

ESBOZO PARA UNA TEORÍA DE LA PRESENCIA: PERFORMATIVIDAD Y FILOSOFÍA CÍNICA.

Jorge Lorca

Resumen

A partir de estas últimas cuatro décadas, ha surgido un renovado interés por el estudio de los filósofos Cínicos, revalorización que se manifiesta en la reinterpretación actualizada del legado de estos vagabundos de la antigüedad. Tal renovado interés contrasta con el pequeño margen de atención que se les ha prestado históricamente en los manuales académicos para el estudio de la disciplina.

Contribuye a ello el carácter fragmentario de los registros con que se cuenta (recopilación extravagante de anécdotas y textos menores), que tan solo parecieran develar a una secta *sui generis* que ni siquiera consigue articularse finalmente en una verdadera escuela filosófica.

Ante este escenario, el replanteamiento actual de su revalorización, pareciera prestar mayor atención a un pensamiento menos sistemático y de consideraciones menos abstractas, cimentadas en cierta concordancia entre aquello que podríamos designar como *bíos* y *philosophía*.

No es una simple coincidencia que también en estas últimas cuatro décadas, en el terreno de los estudios teatrales y, en general, en el debate para una teoría relacionada con la experiencia, se estén ampliando y situando en un primer plano de discusión, fenómenos que tienen que ver con la sensación, la presencia, la duración, el cuerpo y el espacio como ideario del «giro performativo». Por lo mismo, creemos necesario establecer un puente entre los estudios de estas dos áreas, vale decir: entre la filosofía ágrafa cínica y los estudios sobre la presencia y la ampliación de lo que hasta ahora se ha entendido por experiencia del acontecimiento.

Palabras clave: cinismo antiguo- performatividad- arte contemporáneo- ostensión cínica- experiencia estética.

Abstract

The approach on the cynical philosophers have experienced a renewed interest in the last decades. This new interest is evident in an original approach to the legacy of these «dog-like» thinkers in the Antiquity. Such interest is in contrast to the small attention devotes to the same subject in the scholar work. Part of the explanation for this long term oblivion rests on the fragmentary and disperses documents that have been preserved. Thus, we only have some anecdotes and small pieces of texts that give the false assumption that it was produced by a minor group of people, near to a sect, incapable of developing a philosophical school.

Before this scenario, the approach has shed a new light onto this particular group of intellectuals. Instead of considering them as a sect, scholars have offered an interpretation that places them as a group that produced less systematic and abstract work but founded on what we know as *bios* and *philosophia*.

It is not a mere coincidence that in the last decades other approaches, related to the performance studies have been gaining attention widely. This will build a theoretical framework related to experience and to place these kind of approaches to the main stage of debate. The analysis of sensation, presence, duration, body and space are the cornerstone of the «performative turn.» Therefore, we are firmly convinced that by bridging both cynical philosophy and the sensorial experience this will contribute to a better understanding of an academic field that combines experience and thought.

Keywords: cynical old-performativity-contemporary-art exposition cynical aesthetic experience.

Protocolo heurístico, proteiforme y performativo de la secta cínica: resumen programático

El movimiento Cínico floreció en Grecia entre el Siglo IV a.C. hasta aproximadamente el Siglo Sexto de nuestra era. Sin duda a lo largo de todo este periodo son muchos los personajes y acontecimientos históricos que irán cobrando relevancia y otorgándole, a la vez, diferentes tonos, relieves, escenarios y contextos. Sin embargo, su figura inaugural y exponencial más importante es Diógenes de Sínope, el cual, con su peculiar carácter y estilo, se transformará en el icono y emblema del movimiento —aunque por supuesto, también existan otras figuras no menores del tenor de Antístenes, Crates, Menipo y Bión, por nombrar sólo algunos, cuyas vidas perrunas no son menos meritorias—. El Cinismo desde su misma conformación se caracterizó por ser una filosofía práctica rápidamente distinguible de las otras escuelas,

por la adopción de un distintivo y representativo estilo de vida: la mendicidad y la total displicencia por los valores cívicos. Digamos, además, que azar y precariedad serán sus dos principales acicates y modos de inspiración, donde la observación de la *physis* y el acomodo *virtuoso* e inteligente a las situaciones y obstáculos que se van presentando en la vida, darán pie a sus ejes reflexivos más profundos¹.

Una de las versiones *oficiales* señala que la secta del perro recibirá ese apelativo del lugar donde solía enseñar Antístenes, discípulo de Sócrates y maestro de Diógenes, presumiblemente fundador de la secta, cuyo lugar declamatorio era el gimnasio «*Cinosarges*», palabra que traducida al español, según M. -O. Goulet-Cazé (2000 : 15), quiere decir más o menos «perro blanco», «perro rápido» o «carne de perro». Se desprende, por lo tanto, que cínico significa literalmente «perruno».

Sin embargo es razonable sostener, que uno de los motivos para que Diógenes sea designado por los Estoicos como discípulo de Antístenes tenga, como fin estratégico, hacer coexistir entre ellos y Sócrates una línea de continuidad que les permita adquirir —ya que estamos hablando de perros y aldeaños— cierto pedigrí o linaje filosófico, quedando el árbol familiar de la filosofía articulado del siguiente modo; Sócrates-Antístenes, Antístenes-Diógenes, Diógenes-Crates y Crates-Zenón, éste último, padre del Estoicismo.

Sin embargo, de las dos versiones que narran el origen del patronímico de la secta, la segunda tiene su origen, más bien en la condición de insulto o modo de ofensa que las escandalosas prácticas «salvajes» exhibitorias de estos personajes llamados perros, habrían provocado como efecto sobre el resto de los habitantes de Atenas. Siendo ésta última, por otra parte, la interpretación que más rendimiento ha logrado provocar en sus posteriores lecturas —pues es aquella que recalca, según el propio Goulet-Cazé (2000 : 15) y hace honra, del especial «modo de vida» del filósofo perro, referencia ligada propiamente a Diógenes y a su modo franco y directo de hablar a la manera del «ladrido» (*parrhèsia*)—, recalcando a la vez los hábitos de vida desinhibidos (*anaideia*), además del desprendimiento material que habrían pretendido conseguir, emulando la vida simple y autosuficiente de los animales.

Esta última opción también deja entrever un estilo y discurso representativo, que invertiría a los miembros de la secta de un modo de hacerse entender que resultaría ácido, rápido y chispeante. Sin embargo, a través de este modo extravagante y frugal de disidencia cívica, el Cinismo llegó a concebirse éticamente como «un atajo hacia la virtud», más por el modo de vida que profesaba, que por una ética teórica que estaba en contraposición con el largo camino escolar que significaba el acopio pretencioso de conocimientos extensos de las otras escuelas (en contraposición con los Estoicos). Un atajo que planteaba nuevas dificultades y un método exigente

1 Cuenta la tradición que Diógenes el Perro, teniendo que huir de su ciudad natal Sínope, tras haber malinterpretado un vaticinio del Oráculo y haber adulterado moneda, huyó a Atenas y tras tener que mendigar para sobrevivir y no contar con casa, adopta como vivienda un tonel y dobla el palio para protegerse del frío. En esas condiciones menesterosas se hace discípulo de Antístenes, que a su vez es discípulo de Sócrates, adoptando la vida simple como camino de sabiduría y virtud.

