica. Para una Estética de lo Cotidiano". K. Mandoki (1994) desarrolla la tesis de una estética cotidiana a partir del interesantísimo postulado de una organización estética de la realidad, de la cual participa la política, la familia, la historia, etc.: "La estética se define como el estudio de la facultad de la sensibilidad y se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana" (p. 83). En la misma definición se aprecia la virtud y el defecto de este libro. La virtud es que la prosaica tiene aplicaciones concretas; el defecto es que el texto hace demasiadas clasificaciones.

⁸⁷.- Es en este sentido que Mead puede decir que la conciencia solamente puede conocer a quien actúa en pasado (la frase, dentro de su teoría, es: "si se pregunta, pues, dónde aparece el 'Yo' en la experiencia de uno, la respuesta es que aparece como una figura histórica" -1930, p. 202), o que Bergson afirma que "prácticamente, no percibimos más que el pasado" (citado por Vieillard-Baron, 1991, p. 55); la razón es que si esto se pone en tiempo presente, resulta la siguiente frase de Goethe: "quien actúa siempre es inconsciente". El mismo Mead en otra parte, dice que "este proceso de encontrar en el lenguaje la expresión que provoque la emoción otrora experimentada, se lleva a cabo más fácilmente cuando uno trata con el recuerdo de ella que cuando se encuentra uno en mitad de experiencias extáticas" (1930, p. 178). Comoquiera, puede plantearse que toda memoria es un evento afectivo y remite a un acontecimiento afectivo, como lo ha planteado Halbwachs, porque de otra manera sería sólo un recuento de hechos. Respecto al proceso de memoria, puede decirse que, por un lado, "uno no olvida nada" (Halbwachs -1944, p. 64-, al fin discípulo de Bergson, quien también postula una sobrevivencia integral del pasado), pero por el otro, ningún recuerdo existe como tal en ninguna parte. La conclusión de ambos enunciados es que los acontecimientos afectivos dejan, al pasar, una especie de eco, de aura, huellas, indicaciones, marcas, etc., que constituyen la estructura básica, el esqueleto, del objeto originario, pero que tienen que ser reconstruidos, recreados, con la ayuda lógica, o dentro del impedimento lógico, del lenguaje. El caso de la ciudad, como depósito de señales para la recreación de la memoria es un ejemplo muy claro dado por Halbwachs: a partir de ahí se puede volver a fabricar, de otra manera, la forma del objeto originario. Es por la memoria que el lenguaje en general contiene aseveraciones sobre la realidad y la afectividad: las onomatopeyas, las metáforas y las analogías son, en este sentido, modos de la memoria.

⁸⁸.- Lo curioso es que todos estos factores de la analogía no se presentan en el contenido explícito del discurso, sino que aparecen en sus silencios, precisamente, otra vez, en lo que no se dice de lo que se dice: el estilo, la sintaxis, la prosodia, etc., no se mencionan en el discurso: son "solamente" su forma.

⁸⁹.- Así puede entenderse el extraño hecho de que una de las condiciones de validez de las teorías científicas en las ciencias duras, sea la condición de "belleza" o "elegancia": "el último principio guía (criterios empleados para aceptar así como para rechazar construcciones y complejos de construcciones llamados teorías) es extremadamente vago, pero así y todo de suma importancia. Forma una especie de puente entre la ciencia y el arte, pues impone la cualidad de la elegancia, de la belleza a las teorías científicas. es difícil definir explícitamente lo que se entiende por elegancia, pero de alguna manera todo hombre de ciencia que actúa y sobre todo los genios creadores de nuevas ideas, de nuevos postulados, de nuevas ecuaciones fundamentales sabe cuándo una teoría es hermosa. Hombres como Einstein y varios sobresalientes físicos matemáticos que aún viven han llegado a declarar lo que entienden por la belleza de una concepción, por la elegancia de una forma (por ejemplo la invarianza). Deseamos concluir con la enfática afirmación de que la ciencia en su estado actual de desarrollo no está desprovista de elementos estéticos y que estos parecen cobrar cada vez mayor importancia. La ciencia actual no toma seriamente ninguna hipótesis que no satisfaga la elegancia" (LeShan y Margeneau, 1982, p. 96). El principio de simplicidad (p. 88) o parsimonia de la ciencia, puede verse, también es un criterio de forma, i.e. estético.

⁹⁰.- Esto lo dice Vygotsky así: "consideramos como idea central de la psicología del arte el reconocimiento de la superación de la materia por la forma artística o, lo que es lo mismo, el reconocimiento del arte como técnica social del sentimiento" (citado por Páez y Adrián, 1993, pp. 67-68).

⁹¹.- En palabras de Schiller: "la belleza: aquella unión entre lo finito y lo infinito" (1794, p. 88). Incluso, en términos para la academia, la definición no cambia: "la teoría de la belleza se apoya siempre en la representación de lo infinito, aprehendido dentro de su expresión finita, sensualmente perceptible. Ahora bien, precisamente en esa aprehensión intuitiva de lo infinito -que llamamos iluminación- reside la esencia de lo bello. No existe mejor definición de la obra de arte que la observación que acabamos de citar sobre el instante en el que el compositor escucha de golpe toda la sinfonía que aún no compone" (Kouznetjov, 1981, pp. 83, 86). Y en palabras de Borges: "la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o está por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético" (1980, p. 242).

⁹².- Por ejemplo, Abbagnano (1961, pp. 393, 394), define así a la angustia: "la angustia es el sentido de la ruptura entre el organismo y el mundo o, mejor, la pérdida de la relación entre el organismo y el mundo", y cita a Kurt Goldstein: "la angustia es el

sentimiento de una sacudida que afecta tanto a la existencia del mundo como a la propia".

⁹³.- esta indistinción afectiva es el argumento central de *La Abstracción Sentimental* de Soriau, escrito en 1925, según la cual, las características de un objeto pueden ser puestos en otro, o las cualidades de equis sentimiento pueden ser adjudicadas a diversos objetos: "la sensación de azul, la sensación de frío, la sensación de amargura, se parecen a sí mismas, independientemente de que se les encuentren en un objeto o en otro; ello da la posibilidad de generaliza, o abstraer, sea agrupando los objetos de modo que resulten similares, sea poniéndolos aparte" (p. 19).

⁹⁴.- Esta disolución de lo bello y lo bueno, lo estético y lo ético, parece ser crucial porque constituye un alegato en favor de una ciencias sociales estéticas, o de una crítica de la realidad colectiva desde el punto de vista de su forma; los siguientes citas son una muestra de la unanimidad: "la separación entre ética y estética es, a fin de cuentas, reciente y jamás constatada" (Maffesoli, 1990, p. 16); "tanto la ética como la estética estudian el sentido y el alcance de la práctica humana en sus facetas no estrictamente instrumentales, las que van más allá de los forzosos gestos dirigidos a asegurar la supervivencia. La ética y la estética se apoyan en la comunicación, pero en ambas permanece un núcleo -el más significativo, por cierto- que resiste a la transparencia comunicativa y gracias a cuya opacidad secreta, precisamente, algo puede ser comunicado" (Savater, 1988, p. 92). Por cierto, como lo mencionan Savater y Gadamer (1961), es un tópico kantiano, de la *Crítica del Juicio*. Finalmente, en la misma psicología social también puede encontrarse la aseveración: "uno se siente bien cuando cree haber hecho el bien" (Moscovici, 1994, p. 79); "numerosos estudios han mostrado que la mayoría de la gente juzga prontamente que las personas bellas son más exitosas y sensibles, más cálidas y amables que aquéllas desprovistas de belleza" (p. 224). "Pareciera que la apariencia física, en su aspecto estético, juega un papel esencial en el establecimiento de juicios positivos o negativos sobre la persona, una ecuación entre quien es bello y quien es bueno" (D. Jodelet, 1994, p. 59). Y es que, a fin de cuentas, como dice Guillaume en su *gestaltheorie*, "toda clase de seres, de objetos, de situaciones, tienen una fisonomía moral. Los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, de lo tranquilo, de lo gracioso, de lo elegante, etc., en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba" (1937, p. 187).

