

ARTÍCULO

¿QUÉ ES UN ESTETOGRAMA?

REFLEXIONES EN TORNO AL DEVENIR
SENSIBLE DEL ESPACIO

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA



EDICIÓN NÚMERO 3 / JULIO - DICIEMBRE 2015
ISSN 2389 - 9794



¿QUÉ ES UN ESTETOGRAMA?

REFLEXIONES EN TORNO AL
DEVENIR SENSIBLE DEL ESPACIO

Resumen

En el presente ensayo se examina la noción de Estetograma, como el devenir sensible del espacio, a partir de distintos pensadores como José Luis Pardo, Jacques Derrida, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze y Charles Sanders Peirce, integrando conceptos relativos a las nociones de sensibilidad, percepción y estesia. El estetograma es un concepto complejo que exige la revisión de componentes asociados que trazan líneas de análisis según presupuestos filosóficos, estéticos, y semióticos.

Palabras clave: Estetograma, Aisthesis, Estética, Individuación, Gramma, Gramatología, Huella, Espacio, Estética expandida, Semiótica



Abstract:

This paper reviews the notion of Estetograma as the sensorial become of space from different thinkers like José Luis Pardo, Jacques Derrida, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze and Charles Sanders Peirce, from an integration of concepts related to the notions of sensitivity, perception and estesia. The estetograma is a complex concept that requires a review of associated components that follow lines of analysis from philosophical, aesthetic and semiotical thesis.

Key words: Estetograma, Aisthesis, Aesthetics, individuation, Gramma, Grammatology, Sign, Space, expanded Aesthetics, Semiotics

1. Introducción

Es necesario partir de una definición que José Luis Pardo presenta en su ensayo *Las Formas de la Exterioridad*. Pardo define el neologismo estetograma como un “fragmento expresivo que individúa al ser capaz de vivir en él” (Pardo, 1992, p. 19). De esta definición obtenemos dos elementos fundamentales para desarrollar el concepto, a saber, *fragmento expresivo* e *individuación*, y a partir de ellos trataremos de elaborar un marco amplio de significación conforme progrese en el análisis. Como a nuestro entender el valor conceptual del estetograma requiere de una constatación de sus componentes más que de una definición constrictiva, emprenderemos un proceso expansivo de definiciones que puedan dar un sentido global del concepto.

Partamos entonces, del propio término, que ya nos avisa de sus complejidades discursivas. La palabra Estetograma cuenta con dos raíces griegas: *Aisthesis* (sensación, percepción por los sentidos) y *Gramma* (letra, escritura, marca, registro) que unidas pueden configurar con cierta literalidad la siguiente definición: estetograma es “una marca (o registro) de lo sensible que puede ser percibida”. A partir de este significado “literal” del estetograma buscaremos añadir los términos aportados en su definición por Pardo, que citábamos antes, a saber: *fragmento expresivo* e *individuación*. Tomémoslos, primero, separadamente y de manera general, para desarrollarlos más adelante.

Con respecto al carácter *fragmentario* del estetograma nos encontramos con el problema de la relación entre el todo y las partes, ya sea en términos de metonimia o de sinécdoque. Según esta relación hay que considerar la función indexical del fragmento (o *la parte*), cuya característica fundamental más allá de la representación del todo, es la contigüidad existencial que implica un universo no directamente visible, pero potencialmente observable en ese *todo*. Esto quiere decir que o bien el fragmento (la parte o el trozo) indica al todo o bien el todo se reconoce en el fragmento. Segundo, con respecto al valor *expresivo* de dicho fragmento (según la definición de Pardo) tendríamos que establecer una dialéctica entre *las impresiones* (entendidas como datos sensibles representados por la consciencia) y *las expresiones* (entendidas como actos volitivos o no, que dan cuenta de una individualidad emergente tras las acciones). Esto implica que, si lo que se expone es *la expresión*, la definición propuesta por Pardo hace valer más





el *acto* (o *praxis*) que la *percepción* pasiva, por lo tanto el estetograma pertenecería más al ámbito de lo sensorio-motriz que al de la abstracción racional que traduce la experiencia sensible. Por último, el tercer elemento involucrado por Pardo, a saber, *la individuación* nos conecta con el concepto ofrecido por Gilbert Simondon (Simondon, 2009) que contradice la idea genitiva del individuo como centro integral de todo acto y pensamiento. Para Simondon el individuo se entiende como campo de integración de fuerzas dinámicas del cual es resultado y no premisa. Lo que se define como *individuación* sería la resolución procesal de problemas concretos en un campo de relaciones dispares, donde el individuo es a la vez resultado y entorno de individuación, por ende, no hay individualidad previa y constitutiva en el proceder humano consciente, según rasgos de volición definidos, sino que el individuo como tal es la derivación de las relaciones en el campo dispar de problemas emergentes que requieren de resoluciones concretas.