(*askésis*) de ejercitación y entrenamiento arduo para enfrentar las dificultades que planteara el destino (*tiké*). Destino caprichoso que se presentaba de diversas formas y que, como en el caso de Diógenes, lo llevará por «error»² interpretativo de los designios oraculares irónicos, a pasar de ser un banquero acuñador de moneda en su ciudad natal, a filósofo errante en una de las ciudades más inspiradoras del mundo antiguo: Atenas.

A. A. Long resume extraordinariamente bien en su ensayo llamado *La tradición socrática: Diógenes, Crates y la ética helenística*, en el compendio de ensayos de R. Bracht Branham & M. –O. Goulet-Cazé, los puntos básicos que definieron la ética perruna:

1. La felicidad consiste en vivir de acuerdo con la naturaleza.
2. La felicidad está al alcance de cualquier persona dispuesta a entregarse a una ejercitación física y mental adecuada.
3. La esencia de la felicidad es el autodomínio, que se manifiesta en la capacidad para vivir felizmente incluso en circunstancias sumamente adversas.
4. El autodomínio es el equivalente de un carácter virtuoso, o lo uno implica lo otro.
5. La persona feliz así entendida es la única realmente sabia, soberana y libre.
6. Las cosas que convencionalmente se consideran necesarias para la felicidad, como la riqueza, la fama y el poder político, carecen de valor en la naturaleza.
7. Los principales impedimentos para la felicidad son los falsos juicios de valor, junto con los trastornos emocionales y el carácter vicioso que dimana de esos juicios falsos» (2000 : 47).

Estas máximas Cínicas, claramente influenciadas por la ética socrática, no se pueden concebir de la mano, o sin un contexto de rigurosa disciplina sobre la mente y el cuerpo, puesto que su filosofía es una «filosofía de vida» entendida en

² Diógenes el Cínico según el libro de Laercio, yerra en la interpretación del sentido oracular que le es presentado en la frase «intervenir en la convención pública» (*tò politikòn nómisma*), tomándola en sentido literal para terminar adulterando moneda, por tal motivo debe huir desterrado de su ciudad a Atenas donde finalmente se hace Filósofo y cumple lo proferido por la deidad. Es sumamente interesante lo que señala Pablo Oyarzún en su libro *el Dedo de Diógenes* con respecto a este punto, pues dicha mala interpretación lleva precisamente a Diógenes a iniciarse en la filosofía. Además del presumiblemente acento irónico que señala toda la escena en clara alusión a Sócrates, quien también por la vía oracular es designado como filósofo o el más sabio de los hombres. En este sentido Oyarzún nos plantea el sentido paródico y de doble ironía que presenta la escena inicial donde: «el delito de la falsificación desemboca en la disyuntiva: muerte o destierro. Es la misma que encara Sócrates tras la sentencia del tribunal. Más no sólo se invierte ella porque Diógenes elige el exilio (que lo es desde la periferia —Sínope— al centro —Atenas—), sino asimismo porque en él es el destierro el principio de la filosofía, mientras que para Sócrates la muerte es su cumplimiento». Oyarzún R., Pablo. *El Dedo de Diógenes*. Santiago, Chile. Dolmen Ediciones. 1996, pp. 209 -210.

sentido quirúrgico y estricto (proteiforme y performativo), vale decir como protocolo heurístico y de transformación sobre la vida misma, o sea convertir la vida en *objeto* de sabiduría aplicada y al cuerpo, como pura potencia de la *voluntad*.

En este sentido, este modelo ético reelabora para la comprensión antigua la idea de *virtud*, al rejerarquizar la escala tradicional tripartita de los elementos ascendentes de perfección griega (animal-hombre-dios), en función de su comprensión de autodominio y perfección *natural* por sobre el artificio de la convención o norma social. Una reestructuración que se basa en su concepción anticultural que reorganiza la tabla y el lugar de los elementos en hombre-animal-dios, revelando la menesterosa y precaria condición humana. Lo interesante de este acento en la animalidad es la recuperación del cuerpo como campo de dominio de la felicidad (ética) a través de la ejercitación psicósomática³, y como estrategia anti-bío-política de rescate de este *corpus* blando, domesticado *poli*-ciacamente.

Los elementos relevantes en la ética Cínica serán entonces tres; el autodominio sobre las pasiones (*apatheia*), la ejercitación rigurosa de la mente y el cuerpo preparándolo contra la eventualidad (*askésis* o *autarkeia*), y, finalmente, estar en sintonía con los preceptos de la naturaleza (*physis*), que son los que permiten dilucidar lo superfluo de lo realmente necesario. Para efectos de nuestra investigación, centraremos estos tres elementos en el cuerpo del actuante, cuerpo por el que necesariamente atraviesan las tres indicaciones anteriores.

3. Sobre el olvido de la presencia

³ Sobre este punto véase el ensayo de; Long, A. A. «La Tradición Socrática: Diógenes, Crates y la Ética Helenística». En él, se aclara la cuestión antitética de lo natural versus el adiestramiento sobre el cuerpo y la mente propia de la *askésis*, de la siguiente forma: «Más problemática, al parecer, es la relación que supuestamente resulta de adiestrarse y vivir de acuerdo con la naturaleza. Ambas cosas suelen ser antitéticas en el pensamiento griego. El adiestramiento implica la práctica deliberada (*askésis*), cuya forma de realización puede (o no) venir «naturalmente» dada. Es probable que la mejor réplica que ofreció Diógenes consistiera en invocar la conducta animal, lo que se convirtió en una máxima favorita de los cínicos para ilustrar la superioridad de lo natural por sobre lo convencional. La noción de que los humanos tienen algo que aprender de los animales no implica, como se ha supuesto, que Diógenes deseara reducir la naturaleza humana a la de las bestias. Contra esta interpretación, basta invocar su máxima de razón o la saga de un ahorcado (D. L. 6, 24). La teoría y la práctica ética de Diógenes sólo tienen sentido si se admite que la naturaleza humana es racional, y esta razón puede y debe desplegarse para apartar los impedimentos de la convención irracional. Al mismo tiempo él insistía que los seres humanos *son* animales, y que como tales comparten muchas características con ellos. Es probable que Diógenes considerase que la humanidad civilizada y convencional había perdido de vista ese hecho. Los animales, al vivir su existencia natural, atienden a sus necesidades de manera efectiva, y carecen de necesidades que no pueden satisfacer, pues se las marca la misma naturaleza. Pero la naturaleza humana, en las actuales condiciones de vida, no está preparada, sin adiestramiento, para vivir una vida satisfactoria comparable. La naturaleza humana esencialmente racional, requiere un adiestramiento riguroso para alcanzar la autosuficiencia, que es la condición adecuada para cada animal» Bracht Branham, R. & Goulet-Cazé, M.-O (Eds.) (2000 : 59 -60).

