



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Un hacer amoroso. El papel del sentir en la praxis artística.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Aparicio Rey, Gabriel

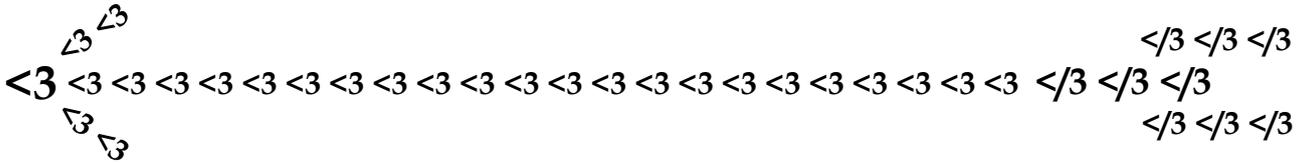
Tutor/a: Tomás Marquina, Daniel

Director/a Experimental: Sgaramella, Chiara

CURSO ACADÉMICO: 2024/2025

Un hacer amoroso

El papel del sentir en la praxis artística



Autor:

Gabriel Aparicio Rey

Tutores:

Chiara Sgaramella

Daniel Tomás Marquina

Noviembre de 2024

Trabajo de Fin de Máster, tipología 1
Máster Universitario en Producción Artística

Resumen

El saber está sumergido en una racionalidad excesiva, en la cual el campo artístico también se ha visto inmerso. La presente investigación trata de realzar el valor de aquellas facultades del ser humano que han sido infravaloradas tradicionalmente como fuentes de conocimiento válido, en particular aquellas relacionadas con una esfera sensible del ser humano. Se hablará del amor como un término capaz de recoger la emoción, el deseo y la intuición, como una fuerza experimentada en el propio cuerpo en relación con el entorno circundante y como un interés que aboga por el cuidado de los otros. Se reflexionará sobre cómo reincorporar el elemento amoroso en nuestra praxis puede reforzar nuestros vínculos con la vida. A partir de esta tesis, se expondrán maneras de hacer en arte que permitan extender las cuestiones trabajadas.

Palabras clave:

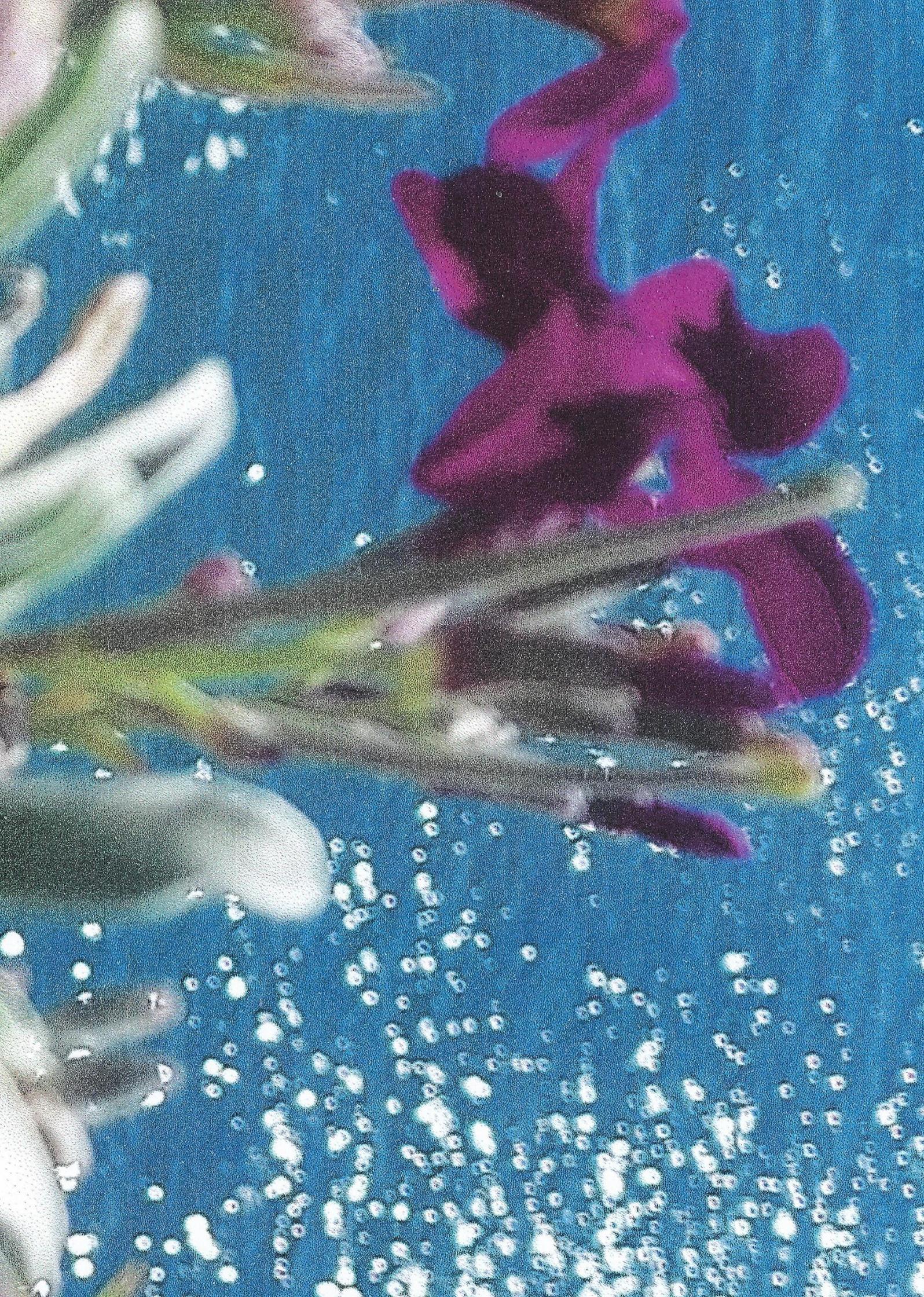
Amor, saber, sentir, entorno, praxis artística

Abstract

Knowledge is immersed in excessive rationality, within which the artistic field has also been engulfed. The present research seeks to highlight the value of those human faculties that have traditionally been undervalued as sources of valid knowledge, particularly those related to a sensitive sphere of the human being. Love will be discussed as a term capable of encompassing emotion, desire, and intuition, as a force experienced in the body itself in relation to the surrounding environment, and as an interest advocating for the care of others. Reflection will focus on how reincorporating the element of love into our praxis can strengthen our ties to life. Based on this thesis, ways of practicing art that allow for an extension of the addressed issues will be presented.

Key words:

Love, knowledge, feeling, environment, artistic praxis



Índice

0. Introducción, objetivos y metodología	5
1. La Presión teórica	9
2. El saber, el sentir, el ser humano y el entorno	
2.1 Amar para conocer	12
2.2 Un acercamiento al entorno	23
2.3 Cuidar los vínculos	32
3. Un hacer amoroso en el campo artístico	39
4. Conclusiones	56
5. Bibliografía	58

El corazón da razones que la razón desconoce.

BLAISE PASCAL

0. Introducción, objetivos y metodología

Existe un enfoque de la razón que trata de poner en valor la sensación y la emoción en la experiencia, la presencia del cuerpo y sus sentimientos, el movimiento del deseo y la intuición, como agentes indispensables para construir el mundo; o al menos, una forma posible de verlo. Se trata de una lógica que integra el hecho de sentir en el acto de conocer, junto con el pensamiento, y los alberga como dos fuerzas igualmente válidas para comprender la realidad. Ambas son consideradas como partes indispensables de la vivencia humana.

Esta forma amorosa de entendimiento se contrapone a los dictados de la razón hegemónica, tradicionales ya en nuestra sociedad occidental de herencia moderna. La supremacía del pensamiento puramente racional consiguió separar el conocimiento de la sensibilidad, para imponer un enfoque distanciado, abstraído y fundamentalmente objetivo (Husserl, 2001). Sin embargo, el saber por sí mismo aporta una instrucción incompleta. La desintegración del sentir en la experiencia cognitiva nos asegura una incompreensión parcial de la realidad circundante, pues sentir es precisamente lo que nos permite conocer de cerca y vivir las experiencias en primera persona, no solo mediante intelecciones que nos son cedidas. La finalidad de la razón erótica no es otra que sortear el perímetro cercado por una exclusividad intelectual, esas barreras que nos encierran en nosotros mismos y nos impiden generar vínculos con los otros,

que es lo que permite la vida. No es otra cosa que reconciliar los binarismos provocados por la razón pura: el pensar y el infravalorado sentir, la mente y el cuerpo objetualizado, la cultura del ser humano y la apartada naturaleza, etc. (Y. Herrero, comunicación personal, 7 de noviembre de 2024) Las dualidades con las que tendemos a estructurar nuestro mundo seccionan nuestro entendimiento. El pensamiento que sigue los ánimos del amor consigue reconectar y estrechar nuestras relaciones afectivas con el entorno. Porque para poder pensar verdaderamente, también hay que dejarse influir por las afecciones corporales.