Volvamos, ahora, a la definición de Pardo, con el objetivo de hacer una recapitulación inicial: el estetograma es un “fragmento expresivo que individúa al ser capaz de vivir en él” y condimentémoslo con el inventario que hemos hecho. Diríamos entonces que el estetograma *es un trozo de realidad sensible que conserva contigüidad existencial con experiencias vitales que dan consistencia momentánea al individuo (que no es ya un principio de percepción) desde su expresión*. En este sentido, el estetograma debe ser entendido más como un acto expresivo, no-atado a la individualidad, que como una percepción pasiva de una mente codificadora, y su valor existencial determina un reconocimiento de estados de la sensibilidad, no siempre disponibles para la consciencia atenta. Es por esto que Pardo habla de un valor *expresivo* del *fragmento* que configura la *individuación*, pero que parte de una capacidad (individual) de *in-corporarse* (es decir integrarse, hacerse cuerpo en otro cuerpo) existencialmente en dicha realidad fragmentaria. En resumen, el estetograma no es una experiencia del *individuo*, sino que promueve la *individuación* desde una dinámica afectiva (y sensible, de ahí su condición de *aisthesis*); el estetograma no es una impresión perceptiva en vías de abstracción por una consciencia atenta, sino un acto expresivo que configura, precisamente, la posibilidad ontológica consciente de acuerdo a la detección del campo de la sensibilidad; el estetograma implica una capacidad individual de incorporación en un estado afectivo (o de sensibilidad) a partir de la ocupación de un espacio sensible.

2. Estesia y Gramma

Tengamos presentes estas digresiones para el desarrollo posterior, pero aún detengámonos en dos aspectos necesarios para escenificar el mundo del estetograma, a saber, los contextos en los que abordaremos los términos *Estesia* y *Gramma*, más allá de la etimología descrita antes. Para nosotros, el término *Estesia* no está respaldado por el sentido clásico trascendental de la Estética como discurso sobre Lo Bello, que de acuerdo a un régimen definido por roles, reglas y dispositivos, configuró el valor del Arte en tanto manifestación del genio humano desde el Renacimiento, constituyéndose como discurso en el siglo XVIII y siendo amparado por la arquitectura conceptual de la filosofía moderna, gracias a Kant, Hegel y Schiller. El concepto de *Estética* que resaltaremos para el análisis del estetograma va más allá del discurso sobre lo bello y lo sublime, teniendo implicaciones directas en la condición sensible del cuerpo, expandiendo el carácter de lo expresivo hasta la actividad pulsional y sensorio-motriz que, a su vez, establece ritmos y valores, según dinámicas de configuración de espacios y territorios (dando *lugar* a lo simbólico). Lo estético no se reduce al momento en el que el hombre pensó discursivamente el Arte, sino que abarca el desarrollo del homínido hasta su constitución como homo-sapiens, es decir, el proceso mismo de hominización que determina el campo de reconocimiento expresivo, sobre el cual se trazan líneas de acción en las que no se reconocen de manera explícita las diferencias entre lo funcional operativo y lo simbólico emocional. Lo estético, por tanto, no es sólo un campo de reconocimiento de la dimensión simbólico-cultural del hombre, sino también de la dimensión biológica y técnico-operativa. En esta medida, lo estético exige análisis que van más allá de los discursos sobre la estética contemplativa, requiriendo de transversalidades disciplinares con la paleontología, la técnica, la arqueología, la etología y la biología, entre otras ramas. En este sentido el valor de lo estético se entiende en sentido ampliado. Así, para efectos del análisis del estetograma, la *estesia* se comprenderá como *el campo de compartimentación de lo sensible*.

Con respecto al término *Gramma*, debemos acercarnos a la propuesta de Jacques Derrida en su tesis sobre La Gramatología (Derrida, 1978), que declara como una “ciencia general de la escritura”. Para Derrida el valor del *gramma* se vincula con el de *escritura* en sentido ampliado, teniendo





en cuenta que por *escritura* no se entiende “la representación gráfica del habla”, que la conminaría a ser subsidiaria de la palabra oral, sino un sistema efectivo de diferencias (*grammas*, marcajes, huellas) constituyentes del *graphein* (γραφῆ: *grafo*, *escritura*). Es el *graphein*, en tanto constitución de diferencias, el que determina la aparición del sentido de la presencia (lo perceptible, el significante) desde su variación (diferenciación y diferimiento) con respecto al origen significado (o simbólico). Para Derrida entre hablar y escribir no hay diferencias de *naturaleza* sino de grado, no es que el habla constituya la expresión genuina de la palabra y que la escritura sea sólo su representación visual, en ausencia del habla, sino que tanto habla como escritura son grados de diferencia en la constitución de sentido y no opuestos binarios que perpetúan la segmentación de lo real entre percepciones e intelecciones¹. Así, en cambio de referirse a la ambigüedad conceptual que puede traer la dupla habla/escritura, Derrida prefiere por tanto hablar de una *archiescritura*, palabra que reunirá el sentido mismo de la diferencia diferida ya no en términos de “actos de habla” sino de negación de “origen” o “naturaleza”, desde los cuales la escritura fuera un derivado.