Es Aristóteles en el Libro A de su *Metafísica*, quien construye por vez primera un *relato* sobre la historia de la Filosofía en ocho capítulos (desde el tercero al décimo) que se basa en un paradigma evolucionista de las Ideas al interior de ésta. Es el primero que necesita sistematizar y establecer un tránsito desde lo que él considera un pensamiento teórico articulado y teleológico, modelo que se replicará luego formalmente a lo largo de todo el despliegue occidental de su devenir histórico, hasta llegar a conectarse con los últimos meta-relatos de la modernidad sostenidos por Hegel, Marx, Comte, etc. Este modelo *didáctico* e histórico-teórico se ha reproducido no sólo a través de los manuales de texto de la enseñanza de la disciplina, sino también a lo largo de su devenir posterior; cada autor también se ha sentido llamado a completar, «originalmente» con su modelo, la serie de problemas insolubles que no han podido ser sorteados por sus predecesores, en lo que podría denominarse: el *progreso* de las Ideas en la historia de la filosofía.

Sin embargo, para ser justos (o injustos), el primero que relaciona la *verdad* con una arquitectura separada y abstracta de la Idea como sistema es Platón, con su conocida «teoría de la remembranza eidética» o simplemente «teoría de las Ideas», donde antepone al mundo sensible —que es el mundo desde donde comenzaban sus especulaciones la mayoría de los filósofos que le precedieron, los llamados pre-socráticos o para decir con mayor rigor, los pre-platónicos—, un mundo suprasensible, abstracto, inmutable, jerarquizable y eterno.

Es Platón también el primero que *dialoga* con las filosofías de sus predecesores, en el *Sofista* por ejemplo, donde las ordena de cierto modo, quedando reguladas según su supremacía cognoscitiva, y bosquejadas genealógica y hegemónicamente a su favor.

Finalmente, es Aristóteles quien termina de dar coherencia analítica al entramado nervioso de este rompecabezas lógico, fijado en la referencia de las causas primeras y más universales que otorguen garantía esencial a todo conocimiento epistemológico.

Frente a esta *idealización* del conocimiento, que se erige por sobre la fuerza natural de los sentidos, no es de extrañar que los primeros antiplatónicos sean Antístenes y Diógenes de Sínope, los fundadores de la secta del perro.

Se señala, en el caso de Antístenes, el *otro* discípulo de Sócrates y compañero de lecciones de Platón, que su antipatía con el filósofo creador de la academia traspasaba el mero ámbito intelectual. Discrepancia que queda manifiesta, por ejemplo, en una de las conocidas anécdotas laercianas, donde Antístenes contraargumenta al filósofo académico en relación con su Teoría de la Ideas diciendo:

«Yo, oh Platón veo la mesa y el vaso, pero no la mesalidad ni la vaseidad.» A esto respondió Platón: «Dices bien, pues tienes ojos con que se ven el vaso y la mesa, pero no tienes mente, con que se entiende la mesalidad y vaseidad» (2001 : 21).

Por otra parte, Sergio Vuskovic piensa que Platón, en su primer diálogo dedicado a la poesía, el *Ion*, o *juicio sobre los poetas y rapsodas*, buscó a través del nombre de este personaje dramático Ión, encubrirse, para ridiculizar a Antístenes, (1998 : 57) quien era conocido comentador de Homero, y sostenía además, que los poetas eran una especie de interpretes o *médiums* entre la sabiduría divina y los hombres.

Es digno recordar, además, a modo de hipótesis, que Antístenes se instruyó también en retórica con Gorgias, Hippias de Élida y Pródico de Ceos; por lo tanto, como hombre culto de su tiempo, coqueteó con los sofistas a través del estudio y el cultivo de la persuasión, otro motivo que presumiblemente puede haber incidido en la apreciación personal que Platón tenía de él —no es menor en este punto recordar el antagonismo teórico explícito que como parte medular de su programa, Platón desarrolló a lo largo de su obra dialogal contra los sofistas—. Sin embargo, en defensa de Antístenes y sólo por colocar más antecedentes sobre la mesa, existe una legendaria historia que señala que:

«Habiendo Sócrates oído leer el *Lisis* de Platón —comenta Laercio— (el primero) dijo: «¡Oh, qué de falsedades escribe sobre mí este joven!» Ello es cierto que Platón escribió a Sócrates muchas cosas que éste nunca dijo» (2001 : 135).

En contraposición a Aristóteles, Diógenes Laercio, a través de su libro *Vida de los más Ilustres Filósofos Griegos*, construye una *historia* de la Filosofía a partir de una amalgama de opiniones (*doxai*), chismes, anécdotas y apotegmas, que extraídos en ocasiones de fuentes poco rigurosas, decoran las sabrosas biografías filosóficas con diferente extensión de cada uno de los ilustres, donde algunos hechos citados se repiten o cambian de protagonistas sin el menor pudor, pero donde tampoco se escatiman narraciones cuyas fuentes se contradicen entre sí, pero que, sin embargo, dejan traslucir esa pequeña y hermosa difuminación de relatos, habladurías, recuerdos y diferentes puntos de vista que un ser va dejando en su contacto con los demás en el transcurso de su vida.

Todo lo contrario a como habría pensado Martín Heidegger, según señala Simon Critchley en su *Libro sobre los filósofos muertos*, para quien lo único que importaba de la vida de un filósofo, fuera de su sistema de opiniones, era la fecha de su nacimiento y muerte, lo mismo que opinara Hegel (2008 : 43).

Este arsenal de habladurías y chismes es todo lo contrario a como construyó su modelo epistémico progresista de filosofía Aristóteles, cuyos ocho capítulos del libro A, de su *Metafísica*, se diferencian incluso del relato anecdótico que Platón narra con respecto a Tales de Mileto y la esclava tracia, cuya riqueza exegética deja entrever que incluso una simple historia de este carácter encierra profundos y diferentes vericuetos y niveles hermenéuticos, y que la filosofía no está hecha por mentes sustraídas del contacto vivencial con el mundo, sino empapada por la vida y el tiempo en que aquella se sitúa (contexto); modificándolo y dejándose modificar por él.

4. Una pequeña historia sobre el cuerpo en acto y la presencia

Ciertas fotografías, ciertas canciones, determinados objetos, tienen el *poder* de lograr evocar diferentes momentos especiales de nuestra vida, pero principalmente evocan, a través del recuerdo, a esas personas con las que compartimos dichas vivencias. Esos pasajes o experiencias difíciles de superar, como duelos, separaciones prolongadas, rompimientos, etc., nos predisponen sensiblemente a extrañar, a echar de menos y a sentir la ausencia de la *presencia* de un ser querido de una manera dolorosa, donde nuestra relación con el tiempo *presente* y su actualidad cambian (melancolía).