⁹⁵.- El gusto es también un tema de Kant, que Gadamer expone así: "El gusto es más bien algo parecido a un sentido. No dispone de un conocimiento razonado previo. Cuando en cuestiones de gusto algo resulta negativo, no se puede decir por qué. Éste se define prácticamente por el hecho de sentirse herido por lo que repugna, y evitarlo como una amenaza de ofensa. Lo propio del gusto no es sólo reconocer como bella tal o cual cosa, sino también tener puesta la mirada en un todo con el que debe concordar todo cuanto sea bello. El gusto no se limita en modo alguno a lo que es bello en la naturaleza y en el arte, sino que abarca todo el ámbito de costumbres y conveniencias. Lo bello en la naturaleza y en el arte debe completarse con el ancho océano de lo bello tal como se despliega en la realidad moral de los hombres" (1960, pp. 68, 69, 70, 71).

⁹⁶.- Gadamer, desde su perspectiva hermenéutica, parece decir que lo bello habla el lenguaje de la luz, es decir, que lo que pueda decirse de la luz se aplica por igual a las formas y a la belleza. Su descripción metafísica de la luz es por lo menos "brillante": "la belleza tiene el modo de ser de la luz. Esto no sólo quiere decir que sin la luz no puede aparecer belleza alguna, que sin ella nada pueda ser bello. Quiere decir que en lo bello la belleza aparece como luz, como brillo. La belleza se induce a sí misma a la manifestación. La luz no es sólo la claridad de lo iluminado, sino, en cuanto que hace visibles otras cosas, es visible ella misma, y no lo es de otro modo que precisamente en cuanto que hace visibles otras cosas... Es cosa de la constitución reflexiva propia de su ser el que la luz reúna el ver y lo visible, y que sin ella no exista ni lo uno ni lo otro. Sin embargo, lo bello no se restringe al ámbito de lo visible, sino que es, como ya hemos visto, el modo de aparecer de lo bueno en general. La metafísica de la luz es el fundamento de la estrecha relación que existe entre la patencia de lo bello y la evidencia de lo comprensible" (1960, pp. 576, 577).

⁹⁷.- Desde un punto de vista más antropológico, S. Langer también sustenta la idea de que la luz es un objeto sentimental: "la luz del sol y la luz de la razón o de la alegría, fueron nombradas con la misma palabra porque estaban cargadas con el mismo sentimiento, y consecuentemente fueron tomadas como la misma cosa" (1967, pp. 62-63).

⁹⁸.- Al margen de las planificaciones racionalistas de la sociedad, propias de políticos y tecnócratas, puede advertirse que las descripciones de la sustancia de las formas y los afectos pueden funcionar como proyectos de sociedad. Este es el caso de Italo Calvino, que, en sus propuestas para el próximo milenio (1985), lo que él quiere para su propia literatura, lo plantea para la sociedad; entre ellas propone el modo de ser de la levedad como forma de la vida, en términos como éstos: "Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.(...) Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes. De la sangre de la Medusa nace un caballo alado, Pegaso; la pesadez de la piedra puede convertirse en su contrario. En los momentos en que el reino de lo humano parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Pegaso a otro espacio" (pp. 24, 16, 17, 19).

⁹⁹.- Así como Gadamer toma a la luz y Calvino a la levedad, Kundera elige como proyecto de sociedad a la lentitud, más bien "lentificación": "La rapidez es la forma de éxtasis que la revolución técnica le ha hecho de regalo al hombre. ¿Por qué ha desaparecido el placer de la lentitud? ¡Ah! ¿Dónde están los vagos de antaño? ¿Dónde están esos héroes holgazanes de las canciones populares, esos vagabundos que andan de un molino al otro y duermen bajo las estrellas? ¿Habrá desaparecido junto con los

caminos rurales, junto con las praderas y los claros de bosque, junto con la naturaleza?" (1995, pp. 10,11). Con la misma intención; Virilio, en su *Estética de la Desaparición*, hace una crítica de la velocidad en tanto elemento constitutivo de la época contemporánea. Debido a que la velocidad se ha instalado como modo de ser, solamente interesa lo que desaparece, y por eso el ciudadano de hoy se sube a cualquier automóvil o tren, para ver pasar y desaparecer a la realidad, y mientras más rápido mejor: "La destrucción que produce el nihilismo de la técnica sobre el mundo es menor que la que opera la velocidad sobre la verdad del mundo" (1980, p. 79). "La violencia de la velocidad domina el mundo de la técnica" (p. 115). Asimismo, Daniel Innerarity, reivindica a la lentitud como el modo de ser de la filosofía (1994, cap. 2), al tiempo que reivindica a "la filosofía como una de las bellas artes".

¹⁰⁰.- Es Lipovetsky (1983) quien lo llama la era del vacío, y describe sus formas en las siguientes frases: "¡si al menos pudiera sentir algo!": esta fórmula traduce la 'nueva' desesperación que afecta a un número cada vez mayor de personas... Los trastornos se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como 'trastornos de carácter' caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres... Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término" (pp. 75, 76). Julia Kristeva, por su parte, le llama "las nuevas enfermedades del alma": "la muerte del espacio psíquico es la amenaza fundamental de las nuevas enfermedades del alma...; esas nuevas enfermedades del alma se expresan como aburrimiento, dificultad de relación y disfunciones sexuales, síntomas somáticos, imposibilidad de expresarse, un profundo malestar engendrado por un lenguaje que termina por resentirse de su propia artificialidad y vacío" (Periódico *El Financiero*).

¹⁰¹.- Alguien ya escribió magníficamente el epitafio del siglo veinte: "El teorema de Pitágoras contiene 24 palabras. El principio de Arquímedes, 67. Los 10 mandamientos, 179. La declaración americana de independencia, 300. Y la reciente legislación europea que limita las ocasiones de fumar, 24, 942" (Anuncio de la Philip Morris Europea en el Periódico *Libération*).

¹⁰².- El aumento de cantidades de objetos y su periodización a lo largo de la historia puede documentarse en un artículo de Jean Poirier (1990, p. 954). Ahí, distinguiendo entre "objeto" y "cosa", da cuenta de su implicación o desimplicación afectiva: "una característica esencial es la de no haber alcanzado jamás el proceso de cosificación: el objeto, siempre más o menos subjetivo, jamás se convirtió en cosa antes de la aparición de la fabricación en serie de las sociedades industriales" (p. 902). Los objetos son prendas que pierden su afecto al volverse cosas. "Si el objeto no se hace completamente cosa, su intercambio se hace difícil, si no imposible, puesto que el objeto es partícipe del sujeto, de modo que es el sujeto mismo quien se halla implicado, y él no puede ser comprado ni vendido. Esta concepción del objeto está sin duda a la base de la peyoración que desde hace mucho pesa sobre quienes lo fabrican, los artesanos, y sin duda también sobre quienes lo venden, los comerciantes. La iglesia condenó de manera categórica durante mucho tiempo toda práctica de comercio" (p. 925). Ciertamente, un objeto, cuando es prenda, es parte de la existencia del objeto:

"cuando una persona de edad va al asilo, si puede llevar consigo una parte de sus muebles, el traumatismo es menos severo, y su esperanza de vida menos comprometida. Se advierte aquí como el objeto garantiza, asegura, autoriza, en el sentido pleno del término, la existencia del sujeto" (p. 931).