En suma, lo que Derrida propone es deshacerse de la idea falsa de origen primigenio que dota de primacía a un sistema genuino (que sería el habla) sobre otro derivado (que sería la escritura). Dice Derrida que:

Más bien querríamos sugerir que la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible sino con una condición: que el lenguaje ‘original’, ‘natural’, etc., no haya existido nunca, que nunca haya sido intacto, intocado por la escritura, que él mismo haya sido siempre una escritura. Archi-escritura cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que sólo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura. Esto no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la ar-

1. Para Derrida el propio Saussure perpetuó esta dialéctica opositiva al orientar su semiología al estudio de “los sonidos del habla”, con lo que privilegiaba un origen “más natural” en ésta que en la escritura misma, cuando en suma su demostración debía ser revelada por escrito.



chi-escritura, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia. Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias. Era lo que amenazaba desde más cerca el deseo del habla viva, lo que la hería desde adentro y desde su comienzo. Y la diferencia, lo probaremos progresivamente, no puede pensarse sin la *huella*. (Derrida, 1978, pp. 73-74).

Derrida determina la experiencia de la *huella* como la demostración de la no existencia del original, la marca exterior (o sensible) que permite el *espaciamento*, es decir, la constitución del *afuera* o la *exterioridad*. *Huella*, para Derrida, no es la marca dejada por un original sino la presencia-ausencia que convive en contigüidad existencial con aquello que indica, por eso “la huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí –en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos- que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituido salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así, el origen del origen” (Ibíd, p 80). La huella es un espacio temporal (o un tiempo espacial) que remite al origen en la medida que difiere (de) dicho origen. Así, la huella es el diferir de la diferencia, tanto en sentido de diferenciación como de diferimiento, que determina el afuera a partir de una remisión a la anterioridad temporal. En esta medida, sólo podemos comprender el origen en tanto usurpación o simulacro de algo que ya sólo es visible por aquello que lo revela y esta es la razón por la cual Derrida configura el escenario de la Gramatología, defendiendo la presencia-ausencia del *gramma* (letra, escritura, marca, registro) que garantiza la diferencia como temporalización. También por eso debe hablar de *archiescritura*, remarcando el carácter de principio u origen (ἀρχή: *arché*) del grafo, o la marca, o la huella, determinante del valor autodestructivo del origen.

Con esto, y para concluir este excursus semántico e introductorio del concepto que nos compete, tenemos ya el panorama terminológico propuesto por Pardo que debemos considerar en función de las elucubraciones conceptuales que rigen la idea del estetograma. Aventuremos entonces, y previamente al desarrollo de los conceptos, una definición parcial que nos permita establecer la coreografía entre la propuesta de Pardo (que integra los trozos



o fragmentos de realidad sensible), la noción de Derrida sobre el *gramma* y la *huella* (según el devenir espacial del tiempo y el devenir temporal del espacio) y el sentido de *individuación* propuesto por Simondon (que exige deslocalizar al individuo como centro fundante de la realidad sensible), todo como en una suerte de juego de rompecabezas que logre encajar los fragmentos-conceptos vistos hasta aquí: *Un estetograma es, pues, una marca sensible en el espacio que actúa como conexión temporal, superponiendo estratos de la memoria, y generando circuitos afectivos y perceptivos que activan procesos de individuación desde contigüidades existenciales*. Esta definición nos exige profundizar en varios aspectos sobre las nociones de espacio, tiempo, sensibilidad y contigüidad existencial.

3. Exterioridad e interioridad: formas del espacio y del tiempo

El problema del espacio ha constituido la ruta de reflexión privilegiada por la filosofía contemporánea. El espacio pasó de ser la condición de necesidad, el *a priori* de la experiencia, para convertirse en el foco de atención reflexiva luego de la histórica hegemonía del tiempo como constancia del ser. Desde Platón hasta Descartes el mundo se dividió en dos: lo sensible y lo suprasensible. De esta división el beneficiado fue el mundo suprasensible pues garantizaba la inmutabilidad de las ideas, mientras que la sensibilidad, equívoca y mutable, cuando mucho podía reproducir lo pensable. Esta impronta se insertó, como sabemos, de manera feroz en el pensamiento occidental hasta tal punto que de los esquemas platónicos de Ideas/Copias se pasó tranquilamente a los de Alma/Cuerpo, Espíritu/Materia, Res Cogitans/Res Extensa, Teoría/Praxis, (e incluso al de) Significado/Significante, hasta las propias definiciones disciplinares de las ciencias humanas o del espíritu y las ciencias de la naturaleza. Y sabemos que según esta última distinción se establecieron planos epistemológicos divergentes desde los que se escenifican tipos de mundo, acusándose mutuamente, ora como materialistas, ora como metafísicos, encontrando cada uno el defecto sustancial del otro.

La distinción entre lo exterior–sensible y lo interior–inteligible ha configurado el escenario de acción donde se representan todos los dramas