Pero qué se extraña cuando se extraña. A parte del contexto difuso que acompaña a cada escena recordada que le da un tono intenso, obviamente al ser y al cuerpo del *otro*, ese ser corpóreo que un día al lado nuestro caminó, conversó, amó, se dejó acariciar o nos acarició. Ese cuerpo que estando lejos, tratamos de traer a presencia, observando fotografías, videos, cartas o por medio de sus pertenencias, pero que se nos escapa inevitablemente como un *fantasma* que ya pertenece a otro mundo, al espacio disolvente del pasado, ese espacio que ya fue y su nebulosa sensación de irrealidad.

Parte importante de la tecnología actual está pensada para aminorar la distancia de los cuerpos, ficcionar con la producción de presencia, olvidando el punto ciego que jamás apresa el registro, la materialidad intensa del acontecimiento del ente o la constelación particular que aquél implica vivencialmente. Sin embargo, tal vez la experiencia más «real» o vívida que se puede acercar a la *fantasía* del reencuentro con ese ser que falleció, nos dejó o simplemente se ha marchado por un tiempo largo, es el sueño.

El soñar, es aquel «lugar» donde los rasgos y detalles se vuelven a expresar con clara nitidez, al extremo de engañarnos y hacernos sentir aquella presencia-ausente como real⁴. Muchas veces en sueños, podemos volver a creer estar en presencia de esa persona que murió o que se fue de nuestro lado, y, sin embargo, cuando reaparece oníricamente en el teatro del sueño, se le vuelve a contemplar casi tal como era, con los mismos gestos y particularidades que creemos haber olvidado, pero que permanecían incólumes en nuestra memoria inconsciente.

Por otro lado, ese cuerpo real y concreto de la vida diaria no es un objeto material simplemente, tampoco una mera *res extensa* cartesiana, y menos una realidad sensible manipulada (por un genio maligno) para afectar y engañar a nuestros sentidos. Más aún, cuando Aristóteles definió dualmente al ser humano como «animal racio-

4 En su texto de 1873 «Verdad y Mentira en Sentido Extramoral», el joven Nietzsche decía «Tenía razón Pascal cuando afirmaba que, si todas las noches nos sobreviniese el mismo sueño, nos ocuparíamos tanto de él como de las cosas que vemos cada día: «Si un artesano estuviese seguro de que sueña cada noche, durante doce horas completas, que es rey, creo —dice Pascal—, que sería tan dichoso como un rey que soñase todas las noches durante doce horas que es artesano» Nietzsche, Federico, *Verdad y Mentira en sentido Extramoral*. Madrid. Tecnos. 1990, pp. 34.

nal», la gran mayoría de la filosofía a partir de ese momento puso la atención en el segundo elemento, descuidando o pasando por alto el primero.

La corporalidad expresada en la animalidad desde aquellos tiempos pretéritos ha sido relegada a dominios especulares muy definidos de la ciencia como la medicina, la biología o la gimnástica. Sólo tardíamente, más de veinte siglos después, el filósofo alemán Federico Nietzsche rebautizará filosóficamente al ser humano como «animal humano», volviendo a poner el acento en aquella historia vedada que Aristóteles designó como género común, y que su manoseada diferencia específica se encargó de desplazar.

Antes de Nietzsche, otro alemán, Alexander Baumgarten, en el marco de la Ilustración alemana, es el responsable durante el siglo XVIII de bautizar a la novel disciplina como Estética. Realiza sus esfuerzos intelectuales para repositonar en la filosofía los elementos relacionados con la sensación y la percepción, elaborando dichos conceptos como contrapunto de la filosofía cartesiana imperante hasta ese momento⁵.

Hegel, siguiendo en parte el ímpetu platónico, disfraza la Idea con el nombre de «Espíritu», separándola de la «naturaleza» pero acompañando a la realidad mutante del mundo en su despliegue hacia su concreción final, creando momentáneamente una escisión que se plasma en el devenir dialéctico de la historia, entre naturaleza y espíritu. En este sentido, por ejemplo:

«El arte, según Hegel, —dice Bubner— se encuentra en un suelo común con la religión y la filosofía. El arte es considerado la forma inmediata de la aparición fenoménica del espíritu absoluto y su contenido propio puede ser denotado y comprendido bajo el título de lo bello, pero sólo en relación con la idea en cuanto apariencia sensible de ella [...] El arte es «el que plasma para la conciencia la verdad en el modo de una forma sensible» (2010 : 369).

Este argumento es presentado, guardando las distancias por supuesto, de manera muy similar por Platón en el *Fedro* donde lo bello también es expresión sensible de la Idea⁶.

5 Gumbrecht nos aclara: «La era de la Ilustración, entonces, fue el tiempo en que la activa intervención (*agency*) humana en la producción de conocimiento se volvió una condición para que ese conocimiento fuese aceptable, (...) Al contrario, el principio de que todo conocimiento acerca del mundo tenía que ser conocimiento producido por los seres humanos había sido tomado tan en serio desde comienzos del siglo XVIII, que todo el conocimiento revelado, y todo el conocimiento que había sido aceptado, por la misma razón, como parte de la tradición, estaba siendo sujeto a un riguroso proceso de revisión. (...) Si el conocimiento resultó ser entonces mucho más centrífugo de lo que nunca se esperó, la creciente fascinación intelectual con el pensamiento «materialista», e incluso con la aparición de la «estética» como uno de los campos de la filosofía, en el siglo XVIII, hizo claro que, en contra de las premisas del campo hermenéutico, la apropiación del mundo a través de los sentidos humanos, estaba reapareciendo ya como opción epistemológica.» Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad de Iberoamericana. México. 2005, pp. 46, 47 y 49.

6 «Por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en

Son los Cínicos, en este sentido, una excepción en el panteón de la antigüedad. Liberados de la pretensión de formar escuela, lanzaron sus energías a fraguar con ese trozo de naturaleza que era su cuerpo, una casa blindada para el espíritu que les protegiera de todo infortunio o desdén. Así, de este modo la preparación y ejercitación se volvía fundamental.

Diógenes Laercio, ese filósofo historiador «alcahuete» que se dedicó a reunir datos y anécdotas sobre la vida de los filósofos de la antigüedad, nos narra cómo estos filósofos llamados perros se ejercitaban con dura disciplina para soportar el dolor, el frío y el hambre. Dice por ejemplo de Diógenes el Perro, que:

«Por el estío se echaba y revolvía sobre la arena caliente, y en el invierno abrazaba las estatuas cubiertas de nieve, acostumbándose a todos los sufrimientos.» (2001 : 12). Y «Caminaba a pie descalzo sobre la nieve y demás cosas que dijimos más arriba. Probó también de comer carne cruda, pero no pudo digerirla» (2001 : 14).

A propósito de estas prácticas rigurosas, el filósofo francés Michel Onfray en su libro *La escultura de sí; por una moral estética* señala que:

«En un sentido amplio, el arte contemporáneo en su componente escultórica, es el lugar de una reactualización singular de la gesta cínica. Muchos artistas son hermanos de Diógenes, émulos de Crates, cómplices de Hiparquía» (2009 : 93).