¹⁰³.- Hasta aquí, y en lo sucesivo, los datos sobre mobiliario provienen de Rheims (1990, pp. 1074-1165), los de equipamientos colectivos, de Tixeront (1990, pp. 1166-1269); los de gastronomía, de Aguilar Icaza (1988, pp. 81-145); los de olfato y perfumería, de Corbin (1982) y los del idioma castellano, de Alatorre (1979).

¹⁰⁴.- Si se tiene en cuenta la realidad "fuerte" que tenían el Cielo y el Infierno durante la Edad Media, se entiende la importancia de la aparición del Purgatorio, que equivale a una negociación o moderación de los extremos pasionales: el Purgatorio es la primera delicadeza a la que se presta la Edad Media. A la Iglesia le tomó tres concilios y trescientos años (Lyon, 1274; Florencia, 1439, y Trento en 1563) su formulación definitiva (Cfr. Vacant, Mangenot y Amann, 1936).

¹⁰⁵.- Puede advertirse que la mayoría de "las cosas que nunca existieron", según titulan Page e Ingpen (1985) a su talentosísima Enciclopedia, se encontraban vivas y vigentes en la Edad Media. Un paseo por este libro es ampliamente recomendable porque permite adscribirle un mejor grado de realidad a la magia, los mitos, los cuentos y las leyendas.

¹⁰⁶.- La cita es de Aguilar Icaza (1985, p. 136), y la escribe a propósito de la comida: nada parece tan alejado de una ceremonia como un lunch en Burger King, mera sensación de trámite nutricional, pero incluso este infortunio posmoderno puede retrotraerse a la mística gastronómica, que se basa en la presencia de un sacrificio (la vaca muerta de la hamburguesa) y una comunidad (todos comen con alguien): "el verdadero significado se completa en el acto de compartir" (p. 138), y continúa en sobrecapas, más significativamente: "al cenar con amigos, con la familia o con seres queridos, compartimos juntos un acto íntimo que aunque biológicamente es vulgar en apariencia, refleja un sentido solidario, un momento de disfrute en el cual podemos elevar la reunión a un ritual de amistad" (p. 133). Y concluye: "¿Es entonces la comida un sacrificio? Sí, la comida como vida orgánica, sea planta o sea carne, antes de ser recogida, cazada, matada o cosechada, es el mejor ejemplo que tenemos como omnívoros del símbolo de sacrificio vida / muerte. La cocina es entonces el fundamento cultural que interviene como mediador entre el hombre y la naturaleza, y entre el hombre y el poder creador. Si la comida es entonces el sacrificio ritual, el comer es el acto sagrado que nos reúne". Y así, la nota que empezó en Burguer King puede terminar en el canibalismo, el acto más extremo de pasión pura, de sacrificio y comunidad, porque el muerto y el comido es la gente misma.

¹⁰⁷.- Tan sólo la Barbie, esa muñeca desenfantilizada que data de 1960, tiene un guardarropa que suma 900 vestidos, creados por costuristas como Christian Dior, Ninna Ricci, Oscar de la Renta e Ives Saint Laurent (Periódico Reforma).

¹⁰⁸.- En efecto, hoy en día hasta los muertos pueden recibir una visita guiada para turistas, quienes se llevan siempre un bonito souvenir. En torno a esto ya se ha organizado un gran negocio, en Estados Unidos por supuesto, gracias a "la ley de los derechos de las celebridades", que le otorga a los herederos la propiedad de la imagen por cincuenta años después de su muerte. A partir de ahí, "los muertos célebres inician una segunda carrera" regentados por "empresas de estrellas fallecidas", negocio floreciente que expone en casas-museo, tazas de café, camisetas, anuncios de jeans y perfumes, y en coches, posters, llaveros, biografías, etc., las imágenes de clientes como "James Dean, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Gloria Swanson, Greta Garbo, Lawrence Olivier, Orson Wells, Mark Twain, Kerouac, Frank Lloyd-Wright y Babe Ruth, todos propiedad de una misma compañía. La agencia Roger Richman representa a Sigmund Freud, Albert Einstein y los Hermanos Marx". La compañía japonesa Sonny acaba de comprar a Marilyn Monroe (Soula, 1995).

¹⁰⁹.- Puede verse que en su parte técnica y administrativa y económica y legislativa, las democracias contemporáneas como las del primer mundo se han superado ampliamente en el curso del siglo: voto a las mujeres, libertad de expresión, seguro social, limpieza electoral, decremento de la corrupción, ausencia de déspotas y caudillos, movilidad social, etc. Sin embargo, tales proezas democráticas contrastan penosamente con los datos de la calle, como el número de suicidas cada vez de menor edad, de deprimidos, de adeptos a las drogas sucesivamente más fuertes, de miserables desgarrados, de violencia gratuita, etc. En suma, el criterio romántico alemán de "una vida feliz" se cumple hoy menos que nunca, porque antes la miseria siquiera tenía lugar para las ilusiones, de modo que "el mejor de los sistemas de gobierno" no es bueno para la felicidad. Los temores de Tocqueville respecto a la democracia se han hecho reales, y los libros mencionados como el de Lipovetsky o el de Gergen pueden leerse como críticas a esta democracia.

¹¹⁰.- Términos como ciberespacio o cibernauta, o cibernantropo como diría Lefebvre en uno de sus característicos libros ecológicos (1967), son tan horribles porque no significan nada. "Cibernética" o "cibernación", en cambio, vocablos éstos neologados por Norbert Wiener en 1958 o 1950, provienen del griego *kybernetés* (Cfr. Corominas, 1973), que significa "piloto" y se refiere a quien comanda; un piloto es la inteligencia de la máquina. Así, ciberespacio es etimológicamente una tontería, sólo posible en la era informática, donde el lenguaje ha caído en desuso, descuido y descrédito, toda vez que no puede ingresar al ciberespacio, donde solamente caben impulsos eléctricos. Y en conclusión, el hecho de que tales sustantivos no signifiquen nada, da cuenta de su emotividad.

¹¹¹.- "Folklore" es la palabra que utiliza Theodore Roszak, aquel teórico de la contracultura, para referirse a la recepción popular de los ordenadores en un texto que hace una evaluación crítica (1986, pp. 22-28). La narración que ahí elabora de la evolución del concepto de información ejemplifica el proceso de virtualización de la realidad: hasta la década de los treinta, una información era un paquetito de datos, útil,

urgente, frívolo o sorprendente, es decir, era un contenido, por lo tanto debía contener algo. A partir de la teoría de la comunicación de Claude Shannon, la información aparece como el tránsito de una cantidad de mensaje desde un emisor y codificador hasta un receptor decodificador, a través de un canal, o sea, que deja de importar el contenido, su significado y su valor, para empezar a importar el hecho de su transmisión, al grado de que cualquier cosa que se emita es información, sea un secreto de estado, la Biblia en verso, un tecleo azaroso como Ç}#@^*?Ç(\$%&., un impulso nervioso o un dígito binario llamado bit de información. Al planetarizarse la red informativa, poblada por bits, aparece este espacio cibernético.