occidentales en el *teatro filosófico*. Hasta las más fecundas psicologías de la percepción postkantianas, que desencadenan en la formalización de la Fenomenología husserliana, establecen el valor magnificado de un centro de integración consciente que da valor de realidad inteligible a la experiencia sensible, con lo que el fenómeno como tal (es decir, *lo que aparece*) se lee en términos de experiencia proveedora de conocimiento que permite la abstracción. Este punto obliga al extremo subjetivismo de la Fenomenología (factor que vendría a cuestionar Heidegger quien, a su vez, tratará de dar consistencia nuevamente al ser desde la experiencia del tiempo). Se trata, sin embargo, y como vemos, de una constante pugna por determinar el carácter de la subjetividad comprensiva *interior* que consigue establecer perímetros (es decir, *poner límites*) desde los cuales pensar el *exterior*. En este sentido se comprende la recaída constante en la propuesta kantiana de dar como condiciones para el pensamiento al tiempo y al espacio, lo que claramente retrotrae la idea cartesiana de la *res cogitans* y la *res extensa*. Kant sin embargo, es lo suficientemente audaz como para determinar que en el cogito cartesiano se presenta una disputa con un *otro* que aparece entre el *soy* y el *pienso*. La fórmula², (*yo pienso luego soy*), implica una distancia real que define el *yo=yo* posterior y esta distancia no es otra que una suerte de tiempo espacializado. Ser “una cosa que piensa” establece una condición previa a la posibilidad de pensarse, pero pensarse implica identificarse con la cosa que a sí misma se piensa (*yo=yo*), mas esto no ocurre instantáneamente, por lo que debemos establecer una nueva manera de ver tal intervalo que debe armonizarse, desde la bifurcación de algo pasivo (*soy*) y algo activo (*pienso*). De esta manera la relación del sujeto “que sabe” con su “conocimiento del saber” se bifurca en dos formas: una interior que se decanta en la experiencia del tiempo y una exterior que se decanta en la experiencia del espacio. Tal audacia kantiana y posterior lucidez analítica de Deleuze, le servirá a José Luis Pardo para componer la excelente obra *Las formas de la Exterioridad* (1992), donde llevará hasta el extremo el análisis de la espacialidad como forma exterior (y que configura el sentido ampliado del estetograma), brindando un panorama completísimo acerca de la histori-

2. Perfectamente analizada por Gilles Deleuze, 2008



cidad de la mirada que privilegió al tiempo, es decir, la interioridad, sobre el espacio, es decir, la exterioridad.

La idea de dos formas de experiencia, decantadas en tiempo y espacio, abre un escenario nuevo en el que el espacio no es *lo otro* del tiempo, y por consiguiente, siguiendo la crítica amplia a Descartes, la sensibilidad no es *lo otro* de la abstracción, ni la materia lo es del espíritu, ni la técnica lo es de la cultura. Son dos extremos de la experiencia, en los cuales se configuran campos de integración dinámica, que se revelan como una suerte de superficie no orientable, una Cinta de Moebius, que se recorre por anversos y reversos sin que exista un cierre real. De esta manera, toda *interioridad* está habitada por formas exteriores contraídas, mientras toda *exterioridad* está constituida por formas interiores distendidas. Deleuze dice que: “La forma de receptividad posee dos aspectos: exterioridad–espacio, interioridad–tiempo. La forma de espontaneidad posee dos aspectos: el yo del <<yo pienso>>, el yo=yo, y los conceptos que pienso, los conceptos *a priori*” (Deleuze, 2008, p. 63), esto quiere decir que la forma activa de espontaneidad se configura en el pensar que implica el existir, por lo que el tiempo y el espacio se presentarían como formas pasivas donde el sujeto realiza su yo=yo desde la consciencia (o en sentido estricto, la auto–consciencia), lo que derivaría en el conflicto de ser simultáneamente pasivo y activo, según el tipo de relación que se tenga con el tiempo y el espacio. Esta es la paradoja que encuentra Kant en Descartes y que nos explica Deleuze: un yo simultáneamente pasivo y activo. Así, pues, para evitar esta paradoja se requiere una comprensión más delicada del tiempo y del espacio que implican al sujeto que piensa. Es decir, el espacio no debe comprenderse como *lo otro* del pensamiento sino como un *modo* del pensamiento (o siendo más precisos, en sentido musical, un *tono* del pensamiento). De esta manera tiempo y espacio son dos tonos dentro de una melodía que determina la experiencia del sujeto, estableciendo lazos de integración, en el plano de lo sensible o en el de lo inteligible y configurando una coreografía permanente entre los campos vibracionales de la sensibilidad y las excursiones mentales hacia los conceptos. Deleuze concluirá que el gran aporte kantiano (sin que por ello lograra librarse del sujeto trascendental y del *a priori* espacio-temporal) en este caso es determinar un nuevo campo de acción donde los rivales eternos, el tiempo y el espacio, cambian su pelaje para redefinirse como formas (interioridad y exterioridad), dejando un nuevo escenario donde ju-



garse el problema de la existencia, más allá de cualquier *a priori*. Este nuevo escenario implica entender que *lo otro* existente en la fórmula cartesiana del cogito no es un *otro del* pensamiento (o de lo inteligible, que sería lo perceptible) sino un *otro-en-el-pensamiento* y ese *otro* es el tiempo. Así, lo activo del pensamiento está en su alteridad: no se dice *yo soy otro*, sino, al mejor estilo de Rimbaud, *yo es otro*. No hay ya posibilidad identitaria: el juego de la forma interior, la interioridad, bien puede configurarse como memoria individual, pero su condición activa será necesariamente retroactiva, en el sentido que da Proust a la memoria, existiendo un privilegio claro de lo sensible sobre lo inteligible, y donde por encima de una rememoración aparece un acto de aprendizaje reductorio dirigido al futuro presencial. Así, el tiempo no es interioridad pura sino forma interior con respecto a una exterioridad y dicha exterioridad no es un “espacio” extenso al frente del individuo, donde puede éste moverse, sino una forma exterior con respecto a una interioridad donde se configura un espacio o territorialidad.