Nos parece acertada la lectura que Onfray hace a propósito del quiasmo entre arte-vida-filosofía (*kynica*). Su acento en la inmanencia corporal como soporte de la inscripción de la voluntad sobre el organismo, la cual toma al cuerpo y lo lleva a través de la experimentación y la ejercitación al entramado de nuevas prácticas inaugurales; logra, eventualmente, manifestar una tensión capaz de transformar «la vida en arte». De ahora en adelante trataremos de continuar en favor de esta línea argumentativa para mostrar las relaciones que existen entre Presencia, Cuerpo y Efectos Estéticos que de aquí emanan.

5. Nuevos procesos artísticos, nuevas tablas de cotejo

El último gran sistema filosófico planteado por la modernidad fue el propuesto por Hegel, el cual, como la mayoría de los sistemas omniabarcadores suponía que venía a completar y colocarse al final del largo camino proyectado por las diversas teorías y modelos filosóficos. anteriores Sin embargo, es después de Hegel que comienza a disolverse la confianza en una razón totalizadora como relato logocentrista

llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan [...]. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable.» Platón, *Fedro*. (250 d). Madrid, Gredos, 1988, pp. 354.

que, finalmente, con el advenimiento del siglo XX y sus terrores demenciales, se hizo presa de la zozobra que la incertidumbre en los sueños de la Ilustración comenzó a patentar. Este desengaño afectó, por supuesto, a todas las ramas de la filosofía y en particular a la teoría estética:

«El enmudecimiento de la filosofía —aclara Bubner— ante el arte está correlacionado a todas luces con la confianza, hace mucho desvanecida, en la fuerza del pensamiento sistemático que, además de otros ámbitos temáticos, también se orienta al arte para someterlo a la disciplina del concepto [...] La liberación radical de la producción artística misma del recinto ontológico tradicional y la superación de cualquier canon, conforme al plan trazado, han dejado irremediablemente atrás las posibilidades de la teoría.

El público está tan acostumbrado a que la filosofía ya no sepa decir nada acerca de lo que actualmente pasa en las artes que la perplejidad y el pasmo se han coagulado ya en una firme actitud de espera. Uno está en tal medida a la expectativa de las experiencias de shock que parece que poco a poco ha desaparecido de ellos el fructífero impulso para su manejo teórico» (2010 : 357-358).

Como producto de esta crisis, el arte, de la mano de la nueva *manufacturación* de los artistas, a partir del siglo XX, comienza a dar un giro importantísimo en lo referente a sus modos de producción y en la autocomprensión de sí mismo. Después de la significativa aparición de las vanguardias, artistas de la talla de Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Andy Warhol y de una miríada de otros creadores más, dotaran a las obras de arte de un aire completamente nuevo, trasladando el peso anterior de la «obra» a la órbita gravitatoria de la presencia «aurática» del artista. En este mismo sentido, las obras más que productos cerrados, clausurados sobre sí mismas, pasaran a cobrar relevancia al transformarse en procesos *vitales*, donde los materiales, los cuerpos, los espectadores, el espacio y la misma condición de «artista», deben ser repensados y puestos en jaque, generando nuevas reglas y modos de experimentar esas constelaciones de *efectos* producidos por aquellos campos de fuerza llamados «procesos» de creación⁷.

El arte pasará poco a poco a imbricarse aún más con los procesos vitales y espacios públicos, saliendo del museo como palacio de conservación taxidermizada del canon clásico o de la academia de «bellas artes» hasta tomarse los espacios nuevos de la vida diaria, como la calle y su salvaje paisaje urbano. Esos espacios públicos, de todo tipo, que nunca habían sido pensados para alojar «obras», pero, por sobre todo al cuerpo, tanto del artista como del público interactuando, ese lugar tan lejanamente cercano, cobra en la modernidad una nueva e importantísima relevancia:

⁷ En concordancia con estas palabras Bubner señala: «Pero, por otra parte, las modernas manifestaciones artísticas se oponen, de un modo claro y precisamente pragmático, al ideal clásico de la obra como figura cerrada dotada de sentido y mediación orgánica de todas las partes para formar un todo. La disolución de la unidad tradicional de la obra se puede comprobar de manera cabalmente formal como rasgo común de la modernidad.» *Ibíd.* Bubner, Rüdiger, pp. 372.

«La crisis del concepto de obra —dice Bubner— no se puede interpretar positivamente como anuncio de la época del pensamiento libre de sensibilidad» (2010 : 373).

Todo lo contrario es la sensibilidad, como la percepción completa del cuerpo con sus cinco sentidos (sinestesia) y el enraizamiento en la intensidad del tiempo presente, aspectos que distinguen a los nuevos procesos de creación artística de los anteriores.

Podemos sostener, por otro lado, que con aquella dimensión propuesta por Michel Onfray sobre una estética fuertemente afianzada en un perfil ético, el creador se modela así mismo como obra inacabada y en proceso constante, entablando una relación dinámica con su existencia concreta, lo cual queda enunciado en el acertado nombre de su libro, *una escultura de sí, por una moral estética*. Este vértice de acción se vuelve completamente distante de la concepción hegeliana de obra.

En este sentido podríamos establecer una contraposición entre pensadores diversos, pero que repiten de alguna manera ciertos parámetros mentales o divisas conceptuales. Por un lado, por lo menos hasta lo visto hasta acá, podríamos sostener una escisión radical entre pensadores del espíritu o del entendimiento, y por otro lado, pensadores del mundo o *physis*. Es cierto que entre ellos se pueden establecer enormes diferencias y contrastes conceptuales, pero concentrándose por lo menos en este mecanismo nimio y bastante arbitrario, podemos establecer una «hipótesis parcial» que habrá que seguir profundizando más adelante. Por lo menos, llegados hasta este punto, creemos que es interesante hacer esa diferenciación que puede echar luces sobre ciertas consideraciones que nos podrían ayudar a ampliar la perspectiva sobre nuestro objeto de estudio.

Reconocemos como pensadores de la «Idea» o del «Espíritu» o cualquiera que sea el nombre con que ellos han querido diferenciar una sustancia eidética separada de la materia y del mundo sensible concreto, a: Platón, Plotino, San Agustín, Descartes, Hegel y tantos otros. Y como pensadores que ponen el acento en —y esto, aunque a grandes rasgos parezca muy arbitrario y contenga algunas diferencias de tono muy radicales— «la Naturaleza», «el Mundo», o lo «Sensible», a Heráclito, Diógenes y los demás Cínicos, Baumgarten, Kant, por lo menos en lo referido a lo que él llama «la facultad de juzgar reflexionante», a Nietzsche, y de alguna manera a Heidegger (ya explicaremos más adelante por qué) Onfray y tantos otros. Entonces tenemos pensadores de lo abstracto y de lo concreto por darles una nominación amplia.