¹¹².- Bill Gates es un personaje norteamericano quien a la edad en que Pascal ya se había muerto, él nada más era millonario, gracias a un precoz talento informático y financiero que lo hizo desarrollar el software Microsoft y vendérselo a la IBM para el lanzamiento de sus computadoras; no muchos años más tarde, toda la red informática del mundo empezó a comunicarse con sus programas, de modo que tiende a convertirse en un monopolio legal toda vez que quien no lo utilice, corre el inminente riesgo de que su computadora involucre a la categoría de máquina de escribir, con el inconveniente actual de que ahora todo impreso se solicita acompañado de un diskette legible por el programa Windows, propiedad del mismo Gates. Ahora que si se tratara de hacer justicia, la galaxia no se llamaría Gates, ni siquiera ENIAC, que es la computadora creada por la universidad de Pennsylvania y que ocupaba una superficie de 150 mts², ni siquiera Colossus, ya que ambas disputan el honor de ser las primeras computadoras, construídas entre 1942 y 1945, sino que sería la Galaxia Atanasoff, un profesor norteamericano a quien en 1973, un juicio sobre patentes dictaminó a su favor contra la ENIAC, como el constructor de la primera computadora (Reader's Digest, 1990, p. 197). Pero entonces tampoco se debería llamar Gutenberg a la galaxia tipográfica, porque hay un sutra Budista impreso 586 años antes que la primera Biblia.

¹¹³.- Este extracto místico-ontológico de una entrevista muestra el caso: "-¿Qué es el ser digital? ¿Por qué se hace necesaria y aun relevante una nueva definición del ser? - Porque no había una anterior. La capacidad de vivir una existencia digitalizada apenas ahora se convierte en realidad. Es una definición que no tiene que ver con uno, con el ser, sino con la otredad, con aquéllos con los que uno se comunica. No hay un 'ser digital' en el aislamiento. El término significa muchas cosas pero sobre todo una vida en el espacio cibernético y un código múltiple para comunicarse con las máquinas. Las consecuencias entre otras son: flexibilidad, personalización, mayor poder del ente de referencia, y desintermediación; todos estos son palabras y conceptos rimbombantes, pero también reales". Esta entrevista fue realizada a través del E-mail con N. Negroponte, director del Laboratorio de Medios del MIT, Instituto Tecnológico de Massachusetts, quien augura que "más de mil millones de personas, una quinta parte de la población mundial, estará conectada al Internet en el año 2000" (Periódico Reforma).

¹¹⁴.- Para una introducción extensa a la Psicología Colectiva, véase Fernández Christlieb, 1994.

¹¹⁵.- Marc y Picard han logrado redactar un brillante y completo manual sobre la Interacción Social (1989); a modo de resumen, basten los dos primeros y los dos últimos renglones de este libro: (p. 12) "Se constata hoy, en numerosos campos de las ciencias humanas, la emergencia de la noción de interacción"; "así, la interacción se confirma, una vez más, como el espacio fundamental donde se articulan y anudan la psicología y lo social" (p. 194).

¹¹⁶.- Ésta es una constatación de principio en la afectividad, que al parecer no se hace en la psicología social moderna. Sin embargo, Soriau, en 1925, la tiene: "el sentimiento existe en la medida en que se manifiesta su ser, es decir, en tanto que aparece. Y aparece (¿hace falta decirlo?), como una aparición, o si se prefiere en término peyorativo, como una apariencia" (p. 73). Los psicólogos sociales que continúan investigando, aquéllos que no se han estandarizado, ya han notado la diferencia entre construcción y aparición; por ejemplo, Denise Jodelet (1994): "ciertos estudios han puesto el cuerpo y su apariencia en consideración para mostrar que la impresión que se desprende de la apariencia es aprehendida global e intuitivamente. De hecho, sólo una dimensión de esta apariencia retiene verdaderamente la atención: la dimensión estética" (p. 49).

¹¹⁷.- "tensión" parece ser el término básico que da cuenta de la unidad orgánica, "viva", de la relación estética. S. Langer le dedica casi un capítulo completo a éste concepto en su ensayo sobre la mente y el sentimiento (Cfr. 1967, pp. 153 ss.): "el establecimiento y organización de tensiones es la técnica básica de proyección de la imagen del sentimiento... La tensión es la vida de la unidad" (pp. 164, 161); y lo ejemplifica con una cita muy didáctica que toma de Hans Hofmann: "Tome usted una hoja de papel, y trace una línea; el solo hecho de haber puesto una línea en cualquier parte de la hoja, estableció una relación determinada entre esta línea y las orillas de la hoja. Si usted traza otra línea más, tendrá no solamente una tensión entre las dos líneas, sino también una tensión entre la unidad de estas dos líneas y el contorno del papel. Su hoja de papel se ha transformado en un espacio real. Una sensación de movimiento y contramovimiento se crea simultáneamente por virtud de la posición de estas dos líneas en su relación con el contorno del papel. Del movimiento y el contramovimiento resulta una tensión. Las tensiones son expresiones de fuerzas. Las fuerzas son expresiones de acciones. Su hoja blanca ha sido transformada, gracias a dos simples rayas, en un universo en acción". Así que por tensión puede entenderse algo así como el jaloneo entre diversos puntos; no son los puntos, sino lo que queda entre ellos lo que constituye la relación estética. Si se toma en cuenta la cantidad de vocablos que derivan de este término (que proviene de *têndêre*, latín, "tender"; Cfr. Corominas, 1973), se advertirá su presencia ubicua en la cultura: por ejemplo, intención, intensidad, distensión, atención, entender, y también, tienda, tender, tieso, tendido, intento, portento, etc., etc.

¹¹⁸.- La psicología colectiva es una psicología monádica: carece de componentes, o trabaja con una realidad de un solo componente. Por el contrario, el pensamiento de la modernidad, y la mayoría de los psicólogos que ha generado, trabaja con una realidad

diádica y cartesiana, cuyo ejemplo sería el antagonismo entre pensamiento y sentimiento, mente y cuerpo, sujeto y objeto, etc. La psicología social aquí mencionada es en realidad triádica y peirceana (de Peirce), que añade a los dos componentes un tercero, que les da sentido, y que consiste en la comunicación, la interpretación, etc.

TIPO DE PSICOLOGÍA:

- a) Diádica (Ej.: Psicología Social Standard)
- b) Triádica (Ej.: Psicología Social Comunicativa)
- c) Monádica (Psicología Colectiva)

TIPO DE INTERACCIÓN:

- a) el sujeto se relaciona con el objeto
- b) un tercer término vincula al sujeto y al objeto
- c) todo objeto es su sujeto y su vínculo

TIPO DE ESQUEMA:

- a) A-----B
- b) A---C---B
- c) 0

VISIÓN DE SOCIEDAD:

- a) la sociedad es una suma de partes
- b) la sociedad es una relación entre partes
- c) la sociedad no tiene partes: cada parte es una sociedad

El problema con la psicología diádica es obvio: el sujeto es independiente y distante del objeto, y de ahí la serie de irresponsabilidades de uno para con el otro, como en el caso de la destrucción del planeta por la tecnología. El problema con la psicología triádica es que comporta componentes y conspira sin proponérselo a favor de una fragmentación de la realidad, como lo ha mostrado el hecho de que actualmente ha sido interpretada, cada vez, más de modo diádico, cartesiano, i.e. conservando paradójicamente la separación que deseaba vincular. El problema de la psicología monádica será el que se le ocurra a las otras psicologías.

¹¹⁹.- Corman, un frenólogo moderno, ahora denominados morfopsicólogos, lo dijo, tal vez sin proponérselo, impecablemente: "las formas hablan el lenguaje de la psicología" (1966, p. 12).