Dentro de este clima epistemológico de opresión sentimental, el arte, visto como un área del conocimiento, no se ha librado de la influencia de la intelectualización moderna. A pesar de su cercanía con las derivaciones del sentir, existe una destacada racionalidad instaurada dentro del campo artístico, tanto en el estudio de la materia en sí como, por supuesto, en la economía que lo maneja. Pero lo realmente preocupante es que los intereses de la razón han llegado a constituirse en los modos del hacer inclusive. En algunos ámbitos, la afectividad, un terreno tan presente en los intereses artísticos, queda descartada por las demandas de eficacia en la producción y accesibilidad de los materiales generados; demandas propias de una lógica del capital. Este capital no solo monetario, sino también intelectual, que busca que el arte se transforme en información fácilmente distribuible.

No obstante, a pesar de esta tendencia expansiva, el arte y su deseo generativo no pueden evitar sus lazos con la faz amorosa del ser humano. El hacer en arte permite al artista activarse como sujeto y poner a trabajar su dimensión sensorial y sentimental, una actividad incompatible con los ritmos que reclama la productividad, cada vez más acelerados. Por otro lado, el conocimiento al que se llega por medio del arte está regulado por fuerzas que se resisten parcialmente a ser sabidas o transmitidas, al menos en los términos que la razón quisiera, lo que impide un acceso lineal al mismo. Existen lagunas necesarias para que se dé la experiencia artística, que no pueden aclararse por medio de la comprobación. Un escollo que requiere del artista el uso de su intuición para ser sorteado; una facultad guiada por la sensibilidad humana, que nos conduce a aquellos lugares donde la razón no tiene acceso. El arte, fuera de las instituciones, consigue oponerse a los márgenes que se le imponen racionalmente y elaborar una técnica cognitiva en comunión con el sentir, para adentrarse en lo que no se puede saber. Desde la praxis artística, se logra generar conocimiento a través de métodos de base irracional —al menos así los considera la razón— y se no necesita un esqueleto puramente teórico que lo sustente.

La tesis de esta investigación recae en un interés por recuperar la dimensión irracional como fuente de verdad. A lo largo del trabajo se abordará la función del sentir en la creación de conocimiento, principalmente a través del concepto del amor; no solo como un simple sentimiento de afecto, sino como la palabra que recoge todas las nociones que la hegemonía racional rechazó como fundamento para el saber. Especialmente, aquellos valores que fueron considerados despectivamente por formar parte de una denostada irracionalidad del ser. Se escoge en concreto el amor por ser un fenómeno difícilmente definible y, por lo tanto, contrario a las imposiciones racionales, una peculiaridad que comparte con el arte. La motivación principal para desarrollar la cuestión amorosa está esencialmente fundada en una preocupación por la insensibilización, y consecuente racionalización, del campo artístico. De forma más específica, en el segundo tramo del trabajo, se abordará el papel de nuestra esfera sensible en el arte, en especial en la praxis y en los materiales que de ella aparecen. Se utiliza el término «praxis» para englobar en el mismo concepto los quehaceres de un complejo teórico y práctico en relación con el arte. En este sentido, «hacer» también se quiere referir al acto de pensar. La praxis artística o el hacer en arte se verán en compañía del pensamiento, y, por supuesto, de la sensibilidad. En definitiva, se referirá al acto generativo en su totalidad. Por otra parte, se hablará de materiales de arte para referirse a lo que deriva de la praxis artística, sin querer especificar su carácter objetual, virtual, más experiencial, etc. Ni tampoco su valor, pues no se quiere hablar de igual modo de un producto, debido a las connotaciones problemáticas asociadas a este término.

En cuanto a la estructura, a modo de preámbulo, en el capítulo 1, titulado “La presión teórica” se contextualizan desde una perspectiva personal las problemáticas que han motivado este trabajo, haciendo una breve consideración sobre algunas estructuras que nos conducen a posicionarnos en un lugar perjudicial para fomentar la sensibilidad, el amor, lo común y, a mi juicio, para tener una actitud adecuada durante el hacer en arte. Ya en el desarrollo, se habla sobre los planteamientos troncales del trabajo durante el capítulo 2, con el título “El saber, el sentir, el ser humano y el entorno”, en tres subcapítulos diferenciados. En el apartado “Amar para conocer”, se intenta tender un puente entre el acto de sentir y la elaboración de conocimiento, planteando además el amor como una fuerza que nos ayuda a encontrar un sentido. Seguidamente, en el apartado “Un acercamiento al entorno”, se reivindica el uso del cuerpo para obtener experiencia de forma inmediata, lo cual nos permite establecer una conexión directa con el conjunto de elementos circundantes. Y a continuación, en el apartado “Cuidar los vínculos”, se completan las reflexiones, comentando los pensamientos de autoras ligadas al feminismo, en torno a la fragilidad de la vida. Por último, en la segunda parte del

desarrollo, en el capítulo 3 “Un hacer amoroso, en el campo artístico” se concretan los planteamientos para esbozar una praxis artística acorde con el sentir, examinando el trabajo artístico de Roni Horn, Ana Mendieta y Bonnie Ora Sherk, para extender los principales conceptos desarrollados del proyecto. Finalmente, se exponen las conclusiones.

Como objetivo principal, estará el deseo de plantear una forma de conocer el mundo basada en lo sensible, enfatizando lo que el sentir aporta en la construcción del saber en el campo artístico. Derivado de este primer objetivo, existe también un interés por resaltar el papel del cuerpo en la obtención de una experiencia inmediata, ligada a los sentidos y las emociones, y por destacar la importancia de la alteridad para que se pueda dar el conocimiento. A raíz de estas consideraciones, se plantearán políticas para la vida, que atiendan a la vulnerabilidad de los cuerpos y al cuidado de los otros que el saber debiera tener en cuenta; ya que, de entre las infinitas razones que se podrían dar, la existencia de lo otro es necesaria para el conocer. Por lo tanto, para conocer también hay que cuidar. Otro objetivo será proponer perspectivas que diluyan un entendimiento dualista del mundo que, desde mi perspectiva, es contraproducente para la expansión del conocimiento.

En cuanto a la metodología utilizada para esta investigación, se ha realizado una indagación por medio de las interpretaciones de diversos textos teóricos, que se ordenarán en un ensayo. En el estudio, extractos textuales y pensamientos encontrados durante dichas lecturas se irán entrelazando con el propósito de fundamentar los argumentos del trabajo. Para concretar, se hará uso de un método hermenéutico, ligado a las humanidades y a una vertiente académica de investigación cualitativa, debido a la libertad que ofrece en la propuesta de planteamientos. Las reflexiones de esta investigación están fundamentadas en diversos paradigmas teóricos. Por un lado, se han consultado las ideas de diversos poetas y filósofos ligados a la poesía, como Friedrich Schiller o María Zambrano. También se ha acudido a las teorías de los filósofos fenomenólogos, como Max Scheler o Maurice Merleau-Ponty. Y, por otro lado, se han concretado algunas consideraciones en el pensamiento feminista de autoras como Donna Haraway o Yayo Herrero. En lo referido al arte en concreto, la investigación está basada en autores de contextos variados: como la filósofa estadounidense Susan Sontag, el filósofo francés Gilles Deleuze y otros autores de la escuela vasca contemporánea, como Txomin Badiola; autores interesados en los procesos creativos de la praxis. Junto con las reflexiones se han añadido comentarios de obra de Roni Horn, Ana Mendieta y Bonnie Ora Sherk, cimentados en criterios amorosos: prestando especial atención a las implicaciones sensibles y afectivas que envuelven los trabajos y a sus autoras, así como a la sustancialidad de los procesos que los construyen.

1. La presión teórica

En la creciente racionalización de la vida occidental, la teoría precede siempre a la acción. Necesitamos una explicación de lo que vamos a hacer y por qué hemos de hacerlo antes de llevarlo a cabo. En definitiva, un discurso teórico externo es lo que nos empuja a actuar, como si fueran unas instrucciones y nosotros simples máquinas. Esto se debe a que dicha teoría nos lanza un argumento irrefutable: el tiempo es finito y debemos de aprovecharlo. “La teoría nos dice que somos meros organismos mortales, materiales, con un tiempo limitado a nuestra disposición. No podemos perderlo en la contemplación. Debemos, en cambio, actuar aquí y ahora” (Groys, 2016, p. 39). El tiempo no espera y no podemos demorarnos. Es por ello que vivimos en una época en la que todo propósito de actuar debe ser posterior a una consideración racional de su efectividad, porque, al haber tan poco tiempo, debemos sacar la máxima rentabilidad a nuestros movimientos.