Hecha esta división sumamente imparcial e injusta si se quiere, que también podríamos definir con un nombre aún más arbitrario como el de pensadores «de la Idea» versus pensadores «del mundo.»⁸

8 Con respecto a esta división, es pertinente aclarar que aunque no estemos cien por ciento de acuerdo con la famosa frase del filósofo matemático inglés Alfred North Whitehead sobre que; «Toda la filosofía occidental es una serie de notas a pie de página de la filosofía platónica», sí nos parece oportuno detenemos en la separación entre el mundo sensible y suprasensible que hizo el filósofo griego, que de alguna manera a hecho tomar bando o posiciones, en parte similares a filósofos que vinieron

Un ejemplo de esta antítesis diacrónica es lo que hace Kant cuando piensa su teoría de lo bello en relación con la idea de *naturaleza*, todo lo contrario a lo que afirma Hegel, el cual pone acento exacerbado en la obra de arte:

«La preferencia —comenta Bubner—, fundada en esa conexión, de lo bello de la naturaleza, es decir, del efecto estético que no procede de las obras hechas, fue criticada de inmediato. Hegel, sobre todo, ha invertido la prioridad y asignado a lo bello de la naturaleza sólo el estatus de reflejo de la esencia verdaderamente espiritual de lo bello del arte. Esta interpretación refuerza la categoría de obra de arte que asciende a la condición de presupuesto imprescindible. Frente a ello, la doctrina kantiana de lo bello de la naturaleza, si se la separa de su entrelazamiento con el problema sistemático de la teleología, contiene una interpretación más libre de la experiencia estética que no descansa necesaria y exclusivamente en el presupuesto de la obra de arte. Pero precisamente esta mayor libertad sale a nuestro encuentro en nuestras observaciones sobre la modernidad, la cual se distancia del concepto sustancial de obra de arte para causar efectos estéticos a partir de materiales de todo tipo» (2010 : 394).

Si prestamos atención a esta «mayor libertad» en la concepción y formulación de esta experiencia estética kantiana, ella nos permitirá echar luces sobre fenómenos de la creación artística contemporáneos, porque ella como vuelve a decir Bubner:

«[...] no dice de forma deliberada qué es lo que provoca efectos estéticos, análisis en el que la experiencia muestra ser de tal índole que no se puede objetivar ni dar por sí mismo lo que la experiencia desata: A saber, lo que la experiencia estética experimenta se constituye en la experiencia y por medio de la experiencia» (2010 : 394).

Todo este pasaje descrito por Bubner, acerca del concepto de experiencia estética en Kant, nos parece fundamental para encontrar un puente teórico sobre la idea de ostensión en la filosofía cínica e intentar descubrir si existe algún punto común entre este proceso exploratorio que permite conectar el pensamiento con la realidad circundante (sincronicidad), dejando que ella nos revele en un «prestar atención» sensorial, nuevas condiciones que afecten al individuo y lo transformen. Proceso que a continuación intentaremos definir de manera escueta pero en lo posible, clara.

6. Ostensión cínica y apertura de la sensibilidad como experiencia estética

La Ostensión Cínica, podría ser definida como cierta especie de «*revelación*» o conexión de la conciencia que un *sujeto* logra entablar con algún elemento circundante del mundo, de una manera simple pero concentrada (contundente), donde

con sus propias filosofías, a aportar diferentes puntos de vista o métodos sobre esta cuestión.

cierto «orden cosmológico» de elementos deja *mostrar* algo de sí, pero a través de una simple y estética «economía de sentido», la cual, por lo general, debiese transformar de algún modo la vida del que participa en su atenta contemplación. Inmediatamente esta figura de la ostensión nos puede recordar otros relatos anecdóticos de la historia de la filosofía como, por ejemplo, la propia narración autoconfesada nietzscheana sobre el origen de la idea del «eterno retorno de lo idéntico» en Sils-María en el verano de 1881.

Para Pablo Oyarzún, la ostensión Cínica presenta las siguientes señas o «indicaciones»:

«Sería su leyenda: ‘sin palabras’. Todo en ella es cosa de ver» (1996 : 215).

Entonces, aquel mostrarse, como un dejarse ver. Una intensión no forzada, pero atenta a una indicación particular-universal (integral), sometida a la falta de discurso y de palabra, sólo por un simple atender en la restitución de la cosa fuera de la sustitución nominativa del lenguaje. La indicación ostensiva, en este sentido, hace *aparecer* y *convoca*, pero más importante aún, aquella es una simple y mera *solicitud* de presencia de aquello que permanece oculto, pero se deja ver:

«Esta «mera» solicitud (dice Oyarzún) —que ciertamente solemos desapercibir, debido a que está centrada convencionalmente en el advenir a (la) presencia de un ente determinable— es lo que podríamos denominar un segundo modo ostensivo, no-convencional, el cual, puesto que no envuelve el compromiso óntico del primero, es propiamente ontológico» (1996 : 327).

Podría entenderse por ostensión cínica de la *physis*, un «simple» dejar mostrarse, pero como un abrir *espacio* para un comparecer y dejar que algo aparezca (como *aparición*): «la verdad», a través de un «develamiento revelador». Un «dejar venir» a solicitud, la relación ente-ser. Todo lo contrario a ese otro modo de «contemplación» rememoradora de la filosofía platónica, donde el conocimiento se hace presente a través de un mecanismo de recuperación nemotécnico, en que la mente (alma) se tiene que dejar llevar por la presencia de un intermediario de menor rango, hacia un recuerdo difuso de aquello que contempló fuera de la naturaleza sensible de este mundo, en aquella órbita extraterrenal en la cual una vez hizo su viaje antes de venir a caer presa de un cuerpo.

Hay dos anécdotas emblemáticas que hacen clara mención de la ostensión cínica, que Laercio se preocupa de anotar relativamente al comienzo de su libro sobre su tocayo Diógenes el Cínico, la primera dice así:

«Habiendo visto a un ratón que andaba de una a otra parte (refiérela Teofrasto en su Megárico), sin buscar lecho, no temía a la oscuridad ni anhelaba ninguna de las cosas a propósito para vivir regaladamente, halló el remedio a su indigencia» (2001 : 11).

Y la segunda, sólo un par de párrafos más adelante:

«Habiendo visto una vez que un muchacho bebía con las manos, sacó su colodra

del zurrón y la arrojó diciendo: «Un muchacho me gana en simplicidad y economía.» Arrojó también el plato, habiendo igualmente visto que otro muchacho, cuyo plato se había quebrado, puso las lentejas que comía en una poza de pan» (2001 : 15).

La primera anécdota menciona el aprieto en que se encontraba Diógenes al no encontrar vivienda ni techo luego de haber llegado prófugo a Atenas desde su patria Sinope y como, heurísticamente, un simple ratoncito, en su actuar espontáneo «le muestra» la salida del apuro, que es precedido luego de la espontánea lección, por un *simple* aceptar y adaptarse (transformación anímica) a su nueva condición, que pasa a cobrar un nuevo sentido, de menesterosidad a facilidad.

En la segunda, la simpleza del actuar de dos niños, uno al beber agua y el otro al comer el puré de lentejas con la cavidad del pan, dan la *seña* para que el protofilósofo se libere de lo que aún cree necesario, pero sin embargo demuestra ser superfluo.