¹²⁰.- Sin pretender hacer extrapolaciones, hay por lo menos alguna similitud entre el estilo de pensamiento de la psicología colectiva y el de la física cuántica; ambas parecen operar bajo una gnoseología participativa y pananimista que concibe a la realidad como una unidad en donde materia y conciencia son indistinguibles una de otra. La lógica de la dimensión cuántica es suficientemente parecida a una mónada leibniziana, dentro de la cual la física clásica no funciona y en cambio opera una física psíquica, una psíquica cuántica. Tómese, a modo de ejemplo, el principio de incertidumbre de Heisenberg, o la paradoja Einstein-Podolsky; el primero se refiere al hecho de que el investigador determina si un electrón tiene, o posición, o velocidad, y lo que él decida es lo que éste tendrá en realidad; la segunda se refiere al hecho de que dos fotones se comunican sin interacción o relación alguna, lo cual implica que lo que está separado, está unido a un nivel más profundo que la física. Es en efecto, como si a

nivel cuántico, la realidad se comportara psicológicamente, o estéticamente (Cfr. Vgr., B. Lovett-Cline, 1965 -y a un nivel un poco demasiado divulgativo, Gordon, 1995).

¹²¹.- Los aztecas ya hacían esto, pero al parecer con mayor seriedad, o sea, bajo la consideración de que la forma es un modo del contenido: "la educación tenía como objeto 'cultivar el rostro', porque el rostro refleja la expresión de la vida interior del ser humano: un corazón noble, sabiduría, así como fuerza de voluntad y del cuerpo en un equilibrio para ser creativo con el corazón y con las manos. Los temachtianis (maestros) eran los escultores del rostro de sus discípulos, que lo hacían con verdadera vocación, dedicándose permanentemente a su tarea. Así era la educación en el valle de Anáhuac hace más de 500 años" (Periódico El Financiero, 1994).

¹²².- Ésta interpretación puede localizarse en la exposición que hace de tal aproximación William James (1890). La interpretación más común del asociacionismo es la de una reducción de la conciencia a sus unidades básicas, que son las que se asocian o relacionan para configurar el pensamiento complejo.

¹²³.- Una de las mejores definiciones de la disciplina es probablemente ésta: "la psicología es la historia de la psicología" (Pérez Cota, 1996).

¹²⁴.- La "nueva" se trata de una psicología antifilosófica, antiteórica y anticultural: En el exhaustivo Diccionario de Filosofía y Psicología (1928), "escrito por muchas manos y editado por James Mark Baldwin" (entre esas manos estuvieron la de John Dewey, William James, Pierre Janet, Josiah Royce, Catell, Titchener, Tufts, y la mano del único colaborador que no pertenecía a ninguna universidad, Charles Sanders Peirce), se lee bajo la entrada "PSICOLOGÍA (LA NUEVA): la psicología moderna, en sus aspectos experimental y fisiológico; científica, en oposición a la psicología filosófica". En otra parte dice: "la psicología empírica es aquella de la cual los problemas de metafísica y epistemología quedan excluidos, y son seguidas por los métodos experimental e inductivo".

¹²⁵.- Las palabras textuales son así: "la filosofía trata en primer lugar de significados, del sentido de lo que decimos... su función no es aumentar el conocimiento de la naturaleza, sino nuestra comprensión de lo que sabemos" (S. Langer, 1953, pp. 15 y 18). O como dice Mattei (1991, p. 1518): "la filosofía no es otra cosa que el pensamiento que se piensa él mismo".

¹²⁶.- Esta inutilidad es una sustancia esencial de la cultura, por lo que se le pueden encontrar adeptos en otras áreas y a otros respectos: "Lo único que debe hacer un escritor es, y esto lo digo plenamente convencido, escribir bien. Que ésa es su obligación, y que habrá de defenderla a capa y espada, y que para lograrlo está solo, irremisiblemente solo. Y creo asimismo que todo lo que no sea ese acto sagrado de la escritura, cualquier acontecimiento que el escritor interponga entre él y la consecución de su obra, lo aleja y lo desgasta inexorablemente, y que ese tiempo -como todo tiempo perdido- no lo vuelve a recuperar jamás. Si le pagan a uno regalías está bien, y si no da

igual; creo que uno debe ser discreto y limitarse a llevar sus originales al editor (Rubalcaba, 1995).

¹²⁷.- Hegel es dueño de otra definición de la psicología con regusto literario: "indica, en forma de narración, lo que el espíritu o el alma es, o sea lo que a ella sucede, lo que ella hace" (citado por Abbagnano, 1973, p. 385). Por lo demás, esto es lo que dicen los construccionistas, de otro modo, cuando afirman, como lo hace Gergen, que el psicólogo es un profesional del discurso. Asimismo, lo que parece querer decir Bruner (1990) es que la gente hace sus propias narraciones psicológicas, derrochando estilo, para dar cuenta de lo incomprensible que les es propio, es decir, está haciendo su propia psicología, donde lo psicológico es lo que se puede decir de ello. La psicología es asimismo un estilo literario también en el sentido en que crea su propia realidad para después desentrañarla y narrarla; lo psíquico no existe sino hasta que se le inventa.

¹²⁸.- "En 1688, Johannes Hofer (1669-1752), autor de la primera descripción de esta enfermedad en forma de disertación médica, *De Nostalgia Oder Heimwehe*, deja constancia del término *Heimweh*, utilizado en Suiza para denotar 'el dolor por el perdido encanto de la tierra natal', y el término francés *maladie du pays*, y construye el término latiniforme *nostalgia* para aplicárselo, observando que es 'de origen griego y evidentemente formado por dos sonidos, el de *nostos*, retorno a la tierra natal; el otro es *algos*, que significa sufrimiento o dolor" (Jackson, 1986, p. 341).

¹²⁹.- Ésta es, por ejemplo, la crítica que hace Calvino del siglo veinte: "lo que me molesta es la pérdida de forma que percibo en la vida".

¹³⁰.- "Pandora fue la primera mujer. Indignado Zeus por el engaño que había sufrido por parte de Prometeo, decidió vengarse de la raza humana. Encargó a Hefeso que modelase con arcilla una figura de mujer a imagen de las diosas. Atenea vistió esta figura, las Gracias la enjoyaron, las Horas la cubrieron de flores, Afrodita le dio su belleza y por último, Hermes le confirió la maldad y la falta de inteligencia. Hecha la obra, Zeus insufló vida a la figura y envió a Pandora como regalo a Epimeteo. Pese a que Prometeo había ordenado a su hermano que no aceptara ningún presente de Zeus, Epimeteo, ofuscado por la belleza de Pandora, no le obedeció y se casó con ella. Cuenta Hesíodo que Prometeo había logrado capturar todos los males y los había encerrado en una vasija, pero que la funesta Pandora, llena de curiosidad por saber qué contenía la vasija que su marido le había prohibido abrir, quitó la tapadera, saliéndose entonces todos los males y esparciéndose por la tierra. Sólo quedó dentro la esperanza, que, con sus consejos falaces y sus pobres consuelos, les impide suicidarse. Otra versión, contaba que la vasija -traída por Pandora como regalo de Zeus, en realidad contenía los bienes. Al abrirla Pandora, escaparon hacia el Olimpo todos. Excepto la esperanza" (Fernández-Galiano et Al. 1980).