Este mecanismo fundamenta algunos conflictos característicos de nuestra sociedad contemporánea occidental. En primer lugar, para asegurar el bienestar nuestro estado anímico, la ambición por rentabilizar el tiempo de vida nos somete a una dependencia de los proyectos futuros. Lo único que cuenta de los actos que llevamos a cabo son sus resultados, seguramente valorados en una escala numérica. De tal manera, tratamos de establecer excesivos cálculos, con la intención de sortear las derivaciones del tiempo. Intentamos medir al detalle nuestras predicciones para que nada se salga de los márgenes establecidos. Siguiendo este dogma, nos enfocamos deliberadamente en pensar en lo que vendrá, centrando todos nuestros esfuerzos en conseguir los fines que nos marcamos y, en consecuencia, nos olvidamos de sentir lo que ocurre a nuestro alrededor. Ciñéndonos a nuestros planes con rigurosidad, conseguimos desconectarnos de la realidad circundante. Abandonamos el medio que nos rodea y nos

recreamos en futuros abstractos, lo cual nos lleva a replegarnos en la individualidad de nuestros propios objetivos. En definitiva, la presión de vivir en un cuerpo separado y teóricamente finito, nos conduce a vivir en una esfera alejada de lo sensible, aquello que pertenece al presente, y a suprimir al otro en nuestras consideraciones. Nos posicionamos en una singularidad ficcional, a nivel espacial, considerándonos conceptualmente separados del resto del entorno, y también temporalmente, pues entendemos la muerte como un resultado que borra toda opción de posteridad (Y. Herrero, comunicación personal, 7 de noviembre de 2024).

Por su parte, el sentir dificulta el propósito de la eficacia. Su indecibilidad genera confusión, las diferencias que sugiere entorpecen los procesos y el sufrimiento los detiene, lo cual no es “útil”. Solo hay que actuar, actuar y actuar, sin mirar, sin dialogar, sin responsabilizarse. La teoría, en su ánimo de suprimir estas torpezas, trata de unificar nuestras experiencias, creando un mundo globalizado en su fantasía de solucionar toda discusión; un propósito insostenible para la mayoría. Por otro lado, como consecuencia de esta preocupación acerca de la finitud del tiempo de vida, los esfuerzos del conocimiento se han enfocado en lograr que nuestras acciones sean cada vez más eficientes. Una versión instrumentalizada del campo científico-técnico ha tomado protagonismo en el desarrollo, provocando que toda nuestra vida sea entendida en términos de eficacia y bajo el concepto de una verdad absoluta, que no de pie a desvíos ilógicos. No hay lugar para las creencias, los saberes y las verdades en plural. Este ámbito de estudio pretende desarrollar herramientas para mejorar la resolución de nuestros actos, sin importar lo que sucede en medio. De hecho, se han instalado en todos los aspectos de la cotidianidad occidental. Esto se traduce en un deseo por llevar a cabo el mayor número de acciones en la menor duración y con el mínimo esfuerzo. Pero además, también queremos conseguir el mayor alcance posible de nuestros actos. Todo ello se logra con la comodidad que permite un supuesto progreso tecnológico y científico, enfocado exclusivamente en superar nuestras ansias particulares, sin considerar las consecuencias para los otros, humanos o no humanos, las pérdidas, ni siquiera el hecho de cubrir las necesidades que nos brindan una satisfacción real (Haraway, 2019; Rosa, 2016).

De la solución eficaz se derivan además algunas problemáticas que se pueden señalar en dos vertientes entrelazadas: la aceleración del ritmo vital y una mediación tecnológica exagerada. La fácil resolución de los problemas diarios genera tiempo libre, el caballo de Troya que la eficiencia tecnológica cuele con éxito en nuestras vidas. La fantasía se derrumba cuando nuestras ansias de productividad nos conducen a querer abarcar más acciones de las que realmente necesitamos. Como hay más tiempo, hay que aprovecharlo de alguna manera. El

resultado es que, en vez de quedar libres, enfocamos nuestros esfuerzos en llenar todos los huecos de tiempo posibles para conseguir más resultados, tanto que nos encontramos sin tiempo de nuevo. “Da la impresión de que se concibe el tiempo como una materia prima que se consume como el petróleo y que, por lo tanto, se vuelve cada vez más escasa y de mayor precio” (Rosa, 2013, p. 30). Aquí se genera una paradoja: contar con más tiempo incentiva la aceleración de los procesos. La vertiginosa velocidad de los ritmos de vida eficientes nos secuestra. Forzamos los tiempos corporales y, a mayor escala, excedemos los tiempos planetarios. Obviando las temporalidades lentas y cíclicas, necesarias para una regulación adecuada de los equilibrios del globo. A la cuestión temporal, se suma la intervención desmedida de la tecnología en nuestros actos, que conlleva un distanciamiento espacial del entorno. En su ambición por llegar más rápidamente, “los cristales tintados de un autocar separan al hombre de la naturaleza” (Tuan, 2007, p. 133). El uso de diversas máquinas, computadoras, aparatos televisivos y tecnología móvil, crea interferencias en el contacto directo con el mundo, a pesar de aparentar fomentarlo. Nuestra percepción está muy centrada en experiencias audiovisuales de origen virtual, que limitan el uso del resto de nuestros sentidos y, además, nos proporcionan una imagen elaborada de la realidad. Este tipo de mediaciones, atrofia la experiencia directa y fragmenta constantemente continuidad de la realidad circundante. Como consecuencia, el mundo se vive a distancia, generando una dificultad a la hora de sentir plenamente, que imposibilita parcialmente el uso del cuerpo y que nos desconecta del resto de elementos de nuestro entorno (Hito Steyerl, 2014).

Al parecer, una separación conceptual, temporal y espacial empobrece parte de nuestra experiencia. Por lo contrario, el amor necesita tiempo y necesita espacio. Al perder la noción de inmediatez del momento y el lugar donde estamos presentes, se incapacita al sentir, lo que desencadena un desapego emocional grave. Debido a estos conflictos, nos desenamoramos profundamente del mundo.

Se nos ha olvidado el amor, aquello que nos hace presentes, que nos vincula y nos hace desear en común. Se nos ha olvidado qué es lo realmente “eficaz” para la vida.

2. *El saber, el sentir, el ser humano y el entorno*

Hablar del amor resulta algo curiosamente complejo. La dificultad se enfatiza todavía más si quiere hacerse en un formato intencionalmente académico, en el cual este texto trata de inscribirse. Sin embargo, a pesar de haber escogido un asunto un tanto escurridizo, ya que rehúye de cualquier intento de objetivación, es satisfactorio encontrar asilo en la naturaleza del campo de estudio en el cual se concreta esta investigación, la del arte. Debido a que, por a su simpatía con los enredos del sentir, resulta una materia, así como el amor, igualmente escéptica —y me recreo en la paradójica elección de este adjetivo— ante los métodos dados a la comprobación y la demostración, propios de otras áreas del saber.

2.1 *Amar para conocer*

Para comenzar, la reflexión partirá en compañía del clásico literario al que se suele recurrir cuando quiere estudiarse el amor. El diálogo platónico de *El Banquete* (Platón, 2006), relata un encuentro organizado con el pretexto de hacer un encomio al amor. Durante la velada, los distintos personajes se esfuerzan por honrar las complejidades eróticas desde enfoques muy diferentes. Cuando llega el turno de la última intervención, la de Sócrates, este desarrolla su postura con ánimo de aclarar cualquier discrepancia o incerteza, suscitada hasta entonces. Toma parte en el asunto relatando los aprendizajes que adquirió mientras conversaba con una sabia extranjera, llamada Diotima, sobre los saberes eróticos. En un momento dado, estas lecciones, tras indagar ligeramente en el asunto, expresan un aspecto intelectualizado del Eros que suscita gran interés en el filósofo, puesto que se hace un símil con su propia figura

pensante y el carácter del amor. La mujer contempla el amor como algo que se sitúa en un umbral, a mitad de camino entre dos contrarios, y refiere primeramente a la vía que parte desde lo desconocido y se dirige hacia el conocer. Con mayor exactitud, dice de ello ser “algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia” (p. 57). Al oír estas palabras, el filósofo, extrañado, solicita una aclaración:

—¿Qué es eso?

—El tener una recta opinión sin poder dar una razón de ella. ¿No sabes —prosiguió— que esto no es ni conocimiento, pues una cosa de la que no se puede dar razón no puede ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues no puede ser ignorancia lo que alcanza la realidad? (Platón, 2006, p. 57).

Seguidamente, las reflexiones se derivan en exponer varios conceptos vistos comúnmente como antagónicos, como los de la bondad y la belleza respecto de lo malo y lo feo, o lo mortal y lo que siempre está vivo. Se posiciona al amor en el vacío entre ambos conceptos, atenuando así la contrariedad. Sin embargo, concretando en lo relativo al entendimiento, el texto centra la atención en ese amor filósofo, que se debate entre lo que sabe y deja de saber. Siempre en el medio.