El mundo que se abre tras esta perspectiva requiere de una mirada especial, no determinada ya por el carácter tecno–científico heredado de Newton, y del cual no se termina de salir en el pensamiento occidental, que presenta espectáculos sin espectadores (es decir, un espacio objetivo donde es innecesaria la mirada subjetiva, por declararse la objetividad absoluta de la mirada). Esta mirada especial debe también desligarse del subjetivismo fenomenológico, al cual aún nos aferramos con insistencia tratando de salvaguardar al sujeto y la consciencia por encima del caos perceptivo–sensible, que al determinar el sujeto como quien define sus propias impresiones filtradas por su capacidad consciente, inventa un mundo de espectadores sin necesidad de espectáculos. Aún somos platónico–agustinianos, aristotélicos–tomasinos, aún somos newto–cartesianos y sobre todo kantianos (con la obsesión taxonómica criticista), y es esta persistencia en el ser que divide el mundo en dos escenarios, configurando un tipo de pensamiento binario opositivo, la que establece las resistencias mentales a enfrentarnos al campo abierto de la de espacialidad sensible donde el espacio ya no es entendido (más bien es sentido) como extensión sino como intensidad. El problema contemporáneo del espacio, como ha sido evidenciado por pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Félix Duque, José Luis Pardo entre otros, implica una reflexión sobre la sensibilidad, es decir, sobre la estesia (*aisthesis*) que integra en un



campo vibracional consecuencias de tipo sensorial-físico como emocional-simbólico. El problema del espacio es un problema *estético* que va más allá de juicios críticos acerca del gusto por lo bello, es un problema cuyo campo problemático es la exterioridad como tono de una melodía interior. Y es precisamente en la configuración de esta mirada sobre el espacio no objetivante (pragmático-objetiva) y no psicologizante (fenomenológica), que pretendemos ver emerger el concepto de estetograma, forzando la aparente indecibilidad en la *envolvencia de lo sensible*.

4. El estetograma y el problema de lo sensible

Como sabemos, lo sensible, desde el régimen de la interioridad, ha sido materia domesticada científicamente por la psicología (definiéndolo como emoción sensible, consciencia o sentimiento) y por la fisiología (definiéndolo como percepción biológica), determinando un campo individuado sujeto a análisis y metodologías restrictivas que se condensan en una lógica del comportamiento o la conducta, tanto en el plano individual como en el colectivo. Por otro lado, la domesticación en el plano artístico dentro del discurso filosófico de la estética, configura el escenario trascendental que ve lo matérico como producto derivado del pensamiento sobre lo bello. La estética domesticada por el discurso trascendental que se ampara en el valor del gusto, según un juicio crítico, hace depender la experiencia sensible de la capacidad racional por lo que necesariamente el carácter inteligible se superpone al perceptible. Y es bastante curioso que el referente discursivo hegemónico en lides estéticas, como dice Régis Debray, no sea “un esteta, ni un entendido” refiriéndose a Kant y su estética trascendental. Dice Debray sobre el filósofo alemán:

Su obra no trata de arte (aunque evoque aquí y allá, no sin comicidad, las <<bellas artes>>), sino de lo Bello y lo Sublime. Lo Bello no es ilustrado con imágenes u obras, sino con el canto de pequeños pájaros y azucenas inmaculadas (sic). En cuanto a lo Sublime, surge allí donde desaparece toda figura, donde <<los sentidos ya no ven nada delante de ellos>>, frente al espectáculo del infinito: el cielo

estrellado, el Sinaí o la Ley Moral. Kant prefiere el espectáculo de la Naturaleza a los objetos de arte” (Debray, 1994, p. 114).

Esta estética, claramente pasiva, se ubica en el plano de la contemplación y tiende por necesidad a encontrar más belleza en lo no fabricado por mano humana, con lo que la actividad creativa, es decir, lo propiamente *poiético*, es un derivado innecesario. Pero la estética, en tanto *aisthesis*, como discurso no de lo bello sino de lo sensible, requiere del pensamiento del espacio como forma exterior en la que converge el yo que piensa con el yo que sabe que piensa. En este sentido, el valor de la *aisthesis* está, precisamente, en restituir lo pensado al “lugar” de la afección, haciendo del pensamiento más que un discurso, un transcurso (o un recurso o un excursu) de lo sensible.