¹³¹.- esta imagen de la esperanza es conocidísima: está establecida en el lenguaje cotidiano, pero quien no la haya experimentado así en sus propias circunstancias,

puede buscarla en "La Ascensión a la Luz", pintura del Bosco, o en "El Túnel", novela de Sábato, o cuando menos leer el verso del Machado de Serrat: "mi corazón espera, también hacia la luz y hacia la vida, otro milagro de la primavera".

¹³².- Esta especie de independencia de la esperanza con respecto a sujeto, es decir, que uno no puede hacer nada para invocarla, está expresada por Cortázar, en su Rayuela: "probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro es la esperanza. La esperanza pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose".

¹³³.- Y continúa sus memorias: "Un buen día, tuve un sentimiento casi religioso. Era niño y, como siempre, me había ido a dar una vuelta con mi libreta de bocetos a dibujar cosas, siempre pensando en eso que no paraban de decirme en el colegio: 'no dibujas bien; no le hagas así, hazle así'. Y de pronto me aparece esta revelación, muy ingenua sin duda, pero crucial: no hacer caso más que a mí mismo, ignorar de ahí en adelante todo lo que los demás dijeran. Entonces mis dibujos empezaron a cambiar, me sentí verdaderamente libre a partir de ese día. Fue completamente mágico" (Periódico Libération, 1994). Tomando el ejemplo de esta narración, parece ser que los momentos de conversión, tanto religiosa como secular, corresponden precisamente al instante de transformación de la melancolía en esperanza; confróntese a William James: "si el cambio es religioso, lo llamamos 'conversión', especialmente cuando es repentino o mediante crisis" (1902, p. 165). "Ocasiones emotivas, especialmente las violentas, son extremadamente potentes para precipitar reorganizaciones mentales. El modo explosivo y repentino en el cual el amor, los celos, la culpa, el miedo, el remordimiento o la ira pueden caer sobre uno es conocido de todos. La esperanza, la felicidad, la seguridad, emociones éstas características de la conversión, pueden ser igualmente explosivas, como puede apreciarse en esos trances instantáneos e impresionantes de los que San Pablo es el más eminente, en los cuales, a menudo en medio de una tremenda excitación emocional o de la perturbación de los sentidos se establece una división tajante entre la vida anterior y la vida nueva, en un abrir y cerrar de ojos" (p. 180).

¹³⁴.- Esto lo había notado Alberoni (1982) cuando asevera que para enamorarse hace falta como condición una "sobrecarga depresiva", razón por la cual los adolescentes, esos seres expulsados de la infancia y desprovistos todavía de realización alguna, son tan proclives a ello.

¹³⁵.- El concepto de individuación de Jung que es algo así como el logro de la plenitud en tanto ser humano, pasa por una fase de desarraigo y de exclusión (Cfr. Sastré, 1992). Al parecer, el mismo Jung, en su propia vida, pasó por un período de retiro melancólico en una gruta.

¹³⁶.- William Styron, el autor de, por ejemplo, *Sophie's Choice*, es digno de mención, porque decidió relatar esta "tempestad de tenebras" apenas salió de allí, en un libro

(1990) que, para mayor dato, en inglés, su versión original, se intitula "La Obscuridad Visible", y en su versión francesa, "Frente a las Tinieblas".

¹³⁷.- Entre las diversas peculiaridades de Peirce estaba, en efecto, la depresión, la cual, como dice Brent (1995), es enfermedad propia de sensibles, inteligentes y creativos. Un detalle de particular importancia respecto a la vida de Peirce es que, hacia su final, colocó a la estética como un tema de primer orden, lo que tiende a corroborar la idea de que la estética es el meollo de la afectividad, de la melancolía y la esperanza, es decir -como lo hace Platón- que la belleza es "el único médico para los amargos dolores del alma"; 23 siglos más tarde, sigue siendo cierto, y por tanto, Jean Arp, un escultor contemporáneo, lo repite: "donde el arte entra, la melancolía se aleja, arrastrando con ella valijas llenas de negros suspiros" (citados por Read, 1955, pp. 126 y 190).

¹³⁸.- Y es que la región de la melancolía es por lo demás tan oscura, tan exterior, que la psicopatología apenas sabe lo que sucede allí, y de hecho admite que no se puede hacer mayor cosa, como no sea esperar desde el lado de acá, de la normalidad, llamando insistentemente a quien se encuentra en ese trance. Así, la melancolía no es algo que se cura, sino que se cumple, que se tiene que transitar por completo para volver de ella. Como dice Styron (1990): "si logra sobrevivir a la tempestad misma, casi siempre su furor decrece y termina por apagarse. Misterioso en la fase de su flujo, misterioso en la fase de su reflujo, el mal sigue su curso, y uno encuentra la paz".

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1961): **Diccionario de Filosofía**. México; Fondo de Cultura Económica. 1983.
- Aguilar Icaza, J. (1988): La Cocina y la Comida, **en**: J. Fernández Arenas, 1988.
- Alberoni, F. (1982): **Enamoramiento y Amor**. Madrid; Gedisa.
- Almeida Salles, Cecilia (1994): Artistic Creation as a Semiotic Process: The Esthetic Lure of Final Causes. **Semiotica**. New York. Vol. 102- 3/4.
- Ariès, Ph. y Duby, G. (1985): **Historia de la Vida Privada**. Buenos Aires; Taurus, Aguilar, Altea, Alfaguara. 1990. 10 Vols.
- Armistead, M. (1974): **Reconstructing Social Psychology**. Harmondsworth, G.B.; Penguin.
- Averill, J. R. (1980): A Constructivist View of Emotion, **in**: R. Plutchick & H. Kellerman, 1980, Vol. 1.
- Bachelard, G. (1977): **Fragmentos de un Discurso Amoroso**. México; S. XXI. 1982
- Baldwin, J. M. (1913): **History of Psychology. A Sketch and an Interpretation**. London; Watts & Co. 2 Vols.
- Baldwin, J. M. -Ed.- (1928): **Dictionary of Philosophy and Psychology**. New York; The Macmillan Co. 3 Vols.
- Bergson, H. (1903): **Introducción a la Metafísica**. Buenos Aires; Siglo XX. 1979.
- Berman, M. (1989): **Cuerpo y Espíritu. La Historia Oculta de Occidente**. Santiago; uatro Vientos. 1992.
- Besnier, J. M. (1985): **Histoire de la Philosophie Moderne Contemporaine**. Paris; Grasset.