Partiendo de este extracto, se pueden recoger algunas deducciones de interés que serán claves importantes en nuestro planteamiento. En primer lugar, cuando se le atribuye al amor una vocación filosófica, es una evidencia que también se le está asignando aquella meta de la filosofía que tiene como pretexto alcanzar el conocimiento de la realidad. Visto así, podría entenderse que se está vinculando estrechamente el acto de amar con el acto de conocer, y que esa situación de ser *algo intermedio* simbolizaría un estado inquieto; un movimiento constante, en actitud de búsqueda, quizás, con la ambición de hallar una verdad. Su mediación consistiría en articular el momento previo a comprensión con el instante en el que se comprende algo. En base a esta percepción, se hablará del amor como algo deseoso del saber, siendo de esta manera indisociables el uno del otro. Este argumento, permite plantear una perspectiva que armonice estas dos dimensiones, las del saber y el amor, en contraste con esos prejuicios tendentes a dicotomizar nuestro entendimiento y que consiguen enfrentarlas. Por otra parte, siguiendo estas apreciaciones, no sería precipitado concebir el amor como un vehículo para el conocimiento. Si es la ganancia de ello a lo que se inclina, sería equivocado verlo como un impedimento. Podría ser, entonces, algo así como un medio por donde el saber circula.

Para una segunda reflexión, habrá que centrarse en esa cualidad de mediador que se le asigna al amor en esta obra de Platón (2006). Ser *algo intermedio* sería estar en una situación conciliadora, es decir, una posición en el espacio existente entre aquellos conceptos entendidos como incompatibles o, al menos, en el punto límite que se ha marcado para la separación de ambos. La función del amor, dicho de alguna manera, sería construir un puente o una puerta para poder circular entre entidades divididas. Situarse en un entremedio significa diluir las barreras o contraer las distancias entre dos partes polarizadas. Pensemos ahora en la individualidad del ser, en aquello que mantiene unido el conjunto de lo que somos y, a su vez, nos diferencia del resto de elementos del entorno, lo que no somos. Un individuo se distingue del resto, podría decirse, en una postura de resistencia, pues se diferencia de lo demás en una disyunción: *yo y lo otro*. Ahora bien, si el amor es este intermediario, que se sitúa en los bordes o rellena los espacios vacíos, igualmente cabe pensar que es aquello que se encuentra entre *lo otro* y *yo*, siendo lo encargado de establecer un canal entre las dos realidades, como una articulación que las mantiene conectadas estando de por sí separadas. De nuevo, se da la unión de una contradicción. Vincularnos con la otredad e, incluso, disolver relativamente la diferencia que nos separa, es la capacidad que nos concede el amor. Una otredad, por cierto, necesaria para la existencia del vínculo amoroso, pues no existiría si todo estuviese ensamblado o unificado. Dos partes son requeridas para poder ser articuladas. Se busca la diferencia y a su vez lo común. Luego el amor sería aquello que afirma la presencia de la alteridad y nos conecta con ella. Ser ese *en medio* significa mantener enlazadas las distintas partes. “Colocado entre unos y otros, rellena el hueco, de manera que el Todo quede ligado consigo mismo”, decía Diotima (Platón, 2006, p. 59). Asumiendo las diversidades y sabiendo que existen vacíos entre ellas, es que las cosas pueden relacionarse. Por lo tanto, como fruto de estas reflexiones, se dirá que el amor es un medio que nos presenta el entorno; nos acerca a los otros en su deseo por conocer el mundo, mostrándonos sus realidades otras y vinculándonos con ellas.

A continuación, se analizarán las propuestas de algunos autores para hablar indistintamente sobre el amor, el sentir y la poesía, en correspondencia con la acción de conocer. El amor no quiere ser concebido de forma parcial o exaltada, sino comprendido en su cualidad de esencial, con lo que se quiere decir primaria. El sentir se verá como el acto de poner a funcionar las capacidades corporales sensibles. Una mención más breve a lo poético se hará en una posible identificación del amor con la poesía en el plano vital, en la generación de significados y el desarrollo de los actos creativos en general. Quiere hablarse de ellas como fuentes de un saber

inmediato de la realidad circundante y, además, como aquellos gérmenes que procuran un sentido trascendente.

“No se conoce sino lo que se ama, y cuanto más profundo y cabal quiera ser el conocimiento, más fuerte, vigoroso y vivo debe ser el amor, incluso la pasión” (Goethe, citado en Scheler, 2010, p. 11). En este pequeño extracto, Goethe reafirma la poderosa interrelación entre el ámbito de los saberes y el de los sentimientos, que progresan en su intensidad de forma armoniosa. Si enmarcamos estas declaraciones en el contexto histórico que les corresponde, veremos que el poeta quiere contraponerse a las tensiones que fueron instauradas durante la Ilustración y que hoy siguen medianamente vigentes. En el ámbito del pensamiento moderno, se enfatizó la desconfianza con respecto a la faz emocional del ser humano, propiciando el proceso de descartar su influencia de todo acto cognitivo. Durante este periodo, se proyectó una supremacía de la razón con respecto a los cometidos del sentir que, se decía, debían ser controlados por aquel pensador que quisiera lograr la claridad en su pensamiento. Solo por medio de la censura de los influjos emotivos es que podían esquivarse los riesgos de ceguera mental. Al quitarse uno el peso de las pasiones, se aseguraba de evitar los movimientos insubordinados generados por la impulsividad y que actúan fuera del control racional, alzamientos que turbaban la mente de aquellos que persiguieran la verdad objetiva (Scheler, 2010).

Al igual que Goethe, otros poetas del momento intentaron hacer frente a este contexto tan dualista. Para contrarrestar los prejuicios sobre la dimensión sentimental del ser, se procuró dismantelar ese argumento ilustrado, que enfatizaba las incapacidades que propiciaba el uso del sentir cuando se trataba de la obtención de conocimiento, y se planteó como una parte necesaria en la cultura. Es el caso de Schiller (2018) y de las cartas que dirige a una educación de la humanidad en los asuntos de la sensibilidad. En su contenido, acusa a la dominante racionalidad moderna de ser la causa de separación entre el acto de pensar y el resto de inclinaciones humanas, principalmente aquellas relacionadas con el sentimiento o el espíritu. Expone la ascendente razón como una tendencia que solamente encuentra justificación en la instrumentalidad del pensamiento y de las acciones que acarrea, cada vez más superficiales. El autor retrata un ser humano progresivamente dividido, cada vez más separado de su intuición y, en consecuencia, más identificado con la objetividad que persigue. Un ser parcial que, en este contexto de incremento del pensamiento moderno, se halla también cada vez más separado de sí mismo y del resto del mundo. Desde esta óptica de supremacía racional, desde el punto de vista epistemológico, la sensibilidad directa fue sustituida por una comprobación

distante. De forma más concreta, el varón blanco, visto como el poseedor de toda la razón, comprende todo el valor de forma innata, en su mente, mientras que el resto de elementos de su realidad, de los cuales el ser humano se desvincula en su superioridad, incluido de su cuerpo, solo tienen una justificación instrumental para su existencia. Todo aquello que no fuese razón era naturaleza, y el hombre era la razón, no la naturaleza (Jaggar, 1989). Así como el saber rechazaba el sentir, el ser humano se diferenciaba con facilidad del resto del entorno, en su superioridad mental. En estas cartas, Schiller reclama la restauración de un equilibrio en los valores humanos, reafirmando la importancia de aquellos actos que no están tan fundados en la utilidad de las cosas, sino que vienen originados por un empuje fundamental que proviene de la naturaleza del ser: la intuición. Una escucha de este impulso, en consonancia con otras vertientes, nos conducirá a una mayor satisfacción espiritual; un impulso que se apoya en una dimensión sentimental y funciona como una guía en la búsqueda de un sentido auténtico. Esta restauración del equilibrio debe ser propulsada por medio de la educación, una idea que finalmente no se aleja tanto de los valores ilustrados.

Simbolizando los fenómenos del amor, el autor afirma:

El camino que conduce al intelecto debe pasar por el corazón. De modo que la necesidad más urgente de la época es la formación de la sensibilidad, porque se convierte en un medio de hacer eficaz para la vida, una comprensión mejor de la verdad, y también porque contribuye a ampliar las miras del entendimiento. (Schiller, 2018, p. 41).