El valor de la *aisthesis* está, en primer lugar, en despsicologizar la percepción estética evadiendo la premisa de la belleza. En este caso lo que puede entenderse por sensibilidad desde la *aisthesis* se amplifica de acuerdo a las dos formas de experiencia mencionadas, a saber, la exterioridad y la interioridad, pero definidas no como campos de pasividad contemplativa sino como actos de *espaciamento* dinámico. Es decir, se trata de encontrar según ese *otro* en el pensamiento, que adquiere la forma del tiempo, un campo de vibraciones especiales con valor atmosférico, según las cuales se tienden lazos de proximidad espacial entre capas del tiempo mnemónico. En suma, los tiempos de memoria adquieren dimensión sensible, atados a espacios individuantes (y físicos) en los que se sumerge el *sujeto* de percepción, produciendo contigüidad (espacial y existencial) entre experiencias del pasado y del presente redefinido. Y es allí donde se configura lo que hemos analizado bajo el título de estetograma. Precisemos que los lazos de conexión entre-tiempos mnemónicos se dan en el sentido proustiano de la memoria involuntaria, atada necesariamente a la experiencia sensible, pero que, tal como lo entiende Deleuze, es un proceso de aprendizaje más que de recuerdo³. Dichos campos vibracionales son marcas (o *huellas*) espaciales que entrelazan tiempos y restituyen sensibilidad en procesos de reconocimiento atento, activando rutas de



3. Ver: Deleuze, 1972



aprendizaje sobre lo vivido que, aunque retornan, su regreso difiere de la experiencia antigua. Experiencias como la descrita por Proust y su magdalena (recreada magistralmente en film animado *Ratatouille*⁴, cuando Anton Ego prueba la sopa) o la que nos produce una melodía que motiva recuerdos, o un gesto de un desconocido que activa emociones atadas a una ser querido en el pasado (como lo recrea de manera brillante Milán Kundera en el comienzo de su novela *La Inmortalidad*) son ejemplos de reconstitución temporal en el devenir sensible del espacio, y son precisamente las constituciones del estetograma.

El campo de acción no se restringe a la sensorio-motricidad sino que, en un efecto de discreta contracción, el tiempo mnemónico sufre un *espaciamento* (es decir, una *diferenciación* en sentido derridiano) interior que sincroniza la experiencia presente con un pasado desconocido y sobre el cual debe aprenderse en una lucha constante contra la memoria consciente. Y es en este sentido que el valor estésico de la experiencia adquiere su dimensión estetogramática, por tanto se inserta una *huella* sensible en el espacio emocional que permite el devenir espacial de la memoria involuntaria, motivando no la contemplación, sino la actividad frenética fisio-psicológica, en la incorporación de experiencias no concretas siempre en riesgo de disolverse definitivamente, dentro de un devenir temporal del espacio. De lo que se trata entonces es de reconocer *el espacio como el conjunto de campos relacionales de tiempos no continuos* en los que nuestra placa perceptiva corporal (nuestros *sentidos*) logra incorporarse en una sensación activa por la memoria que permite variaciones en el registro del propio yo, configurando la *individuación* dinámica. En este sentido, la experiencia sensible del espacio, esta suerte de *aisthesis* gramatizada, no se determina por la dramatización (es decir, una *representación*) de una experiencia, sino por la producción (*poiesis*) de actos sentidos aunque no necesariamente vividos. Gramatizar no es por tanto dramatizar: no se trata de un teatro de representación sino de un escenario de producción de sentido en el que los intervalos entre el yo presente (el yo-activo *que piensa*) y el yo pasado (el yo-pasivo *que es*) incentivan la variación del yo futuro (el yo *que difiere*), ya sea como reconstrucción interpretada de la

4. *Ratatouille*. Dir. Brad Bird y Jan Pinkava. USA, 2007



experiencia pasada o bien como modificación del valor de realidad del presente ante la ignorancia del pasado. La experiencia estetogramática es un viaje al pasado que abre mundos posibles no necesariamente imposibles (en el mejor sentido leibniziano), pero restringidos al carácter valorativo del devenir sensible de una experiencia presente. En una escena magistral del film *Roma* de Federico Fellini, se revela perfectamente esta experiencia estetogramática: unos constructores que examinan las bóvedas subterráneas de la ciudad, se encuentran una habitación antigua decorada con frescos, intacta, impecable, como recién pintada, una imagen congelada del tiempo. Tienen tiempo de verla sólo unos segundos, pues al abrir la bóveda el proceso de oxidación acelerado del aire limpia las paredes de los decorados, impidiendo la contemplación del mundo perdido. Dicho mundo sólo se conservaba si se excluía la mirada del espectador. El tiempo conservado en el espacio se contrae hasta volverse interioridad absoluta a los ojos de los observadores, para quienes la contemplación sólo es posible en la medida en que reconocen la desaparición de lo visible (es decir, el espacio): la forma exterior deviene forma interior. Y es por esto que el encuentro de este pasado virtual con la mirada actual implica una guerra sin cuartel entre el estado pasivo del recuerdo y la actitud escudriñadora del presente atento. El estetograma sería esa membrana (*huella* o *gramma*) que se distiende hacia el espacio o se contrae hacia el tiempo, en un proceso de aparición/desaparición (presencia/ausencia) de los datos sensibles, como ocurre en la bóveda de la película de Fellini.