- Billig, M. (1976): **Social Psychology and Intergroup Relations**. London; Academic Press.
- Börling, E. G. (1929/1950): **Historia de la Psicología Experimental**. México; trillas. 1990.
- Brent, J. (1995): Biography as semeiotic: My Dialogue with the Philosopher Charles Sanders Peirce. **Semiotica**. New York; Vol. 104, 1/2.
- Bruner, J. (1990): **Actos de Significado. Más Allá de la Revolución Cognitiva**. Madrid; Alianza. 1991.
- Brunet, R.; Ferras, R.; Théry, H. (1992): **Les Mots de la Géographie. Dictionnaire Critique**. Paris; Reclus-La Documentation Française.
- Calhoum, Ch. y Solomon, R. C. (1984): **¿Qué es una Emoción?. Lecturas Clásicas en Psicología Filosófica**. México; Fondo de Cultura Económica. 1989.
- Calvino, I. (1985): **Seis Propuestas para el Próximo Milenio**. Madrid; Siruela. 1989.
- Canetti, e. (1960): **Masa y Poder**. Madrid; Alianza-Muchnik. 1983. 2 Vols.
- Castoriadis, C. (1995): Institution de la Société et Creation Historique. **Seminaire**. Paris; École des hautes Études en Sciences Sociales.
- Corbin, A. (1982): **El Perfume o el Miasma. El Olfato y lo Imaginario Social, Siglos XVIII y XIX**. México; Fondo de cultura Económica.
- Corman, L. (1966): **Nouveau Manuel de Morpho-psychologie**. France; Stock. 1991.
- Corman, L. (1978): **Types Morphopsychologiques en Literature**. Paris; Presses Universitaires de France.
- Corominas, J. (1973): **Breve Diccionario Etimológico de la Lengua castellana**. Madrid; Gredos.
- De Rougemont, D. (1938): **El Amor y Occidente**. Barcelona; Kairós. 1978.
- Dictionnaire des Philosophes**. (1984). Paris; Presse Universitaires de France.
- Durkheim, E. (1898): Représentations Individuelles et Représentations Collectives. **Revue de Métaphysique et de Morale**. VI.
- Dussauze (1911): **Les Règles Esthétiques et les Lois du Sentiment**. Montauban. Tesis no publicada. Paris; Bibliothèque de La Sorbone.
- Echebarría, A. y Páez, D. (1989): **Emociones: Perspectivas Psicosociales**. Madrid; Fundamentos.
- Eliade, M. (1955): **Imágenes y Símbolos**. Madrid; Taurus. 1955.
- Elkonin, D. B. (1984): Esbozo de la Obra Científica de Lev Semionovich Vigotski. **Revista Intercontinental de Psicología y Educación**. México; Vol. 7, No. 1.
- Fernández Christlieb, P. (1994): **La Psicología Colectiva un Fin de Siglo más Tarde**. Barcelona; Anthropos.

- Fernández-Arenas, J. -Coord.- (1988): **Arte Efímero y Espacio Estético**. Barcelona; Anthropos.
- Fernández-Galiano, E.; Falcón Martínez, C.; López Melero, Raquel (1980): **Diccionario de la Mitología Clásica**. Madrid; Alianza. 2 Vols.
- Ferry, Luc (1990): **Homo Aestheticus. La Invention du Goût à l'Âge Démocratique**. Paris; Grasset.
- Filloux, J.-C. (1991): **L'Inconscient**. Paris; Que Sais-Je?. P.U.F.
- Focillon, H. (1943): **Vie des Formes**. Paris; Presses Universitaires de France. 1967.
- Fromm, E. (1932): **El Dogma de Cristo**. Buenos Aires; Paidós.
- Fuentes Benot, M. (1957): Prólogo y Notas a: G. W. Leibniz, 1714.
- Fulquié, P. (1962): **Dictionnaire de la Langue Philosophique**. Paris; Presses Universitaires de France.
- Gadamer, H. G. (1960): **Verdad y Método**. Salamanca; Sígueme. 1984.
- Gadamer, H. G. (1977): **La Actualidad de lo Bello**. Barcelona; Paidós / I.C.E.-U.A.B. 1991.
- Gergen, K. (1991): **El Yo Saturado. Dilemas de Identidad en el Mundo Contemporáneo**. Barcelona; Paidós. 1992.
- Gordon, J. (1995): **Tocar lo Invisible**. México; Planeta.
- Grafton, A. (1994): The Footnote from De Thou to Ranke. **History and Theory**. Middletown, U.S.A. No. 33.
- Grize, J.-B. (1993): Logique Naturelle et Représentations Sociales. **Textes sur les Représentations Sociales**. Paris; Laboratoire Européenne de Psychologie Sociale. Vol. 2., No. 3.
- Guedj, D. (1995), en: Periódico **Libération**.
- Guillaume, P. (1937): **Psicología de la Forma**. Buenos Aires; Psique. 1984.
- Halbwachs, M. (1941): **La Topographie Légendaire des Évangiles de Terre Sainte. Étude de Memoire Collective**. Paris; Presses Universitaires de France. 1971.
- Halbwachs, M. (1944): **La Mémoire Collective**. Paris; P.U.F. 1968.
- Harré, R.; Clarke, D.; De carlo, N. (1985): **Motivos y Mecanismos. Introducción a la Psicología de la Acción**. Barcelona; Fontamara. 1980.
- Hungerland, Isabel C. (1968): Una vez más, lo Estético y lo No Estético, en: H. Osborne, 1972.
- Ibáñez, J. (1993): El Centro del Caos. **Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura**. Madrid; Editorial Archipiélago. No. 13.
- Ibáñez, T. (1994): **Psicología Social Construccionalista**. México; Editorial Universidad de Guadalajara.

- Innerarity, D. (1994): **La Filosofía como una de las Bellas Artes**. Barcelona; Ariel.
- Jackson, S. W. (1986): **Historia de la Melancolía y la Depresión. Desde los Tiempos Hipocráticos hasta la Época Moderna**. Madrid; Turner. 1989.
- James, W. (1884): ¿Qué es una Emoción?, en: Ch. Calhoum y R. C. Solomon, 1984.
- James, W. (1890): **Principios de Psicología**. México; Fondo de Cultura Económica. 1989.
- James, W. (1902): **The Varieties of Religious Experience. A Study of Human Nature**. New York; Collier Books. 1961. **L'Experience Religieuse**. Paris; Félix Alcan. 1931.
- Jodelet, Denise (1994): Le Corps, La Personne et Autri, en: S. Moscovici, 1994.
- Kaiser, Ch. (1973): **Le Sommeil et le Rêve**. Paris; Que-Sais-Je? No. 24. P.U.F.
- Kaufmann, P. (1993): **L'Apport Freudien. Éléments pour une Encyclopédie de la Psychanalyse**. Paris; Bordas.
- Koutznetjov, B. G. (1981): Estética de la Ciencia No Clásica. **Diógenes**. México; UNAM. No. 115.
- Kundera, M. (1995): **La Lenteur**. Paris; Gallimard.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980): **Metáforas de la Vida Cotidiana**. Madrid; Cátedra. 1986.
- Langer, Susanne K. (1941): **Nueva Clave de la Filosofía. Un Estudio Acerca del Simbolismo de la Razón, del Rito y del Arte**. Buenos Aires; Sur. 1958.
- Langer, Susanne K. (1953): **Sentimiento y Forma**. México; UNAM. 1967.
- Langer, Susanne K. (1967): **Mind: An Essay on Human Feeling. Vol I**. Baltimore; The John Hopkins Press.
- Langer, Susanne K. (1972): **Mind: An Essay on Human Feeling. Vol II**. Baltimore; The John Hopkins Press.
- LeBon, G. (1895): **Psicología de las Multitudes**. Buenos Aires; Albatros. 1972.
- Ledrut, R. (1990): L'Homme et L'Éspace, en: J. Poirier, 1990.
- Lefèbvre, H. (1967): **Hacia el Cibernantropo. Una crítica de la Tecnocracia**. Barcelona; Gedisa, 1980.
- Leibniz, G. W. (1714): **Monadología**. Buenos Aires; Aguilar. 1972.
- LeShan, L. y Margeneau, H. (1982): **El Espacio de Einstein y el Cielo de Van Gogh. Un Paso más Allá de la Realidad Física**. Barcelona; Gedisa. 1985.