Una instrucción exclusivamente intelectual no será suficiente para poder entender el mundo con claridad y el correspondiente cultivo de la sensibilidad será necesario para una comprensión completa del ser. Nuestra parte emocional debe ser formada si se quiere conocer verdaderamente el mundo en su genuina complejidad, pues si se descarta el área sentimental de la experiencia, el entendimiento estará incompleto. La estrecha ligadura de la verdad con el sentimiento, suspende la idea ilustrada de ceguera por causa emocional. Según estos autores, ambos poetas y pensadores, en realidad el amor es una lanzadera que nos dirige a la razón, y consigue que lleguemos a una mayor claridad cognitiva, siendo un medio imprescindible para alcanzar un sentido de verdad. El uso del sentir completa nuestra experiencia vital, un sentimiento que camina con y hacia el pensamiento. En definitiva, la supresión del *corazón* provoca una falta en la comprensión y es causa de una crisis de sentido. Un siglo después, Max Scheler abre su ensayo *Amor y conocimiento* (2010) con la cita inicial de Goethe a la cabeza. Su estudio continúa con el esfuerzo de restablecer la dimensión afectiva

del conocimiento. Una vertiente cognitiva que nos amplía la visión de la realidad yendo más allá de una mera observación objetiva, aquella característica de la ciencia, que se aleja prudentemente de lo que estudia. El enfoque concreto de Scheler ayudará a profundizar en el planteamiento que se quiere proponer sobre la idea del amor, ya que trata de resituarlo como una fuerza fundamental de la esencia humana que difícilmente puede ser excluida. Quiere verse, entonces, como un motor primario que impulsa y acompaña el conocer, trasladando a los sujetos conocedores a una posición muy cercana a los otros, idónea para descubrirlos de forma verdadera. El amor se verá como una facultad que nos permite adquirir una dirección vital, dada por un empuje amoroso, y acceder a un sentido veraz y complejo de la vida, en la proximidad que nos concede como medio. Para fundamentar estas reflexiones, el autor basa su exposición en las creencias que se han desarrollado históricamente dentro de diferentes culturas antiguas y religiones orientales, una tendencia de investigación común a la de otros autores de la época, en cuanto al amor y sus vínculos con el conocimiento. Por otro lado, gran parte del repaso de Scheler está dedicado al pensamiento de San Agustín, enmarcado en el cristianismo. Las observaciones que recoge sobre el pensamiento del santo nos ayudarán a revisar la idea del amor como algo esencial para la experiencia humana, a reforzar su conformidad con el conocimiento y su asociación con la obtención de verdad

Para entendimiento de San Agustín y según lo expuesto por el filósofo, la esencialidad del amor recae en su forma de suceder. El amor “*precede y determina las «ideas»*” (Scheler, 2010, p. 43). Se dice de la experiencia amorosa que es previa al intelecto y, además, es en lo que se sostienen los pensamientos; una reflexión completamente opuesta a la razón cartesiana, autosuficiente en sí misma y ausente del mundo circundante. Más adelante, se defiende que es incluso la energía motora humana más *originaria*. El amor es aquello que permite al ser ponerse en relación con su mundo en primer momento, un mundo del cual emana el saber, y es por ello la fuerza primaria que nos dirige en nuestro camino al conocer. Según este parecer, puede afirmarse que todo acto intelectual es posterior y viene dado por un sentir inicial. La conceptualización de la experiencia es precedida y vinculada desde un principio con los *actos del amor* y con las atenciones hacia las que ello se dirige, sus *intereses* que son anteriores a todas las demás acciones e impulsos:

Para San Agustín, estos actos [los del amor y los intereses del amor] no se añaden sin más a un contenido de sensación, perceptivo, etc., previamente dado a la conciencia, de modo que esta donación se deba a una actitud puramente intelectual, sino que el tomar interés «en algo», el amar «algo», son actos *más primarios* y los *fundan* todos los otros actos en los cuales nuestro

espíritu aprehende en general un objeto «posible». Ellos son, a la vez, fundamento para los juicios, percepciones, representaciones, recuerdos e intenciones significativas que se dirigen al mismo objeto (Scheler, 2010, pp. 44, 45).

En la lectura que Scheler hace de los planteamientos del santo, puede entenderse que el amor es visto como una apertura primitiva de la conciencia hacia la percepción del mundo. A partir de esta premisa, podemos derivar la cuestión esencial de la energía amorosa en una particularidad que caracteriza el conocer amoroso: su inmediatez. Si el contacto sensible es aquello que sucede de forma primaria, por ende, será aquel modo que no requiere de mediaciones, recalcando en este caso aquellas que se presuponen especialmente intelectuales. Volvemos así a esa idea platónica del entremedio. El sentir mismo funciona como el medio fundamental que se da entre el ser y lo que le rodea, sin necesidad de otra intervención; todo abordamiento intelectual sería un mediador que actúa detrás. En añadido, el amor, además de ser el medio por donde el sentir circula, es aquello que nos concede el impulso, que dispara nuestra atención. Pues sin una dirección a la que ir no puede darse con ninguna sensación, ni formularse una significación posterior, y es interés del amor lograr sentimientos y significados (Scheler, 2010). Retornamos otra vez al estado intermedio de búsqueda amorosa que suscita esa actitud deseosa, situada entre lo que fue y lo que será conocido. Según esta tesis, se podría plantear, no solo que el amor está ligado por completo al acto de conocer, sino que lo acompaña desde un principio, e incluso lo procura. Se encuentra con nosotros desde esta esfera previa de inmediatez y, en consecuencia, es parte fundamental de nuestra experiencia cognoscente. Por otro lado, podría pensarse que los intentos de una razón abusiva por evitar las operaciones amorosas provocan aquello que querían evitar, una dislocación en los procesos del conocimiento. Al ser los procesos del conocimiento derivaciones del sentir, se suprimiría una parte fundamental de nuestra experiencia tras la elisión del sentimiento como agente cognitivo, negándonos así el acceso a lo humanamente verdadero, correspondiente a nuestra esencia.

A partir de las ideas comentadas se hará un repaso por el pensamiento de autores cercanos a la literatura para continuar reafirmando los fenómenos de amor como una estructura en la que se puede confiar. En contraste con lo que se llamará «ofuscamiento racional», para referir a las operaciones forzosas por descartar el ejercicio del sentir en la búsqueda de verdad.

Martha Nussbaum (1995), en su análisis de la obra de Proust, nos habla de una *racionalización engañosa* que pretende objetivar equivocadamente las afecciones del amor.

Según la tradición teórica occidental, el intelecto queda *embruja*do en la prisión corporal de la cual debe reusar y encontrar el conocimiento en una realidad abstraída, de la cual el sujeto es excluido. Ajeno a la supuesta falsedad del sentimiento y las pasiones que ello genera, el intelecto practica la introversión para ser capaz de alcanzar un sentido verdadero. En contraste con esta perspectiva filosófica y con el propósito de reforzar el criterio del sentir, Nussbaum plantea una postura inversa. Nos señala que la razón que se comporta de esta manera en realidad se encuentra sumergida en una ilusión de verdad, tras haber negado las implicaciones del sentimiento en el conocimiento, y no al contrario. Más aún, se engaña a sí misma cuando trata de razonar sobre aquello de lo que rehúye, lo que denomina irracional. Dice la autora que *el conocimiento del corazón*, refiriéndose en este caso a las pasiones que el amor suscita, no nos lo puede dar *un uso científico del intelecto* (Nussbaum, 1995). La inteligencia es incapaz de percibir las especificidades de la emoción estando en la lejanía; de hecho, sus peticiones de concreción no son compatibles con las apetencias sentimentales. Las sensaciones y emociones que las acompañan son reactivas a lo que ocurre a su alrededor. “El conocimiento del corazón debe venir del corazón —de sus penas y anhelos— debe venir de sus respuestas emocionales” (Nussbaum, 1995, p. 169). Lo que se quiere decir es que las afecciones del sentir no son objeto que requiera conocerse por otros medios, como el intelecto, ellas mismas producen un cambio en nuestra experiencia de la realidad y son ya en sí conocimiento. Refiriéndose al análisis intelectual del sentimiento, explica:

Esta estratagema se opone al reconocimiento del amor y, de hecho, al amor mismo. Además, podemos ver que no solamente el contenido de la explicación intelectual sino el hecho mismo de comprometerse en un auto-escrutinio intelectual es en este caso una fuente distorsionante de consuelo y distancia (Martha Nussbaum, 1995, p. 173)

Tratar de comprender el amor de forma racional solamente es una manera de evitar ser afectados. De todas maneras, un examen ofuscado del racionalismo no podrá acceder a tales saberes sentimentales. Ignorando las respuestas sensibles, descarta una verdad que le es dada. Según Nussbaum, las pasiones del amor no pueden ser expuestas a más comprobaciones que las ofrecidas por las sensaciones que de ellas emanan. La única manera de saber lo que se siente es haciendo uso del sentir, ello da cuenta de su propia existencia.