Para resumir, entonces, lo expuesto hasta este punto, podemos decir que tenemos dos estrategias que caracterizan el actuar Cínico: una se manifiesta en el rigor de la *askésis* como preparación del cuerpo ante la eventualidad y el dolor y/o medicina psicosomática preventiva (narcosis), y la segunda, se rige por la facilidad de un estar atento y lúcido en un dejarse mostrar que se percibe a través de la ostensión de la *physis* y que busca promover una transformación y reacomodo del hábito que podríamos suponer como una liberación de los dispositivos bio-políticos del *ethos*.

7. Arte y vida

La importante artista serbia, Marina Abramovic, en una entrevista concedida para la televisión, al ser consultada sobre la *performance art*, declaró algunas importantes ideas que nos pueden echar luces sobre esta peculiar forma artística:

«(M. A.): Cuando digo arte performativo no me refiero al teatro, ni a la danza, ni a la comedia en vivo (stand up comedy). Me refiero por performance [a aquello] donde todo es real. El teatro es como una caja negra donde la gente se sienta en la oscuridad...

(Entrevistador): ¿El teatro no es real?

(M. A.): ¡No! El cuchillo no es cuchillo y la sangre no es sangre. En la performance todo es real y es esa realidad lo que hace que la performance sea performance, diferente de cualquier otro tipo de arte.

(E.): Ahí está la performance, ¿dónde está el arte?

(M. A.): Verás, es importante el contexto. Si haces pan en la panadería eres panadero. Pero si haces pan en una sala de exposiciones, eres un artista. La diferencia está en el contexto...

(E.): En la vida normal, eres una persona absolutamente común, no eres esa persona que vemos en estas cosas increíblemente dramáticas. Y haces broma tras broma...

(M. A.): Es diferente. Porque cuando estás frente a un público, usas la energía del público y generas un diálogo de energía. Y puedes llevar a tu cuerpo y a tu mente mucho más lejos que en la vida real. En la vida real sólo trabajas por un Yo común, pero frente al público te transformas en un Súper Yo (Super Self). Es completamente distinto. Es un cambio extraño y das lo mejor de ti. Pero no puedes hacer esto todo el tiempo.»⁹

Deteniéndonos en estas simples pero sugerentes palabras de Marina Abramovic, creemos dar con un primer punto fijo de base para comenzar la tarea de un análisis sobre la performance.

Abramovic define escuetamente a la performance como un cruce de contextos, o como un quiasmo de elementos que produce un sentido completamente diferente según el lugar donde se lleva a cabo un acto. La intervención de una *acción* en un lugar que no es el *usual* ni el pensado habitualmente para ella. Dicho nuevo contexto la catapulta a un grado diferente de referencialidad. En este sentido, como esta artista serbia sostiene; «hacer pan en una panadería», no produce ningún nuevo valor de sentido, mientras que si el pan es hecho en una sala de exposición, resignifica la acción y convierte al productor en artista. La diferencia está en el contexto.

En razón de ello, podríamos tratar de pensar qué es eso que precisamente le otorga una referencialidad o da señas a un contexto particular como área que posee un sentido virtual, o hace cobrar sentido a todas las relaciones actuantes que ahí se llevan a cabo.

Sin duda, aquello que le concede una orientación o «sentido» a esas prácticas diversas en la trama de lo social, es aquello que podemos designar con el concepto de *communitas* como convención (*nómos*) de lo público. Ésta convención, cuyo fruto es el llamado contexto social, es la ley (explícita y/o implícita) que dicta, indica y norma el uso de un espacio específico conforme a un fin, llámese práctico, social, nominal o agencial. Es por eso que: realizar, producir, confeccionar, gesticular, nombrar, empoderarse, acuñar, etc... y todas las otras prácticas que tienen que ver con realizar un acto público aprendido y permitido en un contexto común, sólo

⁹ Este «Súper Yo» no tiene que ver en absoluto con el concepto de superyó freudiano de la teoría psicoanalítica. Intuimos, sin embargo, que tal *Self*, pueda sostener mucha más relación (cuestión que habría que probar por supuesto), con un estado similar a la tensión, descrita por Nietzsche del arco, idea que el filósofo ocupa para ejemplificar su concepto de potencia aplicada al superhombre. Por otro lado, nos hace pensar igualmente sobre la enorme importancia que siempre tuvo para Nietzsche la idea de artista en su obra.

Esta entrevista a Marina Abramovic puede ser consultada y se encuentra disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY&feature=youtu.be>

cobra sentido dentro de la circunscripción que la norma o hábito comunitario permite, porque ella encierra el poder imperante del disponer y poner en relación de presencia, tanto a la escena, al actuante, los observantes y a los coparticipantes en un tiempo y espacio concretos.

Por eso se explica que hacer pan, en una sala de exposición, es romper las reglas del juego de lo social y atribuirle un contexto diferente y cargado de otra remisionalidad al acto que se ejecuta, es traspasar el *nómos* y producir un evento novedoso, fuera de marco.

Lo que acabamos de decir, puesto en relación con la filosofía Cínica, hace que las palabras de Marina Abramovic nos recuerden aquellas prácticas de Diógenes el Perro, cuya leyenda traída hasta el presente, con veinticinco siglos de diferencia, nos indican que (aquí ocupamos la Traducción de Oyarzún):

«Solía hacer todas las cosas en público, tanto las de Deméter como las de Afrodita. Y argumentaba razones como [éstas]: «Si de ningún modo es absurdo comer, tampoco es absurdo comer en el ágora.» Masturbándose una vez en el ágora, dijo (Diógenes): «Ojalá que también se pasara el hambre frotándose el vientre» (1996 : 186).

Realizar estos actos altamente transgresores tiene por objeto: alterar el orden del *nómos* (la convención) en la *pólis*. Advertir, ejemplificadoramente, que el contexto de una acción es dado por una específica cartografía o protocolo social arraigado en el sentido (común) que le otorga una comunidad normativa convenida, la que busca separar bipolarmente, por ejemplo, aquellos espacios de acciones públicas y privadas. Y llevar, por ende, a consecución aquellos actos que pertenecen al ámbito privado, en el ágora pública, es diluir aquella pequeña línea distributiva en que se apoya el poder de lo político, como administración del orden social y revelar su invisibilidad operatoria. Es diluir aquella difusa línea que diferencia lo bestial de lo humano, disolviendo la norma de uso que convierte a la ciudad en un espacio ordenado.

Pero qué hace posible, en el fondo, que podamos enterver entre estas dos operaciones concretas: la de la Abramovic y la de Diógenes, un *modus operandi* similar, una relación, que aunque lejana históricamente, pueda darse o existir en parte. Eso es lo que pretendemos probar bajo líneas de interpretación comunes que puedan permitirla. En primer lugar, los procesos artísticos actuales intentan hacer puentes con procesos de *otra* índole, vitales si se quiere, diferentes a los tradicionalmente empleados. Poner su acento en la dislocación de contexto para producir mutaciones interpretativas y de *autoanálisis*.