- Lewin, k. (1947): **La Teoría del Campo en la Ciencia Social**. Buenos Aires; Paidós. 1978.
- Lipovetsky, G. (1983): **La Era del Vacío. Ensayo sobre el Individualismo Contemporáneo**. Barcelona; Anagrama. 1986.
- Lovett-Cline, Barbara (1965): **Los Creadores de la Nueva Física**. México; Fondo de Cultura Económica. 1973.
- Maffesoli, M. (1990): **Au Creux des Apparences. Pour une Ethique de l'Esthétique**. Paris; Plon.
- Magrin, P. (1990): **Le Sommeil et le Rêve**. Paris; Que-Sais-Je? No. 24. P.U.F.
- Maisonneuve, J. (1948-1985): **Les Sentiments**. Paris; Que-Sais-Je? P.U.F.
- Mandoki, Katia (1994): **Prosaica. Introducción a la Estética de lo Cotidiano**. México; Grijalbo.
- Marc, E. y Picard, Dominique (1989): **La Interacción Social. Cultura, Instituciones y Comunicación**. Barcelona; Paidós. 1992.
- Mattei, J.-F. (1991): *L'Homme et ses Modes de Pensée*, en: J. Poirier, 1991.
- McKeachie, W. J.; Doyle, Charlotte L. (1970): **Psicología**. México; Fondo Educativo Interamericano. 1973.
- Mead, G. H. (1930): **Espíritu, Persona y Sociedad**. Buenos Aires; Paidós. 1972.
- Merani, A. (1976): **Diccionario de Psicología**. Barcelona; Grijalbo.
- Miquel, R. (1988): **La Soledad**. México; Planeta. 1989.
- Miterrand, F.; Wiesel, E. (1995): **Memoire à Deux Voix**. Paris; Odile Jacob.
- Moscovici, S. (1989): *Des Représentations Collectives aux Représentations Sociales: Éléments pour une Histoire*, en: Denise Jodelet, 1989.
- Moscovici, S. -Ed.- (1994): **Psychologie Sociale des Relations à Autri**. Paris; Nathan.
- Moustakas, C. E. (1961): **Loneliness**. New Jersey; Prentice-Hall.
- Murphy, J. P. (1990): **Pragmatism. From Peirce to Davidson**. San Francisco; Westview Press.
- Nicol, E. (1941): **Psicología de las Situaciones Vitales**. México; Fondo de Cultura Económica.
- Nöel, É. (1994): **Les Sciences de la Forme Aujourd'hui**. Paris; Seuil.
- Osborne, H. -Comp.- (1972): **Estética**. México; Fondo de Cultura Económica. 1976.
- Páez, D. y Adrián, J. A. (1993): **Arte, Lenguaje y Emoción. La Función de la Experiencia Estética desde una Perspectiva Vigotskiana**. Madrid; Fundamentos.
- Page, M.; Ingpen, R. (1985): **Enciclopedia de las Cosas que Nunca Existieron**. Madrid; Anaya. 1986, 1992.

- Parker, I. (1989): **The Crisis of Modern Social Psychology and how to end it.** London; Routledge.
- Paulhan, Fr. (1912): **Les Phénomènes Affectifs et les Lois de leur Apparition.** Paris; Félix Alcan.
- Paz, O. (1993): **La Llama Doble. Amor y Erotismo.** México; Seix Barral.
- Pearce, Chris (1991): **Siglo Veinte. Diseños Clásicos.** Madrid; Libsa.
- Pérez Carreño, Francisca (1988): **Los Placeres del Parecido. Icono y Representación.** Madrid; Visor.
- Pérez Cota, F. (1996): Seminario. México; Fac. de Psicología. UNAM. Periódico **El Financiero.** México.
- Periódico **Libération.** Paris.
- Periódico **Reforma.** México.
- Perry, W. J. (1935): **The Primordial Ocean. An Introductory Contribution to Social Psychology.** New York; Barnes and Noble Books. 1973.
- Plutchik, R.; Kellerman, H. (1980): **Emotion, Theory, Research and Experience. Vol. 1/5: Theories of Emotion.** London; Academic Press.
- Poirier, J. (1990): L'Homme, l'Objet et la Chose, **en:** J. Poirier, 1990.
- Poirier, J. -Dir.- (1990): **Histoire des Moeurs.** Paris; La Pléiade, Gallimard. 3 Vols.
- Read, H. (1955): **Imagen e Idea.** México; Fondo de Cultura Económica. 1957.
- Reader's Digest (1990): **¿Sabía Usted Que...?** México. 1992.
- Rheims, Maurice (1990): Histoire du Mobilier, **en:** J. Poirier, 1990.
- Ribot, Th. (1896): **La Psychologie des Sentiments.** Paris, Félix Alcan.
- Ribot, Th. (1904): **La Logique des sentiments.** Paris; Félix Alcan. 1926.
- Ribot, Th. (1910): **Problèmes de Psychologie Affective.** Paris; Félix Alcan.
- Roszak, Th. (1986): **El Culto a la Información. El Folklore de los Ordenadores y el verdadero arte de Pensar.** México; Grijalbo, 1990.
- Rubalcaba, E. (1995), **en:** Periódico **El Financiero.**
- Sagan, Françoise (1989): **La Correa.** México; Edivisión. 1990.
- Sastré, V. (1992): El Significado Arquetípico del Lenguaje de los Animales en los Cuentos de Hadas. **La revista de Cultura Psicológica.** México; UNAM. Vol. 1, No. 1.
- Sauner, J. P. (1994): Formes et symboles, **en:** É. Noël, 1994.
- Savater, f. (1988): **Ética como Amor Propio.** México; Grijalbo. 1991.
- Segond, J. (1927): **L'Esthétique du Sentiment.** Paris; Boivin et Co.
- Simmel, G. (s.f.): **La Cultura Femenina.** Buenos Aires; Espasa-Calpe. 1938.
- Soriau, É. (1925): **L'Abstraction Sentimentale.** Paris; Presses Universitaires de France. 1951.
- Soula, C. (1995): La Fureur de revivre. **Le Nouvel Observateur.** Paris. No. 1608.

- Stainton Rogers, R.; Stenner, P.; Gleeson, Kate; Stainton Rogers, Wendy (1995): **Social Psychology. A Critical Agenda.** Cambridge; Polity Press.
- Styron, W. (1990): **Face aux Ténèbres.** Paris; Gallimard.
- Tatarkiewics, W. (1976): **Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia estética.** Madrid; Tecnos. 1992.
- Tixeront, J. (1990): Les equipements collectives, **en:** J. Poirier, 1990, Vol. 1.
- Torrijos, F. (1988): Sobre el Uso Estético del Espacio, **en:** J. Fernández-Arenas, 1988.
- Tournier, M. (1977): **Le Vent Paraclet.** Paris; Gallimard.
- Tournier, M. (1986): **Petites Proses.** Paris; Gallimard.
- Trías, E. (1979): **Tratado de la Pasión.** México; Grijalbo. 1991.
- Vacant, A.; Mangenot, E.; Amann, E. (1936): **Dictionnaire de Théologie Catholique.** Librairie Letouzey et Ané. Tome 13eme.
- Valéry, P. (1935): Idea general del Arte, **en:** H. Osborne, 1972.
- Valéry, P. (1957): Discours sur l'Esthétique. **Oeuvres.** Paris; Gallimard. Vol 1/2.
- Veldman, F. (1989): **Haptonomie. Science de l'Affectivité.** Paris; Presses Universitaires de France.
- Vieillard-Baron, J.-L. (1991): **Bergson.** Paris; Que-Sais-Je? No. 2596. P.U.F.
- Virilio, P. (1980): **Estética de la Desaparición.** Barcelona; Anagrama. 1988.
- White, L. (1960): **L'Inconscient avant Freud.** Paris; Payot. 1971.
- Zahan, Dominique (1990): L'Homme et la Couleur, **en:** J. Poirier, 1990.