No obstante, ya que la intención de este trabajo no es agravar la separación entre pensar y sentir, sino todo lo contrario, cabe aclarar que el objeto de crítica no es la racionalidad en sí, sino el enfoque racionalista moderno que la eleva sobre el resto de capacidades humanas. De

hecho, se quieren entender los pensamientos como aquellas experiencias que han sido clarificadas en conceptos y las afecciones del sentir como las que aún son previas a la conceptualización. Como elementos volátiles de una misma sustancia que han ido solidificando. Entendidos de esta manera, pueden verse fácilmente como momentos diferentes de una misma cosa y no como fuerzas separadas que actúan a tiempos distintos. Como la intención tampoco es concebir el sentimiento como algo bruto que deba ser pulido para extraer una cognición, lo cual enfatizaría aún más la concepción del sentir como un obstáculo para el entendimiento, se ha hecho énfasis en la carga cognitiva de las percepciones sensibles. Aquel entendimiento que es movido originalmente por el sentir, es igualmente proveedor de una cognición. La especial capacidad del amor, de hacernos funcionar en un plano de inmediatez, es lo que consigue activarnos fuertemente como sujetos sensibles a los acontecimientos y a los fenómenos que ocurren en el ahora. Según estas apreciaciones, la pura razón no tendría acceso a este plano de sensibilidad espontánea, dejando en el olvido esta dimensión.

Con el ofuscamiento racional como objeto de su crítica, María Zambrano quiso ampliar las miras de la racionalidad. Acuñó el término *razón poética* con el propósito de fundamentar un pensamiento que recogiera lo que fue olvidado sistemáticamente por la razón moderna. Observa que el problema principal del enfoque racionalista es la negación del sujeto en su corporalidad, consecuencia del énfasis que se hace en la conciencia humana. Esto tiene como consecuencia que la esfera sensible de la experiencia quede suprimida y que la conciencia se pliegue sobre sí misma, como continente de toda la realidad. De esta forma, la conversación con el afuera queda suspendida. Para Zambrano, la realidad no es interna al sujeto; al contrario, el sujeto está inevitablemente encarnado e inmerso en una realidad, a la cual pertenece (Balza, 2014). Su trabajo filosófico trata de recuperar como una fuente de conocimiento válida todo aquello desechado por el cartesianismo, origen de las divisiones binarias entre mente y cuerpo, que derivan en separación entre saber y sentir y, posiblemente, acentúan la división del ser humano y la naturaleza. En contraste con estos binarismos, el cuerpo y sus capacidades sensitivas serán vistas como activadoras de una experiencia cognitiva directa, sensible a lo que le rodea. El argumento de la autora es que la razón deberá estar atenta a las actitudes corporales, deberá ser maleable y dinámica, para poder tolerar las respuestas cambiantes de los sentidos y las emociones en un devenir constante. Se trata de una razón que abandone su clásica posición estática y actúe acorde con las afecciones humanas, admitiendo la relatividad de los hechos y, precisamente, admitiendo aquellos lugares a donde no tiene acceso. Según el pensamiento de Zambrano, dentro de este ámbito sensible se deja siempre un excedente *imposible de decir* (Balza, 2014). Las cambiantes afecciones del amor se

resisten a términos absolutos. No pueden ser reducidas en algo concreto, ni en un sentido material, ya que se mueven en esa situación intermediaria entre elementos, ni tampoco dentro de una configuración ideal, pues ni en términos conceptuales se dejan dominar por esa contundencia racional. Debido a esta ambigüedad y por su calidad de mediador, al amor no es posible aplicarle palabras rotundas con intenciones definitorias. Al operar en los *huecos*, es inevitable para su condición dejar vacíos indescifrables y someternos a cierta vacilación. Aquella razón poética, tolerante a las pasiones, será concedora de su propia insuficiencia y de la precariedad del saber, será la que permita movernos en el misterio sin ánimo de resolverlo. Como expone Zambrano: “la razón es una breve zona de claridad analítica que se abre entre dos estratos insondables de irracionalidad” (Balza, 2014, p. 45). Por un lado, los fenómenos conocidos por el sentir y, por otro, lo que no puede saberse a ciencia cierta y solo puede intuirse.

Luis Álvarez Piñer, poeta y pensador de la poesía, se enfrenta en sus reflexiones a los dictados de la razón y plantea estadios del saber que necesitan de su propia incapacidad. Habla del pensar poético como un espacio de conocimiento universal donde todos tienen la razón; en contraste con la creencia de una verdad absoluta, para este autor existen tantas verdades como experiencias de la realidad diferentes. La facultad de obtener conocimiento está en nosotros mismos, en la realidad de ese *yo imprescindible* que le viene dada al sujeto de un modo primario. Para este autor, el sentir resulta ser un método de hallar el saber que, si no es dado a la comprobación, sí es seguidor de la intuición. Similar a un atajo, actúa en una esfera de inmediatez que le es exclusiva y que nos proporciona una comprensión instantánea de las cosas. Un entendimiento “que las hace arder en verdad, una verdad que si todavía no se ha revelado a la razón es ya evidente al sentimiento” (Álvarez Piñer, 1992, p. 36). Contrariamente a la razón, el hecho de no saber es lo que alimenta la intuición, lo que permite sentir en la oscuridad. En añadido, queriendo diferenciarse de esa rígida cabalidad, habla de las atracciones del sueño o la emoción como aquellos métodos en los que uno debe depositar su confianza, aun con el riesgo de verse envuelto en la confusión de la incertidumbre. Una contingencia, según el poeta, cuya probabilidad hay que asumir cuando se trata de sentir.

La poesía es, a veces, una contradicción y al mismo tiempo una trágica clarividencia incluso para [el poeta] que la transmite, una perpetua limitación o un írsenos de las manos más prometedor que el fluir del puro pensamiento, porque arrastra, precisamente, aquellos jirones que el puro pensamiento jamás logra domeñar (Álvarez Piñer, 1992, p.26).

A partir de este extracto, podemos pensar en esta cualidad propia del sentimiento. Se puede decir que por medio del sentir se nos permite ir más allá —o más acá, según se mire—, y alcanzar, por esa falta suya de gravedad, aquello que se le escapa a la juiciosa solidez. Aquello que le es inaccesible por ser previo a sus posibilidades. Pero también, las primeras palabras de esta cita nos ayudan a seguir pensando en esa contrariedad que envuelve al sentimiento y, además, de forma paradójica, en la certeza que nos proporciona. Una paradoja que solamente acosa a los que se aproximen a este fenómeno con una pretensión puramente científica. Los efectos amorosos, a pesar de no poder ser contrastados a través de razonamientos concretos y no poder tenerse en cuenta como un conocimiento objetivo, no dejan de vivirse como una parte fundamental de la realidad, como algo verdadero. Quizás, este tipo de experiencias sean incluso aquellas que permiten ser vividas en la suerte más veraz de las posibles. Tras asumir la incapacidad de ser comprobados y reducidos a descripciones concretas, su veracidad no alcanza límites. Edgar Morín, en íntima relación con las inclinaciones poéticas, reflexiona sobre el amor visto como la unión de la sabiduría y la locura. En un afán por devolver la validez de las pasiones y la del resto de afecciones humanas consideradas irracionales, eleva al amor y a la poesía como medios para hallar evidencias. Alega que “nada es más pobre que una verdad sin sentimiento de la verdad” (Morin, 2001, p. 32). Una declaración un tanto teñida de romanticismo, aunque no menos ajustada al argumento que se quiere reflejar. Son aquellas vivencias adquiridas por medio del sentir las que se nos antojan más verdaderas, a causa de su completa fidelidad a la realidad que uno mismo experimenta, al haberlas sentido en primera persona. Pero al mismo tiempo y sin que sirva de impedimento, son también fuente del más grave error. El oxímoron que envuelve al amor lo caracteriza de impreciso, lo cual nos permite desvincularlo del concepto de verdad absoluta y, sin embargo, seguir concediéndole aún su correspondiente veracidad. El reconocimiento se vuelve una forma válida —y valiosa— de conocimiento que no se ciñe a una sola realidad sentenciosa, lo cual inhibe el desacierto. Permitir la convivencia de la certeza y el equívoco es la especialidad del amor; en contraste con otros medios que se le quieren oponer es que abre el campo a una infinita variedad de realidades posibles. Pero no solo las verdades de uno son para tener en cuenta. Su cualidad intermedia sitúa la verdad también entre el sujeto y el entorno que le rodea, en la relación. El amor, al proporcionarnos una vinculación externa, abre las posibilidades de verdad al resto y consigue involucrar al otro en sus procesos

Oscilamos entre esos dos polos [la verdad más grande y el error más grande] tan reales el uno como el otro. Pero, en esta oscilación, lo extraordinario es que nuestra verdad personal es

revelada y suscitada por el otro. Al mismo tiempo, el amor nos hace descubrir la verdad del otro. La autenticidad del amor no es solamente proyectar nuestra verdad sobre el otro y finalmente no ver al otro más que a través de nuestros ojos, es dejarnos contaminar por la verdad del otro” (Morin, 2001, p. 32).