Y es precisamente esta la idea que reside en el fondo del estetograma: es siempre una experiencia mnemónica a punto de extinguirse por la sensibilidad, que pierde su valor estésico en la medida en que se le trata de observar detenidamente, una suerte de *huella* mental (o, en términos spinozistas, un *afecto*) que aparece desapareciendo y que sólo podría reconstituirse como acto mnemónico en un proceso de aprendizaje sobre lo perdido, aunque no necesariamente vivido. Esto no quiere decir que el estetograma esté desprovisto de inteligibilidad, sino que el proceso de reflexión, en tanto intento de concentración, es desbordado por el devenir sensible de la experiencia. Así, hay que precisar que el valor de lo estetogramático se da en un plano de contigüidad y no de continuidad: no se trata del flujo regular del tiempo sino de la superposición de estados (y estratos) de sensibilidad atados temporalmente a un espacio. En el



estetograma no hay línea continua del tiempo según un régimen causal, sino estratificaciones entre tiempos, no reguladas por la secuencialidad. La mencionada contigüidad existencial determina el valor indexical del estetograma, tal como explicaremos a continuación, y plantea un escenario amplio del devenir-sensible del espacio a partir de la dialéctica entre las partes y el todo, y que se conecta con el elemento *fragmentario* de lo estetogramático, aludido por Pardo en su definición y que nos ha servido de soporte para esta reflexión.

5. El estetograma y la contigüidad existencial

Como hemos visto el estetograma cuenta con varias características (nos cuidamos de usar términos como *atributos* o *propiedades* debido al sentido sustancialista de ellos) que hemos ido mencionando poco a poco y que en sentido amplio deberían coincidir en la definición general del concepto, como componentes de él, a saber: huella, grama, fragmento de sensibilidad, devenir sensible, individuación, memoria involuntaria, condensado mnemónico, intervalo espacio-temporal, espaciamiento, expresión... Todos estos términos implican variantes que exigen transversalidades disciplinares que van desde lo filosófico hasta lo psicológico y estético. Consideramos pertinente, en este punto, y en el marco de la recepción, adopción e interpretación, resaltar el valor semiótico del estetograma. Para ello nos apoyaremos en la perspectiva de Charles Sanders Peirce con respecto a los signos, entendiéndolos desde el pragmatismo, toda vez que nos interesa más el valor activo del *sema* que su dimensión genérica regulada por la convención lingüística (como se entendería desde la semiología saussuriana) y además por el sentido concreto que da el filósofo norteamericano al signo como “algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (Peirce, 1986, p 22). En sentido simple diremos que para Peirce el signo (o *sema*) es algo para alguien por algo más, o en sentido estricto es una presencia que está en lugar de una ausencia. Sabemos por demás que *sema* (término del cual viene *signum*) se traduce como *marca* o *huella* (significando en un principio “piedra de



sepulcro”⁵ o marcación para el muerto —o ausente—). La definición de Peirce casi coincide de manera exacta con lo que hemos estado advirtiendo del estetograma. Además el valor que adquiere la noción de presencia/ ausencia nos inserta de lleno en la idea de *huella* derridiana que hemos referenciado y que determina el sentido del *espaciamiento* como devenir espacial del tiempo y devenir temporal del espacio. Para Peirce hay tres tipos de signos que permiten la relación dinámica con el objeto representado, a saber el ícono, el índice y el símbolo. El que nos interesa especialmente para analizar el estetograma es el índice o *índex*, por cuanto el ícono (de *eicon*, semejanza) apunta a grados de representatividad formal y el símbolo (de *simbolein*, reunión) a relaciones de convencionalidad general, mientras el *índex* determina relaciones de proximidad existencial en tanto revela la participación conjunta de una misma experiencia fenoménica.

Partamos de la definición que da Peirce: “Un *índex* es un representamen cuyo carácter representativo consiste en ser un segundo individual. Si la segundidad es una relación existencial, el *índex* es genuino. (...) Un *índex* genuino y su objeto tienen que ser individuos (sean cosas o hechos) existentes, y su interpretante inmediato tiene que poseer el mismo carácter” (Peirce, 1988: 148). Precisemos varias cosas. Los términos de *segundo* y de *segundidad* usados por el filósofo norteamericano se refieren a una de las categorías semióticas en el proceso cognitivo alusiva a la cualidad *encarnada* en un objeto desde el que se activa la percepción. Que el *índex* sea segundo (con respecto a un primero —cualidad— y un tercero —forma racional—), como señala Peirce, da cuenta de su propiedad de conexión real con el hecho o el objeto, estableciendo la contigüidad existencial que hemos mencionado. A su vez cuando relaciona al interpretante debemos comprender la dimensión amplia de la convención colectiva (la ley o necesidad—forma racional). A diferencia del ícono, el *índex* se rige por la contigüidad y no por la semejanza, esto quiere decir que su relación con lo referido es dinámica y de correspondencia con el hecho real. El *índex* funciona, así, tanto en el sentido de cercanía y proximidad, como en el de correspondencia de una parte con el todo (afianzando lo que en retórica se define como *sinécdoque* y/o *metonimia*). El signo indexical, al revelar

5. Debray, 1994, p. 22



la proximidad con el objeto representado se manifiesta como la constatación de un hecho no necesariamente visto, pero potencialmente visible, por lo tanto invierte el orden causal y nos lleva del efecto a la causa. Y es precisamente en este punto en el que puede gestarse en él un *devenir-huella*, de manera dinámica, al crear un espaciamiento que transgrede la idea de secuencialidad y consecuencialidad del tiempo, por lo que deja de tener valor el sentido causalista del tiempo.