Los procesos artísticos, en cuestión, tuvieron que dejar de comprenderse como obras de arte en el sentido tradicional de la expresión, y más bien, se asignaron a sí mismos el epíteto de *acontecimientos* o *eventos* artísticos. Esta señal no es menor, pues encierra una nueva manera paradigmática de comprender la función del arte, la labor del artista, la nueva perspectiva y rol del espectador, del tiempo, del espacio, en fin, de la interacción entre todos estos elementos, pues:

«Mientras las obras (*Werke*) —según Fischer-Lichte— se deben interpretar y comprender, los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados» (2010 : 79).

En este sentido, las manifestaciones artísticas actuales ponen el acento en el carácter vivencial y nuclear de los eventos más que en el aspecto residual como estratificación en producto final permanente e inmutable.

Un acontecimiento es un proceso circunscrito a un espacio de tiempo determinado, que permanece sólo el momento de su duración. Aquí surge el primer problema relacionado con los eventos que ya han sucedido, como aquellas performances acaecidas (con o sin registro), o como, por ejemplo, en nuestro caso puntual de estudio, las acciones que la tradición adjudica a Diógenes, *hechos* acontecidos en la Atenas del siglo IV a. C.

Esta imposibilidad de repetición experiencial —que aunque se intentase controlar todos los factores que confluyen en su aparición— no sortearían airosamente su objetivo, porque aquellas, como todo lo que se disuelve en el tiempo, son experiencias o acontecimientos de características irrepetibles a las que, lamentablemente, sólo desde nuestra actualidad podemos referirnos de manera teórica.

Erika Fischer-Lichte se refiere a esta inevitable caducidad de los «eventos» de la siguiente forma:

«Aunque en una puesta en escena se pueden emplear materiales fijos como cuerpos y objetos, también nos encontramos con fugaces y transitorios tonos, gestos, sonidos y luces, de tal manera que con y en la puesta en escena no se crea solamente un artefacto fijo y transmisible, sino que también aparece un efímero y fugitivo fenómeno único e irrepetible: un acontecimiento» (2010 : 86).

Este «acontecimiento» lo podemos comprender de manera amplia no sólo ligado al tema particular de la «puesta escena» teatral, sino, bajo la categoría de cualquier fenómeno efímero que pueda ser traducido o atrapado en una «experiencia estética», o más aún, como cualquier suceso peculiar que posea duración.

Pero surge de inmediato la pregunta: ¿Entonces, cómo podemos diferenciar una performance de cualquier otro fenómeno? O podemos radicalizar aún más la pregunta; ¿qué diferencia tiene una experiencia estética de otras experiencias significativas e intensas?

Sólo podemos por ahora, provisionalmente, sostener que éste es un tema muy complejo de resolver, sobre todo cuando existen experiencias muy similares o que se entrelazan con sensaciones equivalentes a las que podemos padecer cuando observamos una obra o acontecimiento artístico. Sólo por nombrar algunos ejemplos: la contemplación de eventos especiales de la naturaleza, el nacimiento de un(a) hijo(a), la participación en conciertos musicales, partidos de fútbol, etc. aunque por cierto, siempre dependerá del grado de sensibilidad particular de cada individuo al cual afecten estos estímulos.

Fischer-Lichte se plantea una interrogante similar al final de su texto *Experiencia estética como experiencia umbral*, donde aborda el tratamiento de la experiencia estética de manera semejante a como se pueden abordar «los ritos de pasaje» en las diversas sociedades. Ocupando en parte las ideas de Víctor Turner y Arnold van Gennep sobre «lo liminal» como intersticio de transformación, dice:

«¿Cómo puedo diferenciar (dice Fischer-Lichte) la experiencia estética como experiencia umbral de otras experiencias umbrales, como no sólo lo pueden desencadenar rituales, sino que también fiestas, festivales, eventos deportivos, mítines políticos y otros géneros de cultural performances? ¿Se trata de un tipo totalmente diferente de experiencia umbral? ¿O es finalmente la misma experiencia, que simplemente se diferencia por una parte por funcionalidades distintas y, por otra, por la diversidad de grupos y asociaciones sociales heterogéneas? —Y en seguida se contesta ella misma— Cualquiera que sea la respuesta a estas preguntas, parto de la base que la experiencia estética no representa una invención del siglo XVIII, sino una experiencia umbral atribuida a una condición antropológica básica. En ella experimenta el hombre su condición de ser, la que se entiende en un proceso de permanente transformación, como «en un estado de transición» (2010 : 99, 100)

Importante punto conclusivo nos entrega la autora, puesto que es aquel que define la experiencia liminal como constitutiva de lo humano, apoyada en la permanente figura de la transformación a la base de la experiencia estética y de otras de similar índole.

De la misma forma, Sergio Rojas en su texto *El des-encuentro del cuerpo en la representación*, sostiene que incluso para los entendidos, el término de lo performativo trasciende el mero hecho artístico, señalando que:

«Marsha Gall —dice Rojas— ha propuesto de manera extrema considerar como «performers» determinadas expresiones corporales que acontecen en el espacio público, las que van desde las movilizaciones de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina hasta los kamikaze» (2010 : 50).

Es sólo bajo esta mirada amplia que reconocemos nuestra posición con respecto a los alcances de la «tradición» Cínica y su particular manera de encarar la filosofía del gesto. Pero para eso deberíamos profundizar aún más en dos conceptos fundamentales, pero que por la extensión del presente documento quedan pendientes para extraer de ellos una plataforma que nos sirva de pie de apoyo para continuar de aquí en adelante desarrollando dicho argumento. Estos conceptos a tratar son el de «performatividad» propiamente tal, del cual ya Marina Abramovic nos echó algunas luces preliminares y el concepto de «estadio umbral» trabajado por Erika Fischer-Lichte.

8. Bibliografía

- ABRAMOVIC, Marina, Entrevista en <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY&feature=youtu.be>
- BRECHT Branham, R. & GOULET-CAZÉ, M. –O. (2000): *Los Cínicos*, Seix Barral, Barcelona.
- BUBNER, Rüdiger (2010): *Acción, Historia y Orden Institucional*, F. C. E., Buenos Aires.
- CRITCHLEY, Simon (2008): *El Libro de los Filósofos Muertos*, Taurus, Madrid.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2010): «Experiencia Estética como Experiencia Umbral», *Revista de Teoría del Arte*, (Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes de Chile), Nº 18, Julio.
- GUMBRECHT, Hans (2005): *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad de Iberoamericana. México.
- LAERCIO, Diógenes (2001): *Vidas de los más Ilustres Filósofos Griegos*, Folio, Barcelona.
- NIETZSCHE, Friedrich (1990): *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*, Tecnos, Madrid.
- ONFRAY, Michel (2009): *La Escultura de Sí por una Moral Estética*, Errata Naturae, Madrid.
- OYARZÚN, Pablo (1996): *El Dedo de Diógenes*, Dolmen, Santiago.
- ROJAS, Sergio (2011): «El Des-encuentro del Cuerpo en la Representación», *La Intensidad del Acontecimiento*, (Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes de Chile).
- VUSKOVIC, Sergio (1998): *Brevario de Platón*, Talleres Gráficos de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.