Conocer amorosamente nos predispone a concebir una realidad múltiple, basada en un contacto con la alteridad y en su aceptación como agentes que proporcionan verdad. Superando la singularidad, el amor es el medio que nos facilita el acercamiento a otras realidades posibles, ya que no es amor si no lo es de algo (Platón, 2006). Quizás esta apreciación pueda matizar el sentido de esa aparente paradoja entre contrariedad y la verdad, que sería vista ahora desde un prisma de relatividad y diversidad. Por lo tanto, la inmediatez del amor no consigue solamente activarnos a nosotros como sujetos sensibles, sino también consigue activar al otro en su sensibilidad y descubrimos el mundo.

2.2 *Un acercamiento al entorno.*

Para activar el sentir se requiere la presencia del otro. Si continuamos con las reflexiones de Scheler (2010), podremos ver que, contrariamente a lo que pueda parecer, el pensamiento agustiniano no está tan centrado en la experiencia individualizada del sujeto o en su búsqueda individual de la verdad. El autor encuentra en el pensamiento del santo algunas consideraciones que pueden ampliar nuestras interpretaciones, aportando una concepción plural del asunto. El proceso de conocer no consta solamente de un dirigirse del sujeto hacia los elementos del entorno, con el único fin de construir su propia visión. Esto sería, dice, igual de *unilateral* que el pensamiento exclusivamente racional, quizás utilizando los términos de su maestro Husserl (1992) cuando habla de la *racionalidad unilateral*, haciendo referencia a su consecuente supresión del resto de ámbitos humanos. Nada más lejos. Conocer, al menos con un interés amoroso, conlleva una apertura por parte del sujeto. Un acto corporal de que deviene en un *entrelazamiento* con el resto de elementos del entorno pues, en el ejercicio de sentir al otro, nos desvelamos ante el mundo con nuestra presencia y, a su vez, provocamos que también el otro (siendo subjetivado) se abra para aquel que lo siente. Esto desencadena que ambos se liberen ante el otro, en un descubrimiento y en un mutuo mostrarse. Se trata de un ejercicio distinto al de la razón, en la que no es demandada esa implicación por parte del sujeto receptor, que se mantiene en una distancia y no participa de la cercanía, tan relacionada

con la corporalidad subjetiva, con la presencia y esa doble apertura. Por lo tanto, el amor sería ese guía que, a través del conocimiento del otro, revela nuestra propia verdad y también nos descubre la verdad otra en un mismo gesto. El ser sintiente, en reunión con las diferentes realidades que descubre, se hace capaz de construir su mundo en una composición de múltiples verdades en conjunción con la suya propia, encontrando sentido en este acto común de *revelación natural*. “Es, por así decir, un «preguntar» del «amor», a lo que el mundo «responde» «abriéndose» y solo ahí mismo llega a su plena existencia y valor” (Scheler, 2010, p. 47). El amor se vuelve vínculo y el deseo de vincularnos a las realidades otras es la fuerza que nos mueve. Ello es la fuente, no de sensaciones y significados únicamente, sino a su vez: el amor es lo que nos permite descubrir la autenticidad de las cosas.

En analogía con este gesto, que San Agustín consideraba la entrada a un lugar divino, es traído a la contemporaneidad un fenómeno parecido, en palabras de Irene Solá y, en este caso, proporcionado por medio de la poesía. Acogiendo un inciso, se citan las reflexiones que hace Hilari, personaje de la novela *Canto yo y la montaña baila* (2019), que en una oda a sus propios poemas, logra evocar perfectamente esta cuestión de la apertura. Recita así:

La poesía lo tiene todo. La poesía tiene la belleza, tiene la pureza, tiene la música, tiene las imágenes, tiene la palabra pronunciada, tiene libertad y tiene capacidad de conmover, y de dejar entrever el infinito. El más allá. El infinito que no está en la Tierra ni en el Cielo. El infinito de dentro de cada uno. Como una ventana en lo alto de la cabeza que no sabíamos que teníamos, y que la voz del poeta abre un poco, y allí arriba, por esa rendija, asoma el infinito (Solá, 2019, p. 72).

El poeta, visto como ese sujeto amante, consigue abrir esa puerta en aquello que contempla y lo contempla a él. Allí por donde asoma la verdad. En este acto de la apertura hacia el otro, o del otro hacia uno, se disolverían las barreras de conciencia que nos separan. Sintiendo y siendo sentidos es cuando se nos libera de nuestra existencia particular y cerrada, descubrimos otras realidades tejidas en una pluralidad, de la cual somos parte. En una transigencia del mundo, diluimos ligera y amorosamente nuestra individualidad en una *supraindividualidad* y alcanzando la verdad de *la Naturaleza* que en San Agustín se identifica con Dios, y que puede verse como el conjunto todo lo existente (Scheler, 2010). “La belleza del amor es la interpenetración de verdad del otro en uno, de la de uno en otro, es encontrar la propia verdad a través de la alteridad” (Morin, 2001, p. 33).

No obstante, la verdad obtenida por el acto de amor no ha de coincidir con la que el otro guarda. Una epistemología puramente científica se postula capaz de realizar una verificación

intersubjetiva para volverse confiable, es decir, capaz de unificar objetivamente la experiencia de los sujetos, suprimiendo su valor natural (Jaggar, 1989). Por el contrario, una incursión amorosa en el asunto amplifica esta cuestión. Volviendo a Schiller (2018), a este respecto explica: “la razón exige unidad, pero la naturaleza requiere multiplicidad” (p. 18). Siguiendo el hilo de esta cita, junto con la anterior del autor que aseguraba que la razón debe pasar previamente por el corazón, se suscita un curioso juego léxico, que se crea entre los términos *razón-corazón* y la clave de la pluralidad. El prefijo “co-” indica hacer en colaboración con o acompañado de algo o alguien más. Colocado por delante de “razón”, es decir, formando la palabra “corazón” (*co-razón*), podría hacer referencia a un uso de la razón que tiene origen en esa inclusión, razonar en unión con lo otro, *co-razonar*. Amar sería pensar en plural. Un significado que tendría relación con esta necesidad del otro que plantea el amor, que siempre es amor de algo. Se apela así también a esa exigencia de variedad que Schiller atribuye a la Naturaleza, a diferencia de ese acto de pensamiento racional individual, que toma distancia y se aísla, supuestamente, de lo demás. De alguna manera, uniendo los dos extractos, podemos dibujar un triángulo entre estas palabras de amor o *corazón*, *Naturaleza* y la noción de *multiplicidad* que les subyace. Cabe decir, también, que es una apreciación arriesgada, ya que este ensamblaje, acentuado por la aliteración fonética, nada más ocurriría en el texto en castellano, lengua que no le pertenece al autor de las líneas citadas. Sin embargo, esa interrelación entre el amor y el saber, con la pluralidad de elementos de entorno al que están sujetos, puede verse igualmente en otros extractos: “no existimos porque pensemos, deseemos, sintamos; ni sentimos porque existamos, pensemos, deseemos. Existimos porque existimos; y sentimos, pensamos y deseamos, porque fuera de nosotros existen otras cosas.” (Schiller, 2018, p. 56); esa alteridad, que en sus palabras posteriores está igualmente recogida en un carácter divino, un todo entrelazado.

Habiendo llegado a este punto, es necesario aclarar que cuando se ha aludido al amor como algo que nos es esencial, se trata de un fundamento que nada tiene que hacer con los pensamientos reduccionistas, que quieren dictar lo que es correcto frente a lo que no es naturalmente perfecto. La elección de autores que tratan la fenomenología busca impedir que se entienda la cuestión de esta manera, pues sus reflexiones sobre la esencia no buscan remitir a una cualidad absoluta que subyace a las cosas, sino que, por el contrario, estiman relativizar lo que se piensa dado *por naturaleza*. En este texto, mediante los términos utilizados que podrían apelar a una esencia o algo original, simplemente se quiere referir a una cualidad instintiva que le es fundamental al ser, fundamental en el sentido de que le es evidente; que le