El índice aparece como un campo vibratorio en el que resuenan capas del tiempo, donde lo ocurrido no deja de ocurrir. Como ejemplo tomemos una pista (o indicio) de un crimen, examinado por el detective: dicha pista permite que el asesinato, aunque ya haya sido cometido, siga vigente como lazo de integración entre-tiempos (pasado-futuro) que permite trazar rutas de integración en espacios (o universos) posibles donde atrapar al asesino. Así mismo funciona cualquier index, como una *huella*, que hace parte de aquello que ha sido impreso, como un rezago del pasado, pero que sigue participando de la existencia de lo que ya no es. Es una presencia que revela una ausencia que dicha presencia no es. En este sentido, el estetograma cumple con una función indexical. Su carácter determina la integración de tiempos conectados por contigüidad existencial activando campos magnéticos del devenir sensible en proceso de concretización. Esto puede ocurrir tanto en afecciones individuales donde resuenan capas del tiempo emocional distantes cronológicamente pero cercanas en el plano de lo sensible, como en planos de colectividad y masificación a partir de concentraciones mnemónicas colectivas (sea en términos simbólicos o emblemáticos). Un ejemplo perfecto para el caso de las afecciones individuales lo encontramos en la película *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (dir. Michel Gondry, 2004) donde los personajes activan sus emociones cerebrales del pasado gracias a los objetos de la persona amada que se usan, a su vez, para trazar un mapa cerebral y detectar los recuerdos que quieren olvidar. Los objetos-recuerdo funcionan como estetogramas indexicales en tanto expresan la contigüidad existencial con las personas y los paisajes de la vida pretérita. Los objetos son devenires espaciales del tiempo emocional y devenires temporales del espacio sensible, son marcajes sensibles del espacio que activan resonancias entre-tiempos que se fetichizan y adquieren dimensiones esotéricas, son objetos no objetivables, portales hacia la sensibilidad latente (y virtual) pero in-sensible antes de la activación estetogramática.



Por otro lado, los escenarios de activación mnemónica colectiva también adquieren dimensiones estetogramáticas por cuanto redundan en la herencia no individual que requiere de afianzamientos hereditarios. Así funcionan los símbolos (banderas, escudos, himnos), pero sobre todo las imágenes (acústicas o visuales) que determinan afinidades electivas determinadas por afecciones integrales: un caso especial es la figura de John Lennon y todo aquello que se mueve en torno a la significación de su imagen y su música, movilizándolo en enormes peregrinaciones al imaginario de su existencia, como el lugar de su muerte, de su nacimiento, de su infancia, etc... Esto mismo ocurriría con cualquier figura por la que sintiéramos una afinidad electiva y que determine procesos de consolidación identitaria según planos de consistencia individual. Todos estos objetos-imágenes de carácter indexical funcionan como dispositivos espaciales de integración mnemónica ligados a la sensibilidad. Los libros, las canciones, los cuadros ofrecen estas experiencias estetogramáticas, en la medida que se revelan como trozos expresivos de realidad sensible que individualizan las experiencias de *seres* que se incorporan en dichos trozos.

6. ¿Qué es, entonces, un estetograma?

Al final de todo, y a pesar de evadirlo en todo el texto, nos aventuraremos con una definición ambiciosa que tratará de recoger las páginas de análisis recorridas hasta aquí. Lo aportamos no como un significado del estetograma sino como línea de fuga hacia una excursión analítica que condense las páginas escritas en este ejercicio. Esta definición será entonces una posterioridad anterior al concepto mismo de estetograma: siempre estuvo allí, como futuro. Así pues, a la pregunta de ¿Qué es un *estetograma*? Responderemos: “Un estetograma es un marcaje sensorio-mnemónico de contigüidad existencial, compuesto por bloques de experiencia”.



Bibliografía

Aristizábal Valencia, J.C. (2011). *Estetogramas urbanos en la literatura: sinestias, prosaicas y estéticas de lo cotidiano en Latinoamérica*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/14379>.

Debray, R (1992). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós

Deleuze, G (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama

Deleuze, G (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar

Deleuze, G (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus

Derrida, J (1978). *De la gramatología*. Mexico: Siglo XXI, 1978

Derrida, J (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos

Heidegger, M (2005). *¿Qué significa pensar?*. Madrid: Trotta

Heidegger, M. (1994) Construir, habitar y pensar. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal. Recuperado de: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

Merlau-Ponty, M (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini

Montoya, J (2000) Marcajes, Palimpsestos y Estética Urbana. *Revista de Extensión Cultural* (43), 22-30

Duque, F. (2006) Esculpir el lugar. En *La Interpretación del mundo: cuestiones para el tercer milenio*. Barcelona: Anthropos

Pardo, J. L (1998). A cualquier cosa le llaman arte. En *Informes sobre el estado del lugar*. Oviedo: Caja de Asturias

Pardo, J. L (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal

Pardo, J. L (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos

Peirce, C. S (1988). *Escritos Lógicos*. Madrid: Alianza

Peirce, C.S (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos aires: Nueva Visión

Peirce, C.S (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica

Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada

Sebeok, T. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós

Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus

Simondon, G (2009). *La Individuación*. Buenos Aires: Cactus





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América