es natural no en un modo de imparcialidad, sino en un modo en el que le resulta sencillo de comprender. Aquella habilidad que le permite desarrollarse cognitivamente por medio del sentir, consiste en estar en el entorno sin otros métodos de por medio, más allá de su cuerpo y sus capacidades sensitivas, que le son elementales. Tampoco veremos la emoción como una fuerza primitiva e involuntaria que debe ser controlada; al contrario, es lo que nos permite participar activamente y construir nuestro mundo, aunque sí desde un primer estadio. Por lo tanto, cuando se usan estos términos se quiere hablar de una esencialidad que no trata de reflejar objetividad, ni tampoco rudeza, sino aludir a una facilidad. Se quiere hablar de un saber que nos es claro, que entra en nosotros sin ninguna dificultad y se manifiesta ante nosotros con franqueza, no con imparcialidad. Cuando conocemos de esta manera, se nos muestra una verdad, no la verdad. Se trata de una cuestión de distancias espaciotemporales, que se acortan en el caso del sentir y por ello resultan primeras; no de una cuestión de constancia o inmutabilidad, todo lo contrario, el sentir es completamente alterable y diferenciador. Dicho de otra manera, el fenómeno amoroso no se quiere ver como algo fijo, sino como aquello único y a la vez circunstancial, que es transmitido de uno a otro en un determinado momento y lugar en una esfera de inmediatez. En consecuencia, hablaremos del sentir como una relación (Merleau-Ponty, 1993), una vinculación que es relativa al sujeto, a sus circunstancias, su atmosfera cultural y a todo lo demás. Este factor relacional es lo que le da al sentir ese aspecto ramificado, un mapa que se expande y se diversifica en una multiplicidad de verdades que componen la globalidad de visiones del mundo. Nada absoluto, sino plural y cambiante. Como se ha dicho, se utilizará el concepto de naturaleza desde una concepción que tiene en cuenta este conjunto de realidades que la componen, en el que estamos envueltos, y se abandonará el ideal natural que nos da una perspectiva de la realidad como algo fijo e inmutable que ocurre fuera de nosotros. El entorno será aquello que nos es común y, a su vez, es conocido de tan diversas formas. El sentir aúna cualidades contrarias de evidencia y divergencia, lo que nos es común y a su vez tan diverso.

Las reflexiones de Merleau-Ponty (1993) nos ayudarán a concretar lo que se quiere destacar de esta óptica de la fenomenología, especialmente en relación con la percepción. Para él, la importancia del estudio recae en la *facticidad* de las cosas, en su manera de acontecer en el mundo, como la base de la comprensión de este; un desarrollarse de los acontecimientos que debe ser visto como aquello que no acarrea cualidades implícitas, pues todas son añadidas posteriormente por nuestro conocimiento de las cosas. Se refiere al error de la experiencia, *experience error*, de asimilar lo que creemos saber de las cosas como una parte supuesta de estas. Estas cualidades aprendidas no son extraídas de forma inmediata, aunque nosotros las

identifiquemos con rapidez con aquello que sentimos. El autor identifica dos maneras de equivocarse a propósito de la cualidad: “una consiste en hacer de ella un elemento de la conciencia, siendo así que es objeto para la conciencia, tratarla como una impresión muda, siendo así que siempre tiene un sentido” (Merleau-Ponty, 1993, p. 27). Refiriendo a la conciencia como el conocimiento espontáneo de la realidad y al objeto como un elemento inherente a esta realidad, el autor comenta el error que se comete al hacer de las cualidades que atribuimos a estos elementos una parte inseparable de estos. Como un *sensible*, previo a cualquier juicio, y cuya sensación concierne a esa lectura de proximidad. “La otra consiste en creer que este sentido y este objeto son, a nivel de cualidad, plenos y determinados” (Merleau-Ponty, 1993, p. 27), es decir, naturalmente perfectos. Alimentándonos de las reflexiones del autor y en oposición a esta idea tradicional que se nos presenta equivocada, se planteará que no existe un mundo de cualidades objetivas e identificables de forma instantánea. Esta asunción nos ayudará a profundizar en esa dificultad de los fenómenos del amor a ser ajustados a definiciones exactas, puesto que, sin estas condiciones de neutralidad, parece imposible hablar con gravedad de lo que sucede en la esfera sensible de la experiencia. Por contrario, las *impresiones emocionales* que aterrizan directamente sobre los cuerpos, “llevan al agente perceptor a asentir, no solo por su intensidad sino también por su carácter espontáneo y externo —como no parecen haber sido inventadas, tienen que haber venido de la realidad misma—” (Nussbaum, 1995, p. 175).

A raíz de estos extractos, podemos esquivar fácilmente el riesgo de una interpretación esencialista de lo que se quiere expresar y, en añadido, matizar la óptica desde la cual se recurre a las reflexiones de estos autores. El interés en la fenomenología deviene de sus esfuerzos por reconfigurar el concepto del saber para ligarlo a la vivencia del sujeto, que convierte a cada individuo en portador de un conocimiento propio, diferenciado por sus circunstancias corporales, los acontecimientos que haya experimentado, el contexto cultural al que su experiencia esté fijada y el entorno donde se encuentre. Lo cual convierte al conocimiento en algo muy ligado a la presencia del sujeto en el momento del conocer y a toda la profundidad que porta consigo e interfiere su manera de acoger las vivencias, algo mutable que nos distingue.

El cuerpo por el que se interesa la fenomenología no es el meramente físico, ni siquiera el biológico, sino el *Leib*, es decir, el cuerpo que cada persona vive como su anclaje en el mundo, el esquema motor que no está dado de una vez por todas, sino que es sujeto y objeto de hábitos

y destrezas que se configuran, tanto activa como pasivamente, en el trato con el mundo y con otros sujetos.

Esto significa que la fenomenología no solo ha rehabilitado ontológicamente la experiencia, sino que incluso la ha concretado en términos corporales. Toda experiencia es fruto de una relación y todas las relaciones están corporeizadas, pues el cuerpo es vehículo del ser-en-el mundo (López Sáenz, 2014, p. 48).

Esta perspectiva nos ayuda a relativizar la cuestión de *verdad*, que pareciera siempre dada por medio de intelecciones sólidas, y ahora puede verse como una verdad fluida, amiga del cambio y la diferencia. Si profundizamos en lo relativo de la experiencia, veremos que está relacionada con una serie de factores que atraviesan al sujeto y que hacen que su visión del mundo se configure de una manera u otra. Esto último nos ayuda a comprender que no hay un mundo único en el que estemos inmersos todos, sino que cada uno, dependiendo de sus relaciones, lo vive de una manera irrepetible, y variable, según se alteren sus relaciones. Apartándonos de la influencia de los saberes aprendidos como fijos y otros obstáculos que median intelectualmente entre el sujeto sintiente y aquello que desea sentir, se reivindica el cuerpo como agente sensitivo y cognoscente para enfatizar el factor diferenciador. Los cuerpos viven de formas diferentes, pero además estar encarnados nos hace sensibles a los cambios que ocurren en el ahora. A través del cuerpo se da una forma de conocer que apela directamente a la sensibilidad, pues es aquello que nos proporciona una conexión directa con el entorno, y requiere de una presencia atenta, pues dicho entorno muta constantemente. El enfoque fenomenológico nos permitirá comprender la diferencia (López Sáenz, 2014).

En algunos casos, las percepciones están moldeadas por una tradición cultural dominante más que por los estímulos que nos llegan, lo que genera actitudes fundadas en interpretaciones abstractas. El motivo principal de conexión con los trabajos de exponentes que se identifican con la fenomenología está motivado por un deseo de impulsar un acercamiento directo hacia lo que se quiere conocer, de una forma amorosa que nos haga *recomprender* de primera mano, y teniendo en cuenta que nuestra realidad está en permanente cambio, lo cual nos impide asumir ciertas cosas como inalterables. Dicho de otra manera, en palabras de Merleau-Ponty (1993), sería como “volver a encontrar un contacto ingenuo con el mundo” (p. 7), que no se deje llevar por convenciones predeterminadas. Cuando el autor utiliza el verbo “volver”, quizás lo haga con el fin de reflejar que dicha ingenuidad necesaria para olvidar los valores fijos, está presente en una actitud que no es ahora anterior. Siguiendo esta apreciación, parece acertado bosquejar algunas características de la experiencia infantil del ser humano y que

pueden ser significativos para el planteamiento. La cognición de un humano de pequeña edad se halla aún muy lejos de los conceptos establecidos que se asimilan durante la edad adulta, que afectan a nuestra percepción, tales como aquellos básicos que se mencionaban al inicio del texto: la belleza, lo correcto, etc. Pero también podría hablarse, por ejemplo, de las estructuras que dictan aquello que hemos de considerar asombroso, o por el contrario, digno de nuestra indiferencia. Siendo pequeños, los seres humanos aún no sabemos cuál es la manera habitual (dentro de la cultura que nos afecta) de construir narrativas en torno a nuestras realidades, pues no conocemos tantos relatos modélicos en los que basar las interpretaciones que hacemos. Y debido a que por el momento no se ha adquirido la suficiente información externa, en esta etapa los constructos culturales no pesan tanto sobre las sensaciones, que se desarrollan libremente ante lo que sucede. De esta forma, en la vida de una niña o un niño es mucho más probable que ocurran acontecimientos que despierten la sorpresa o la atracción, ya que está más liberada de estos modelos que especifican la experiencia, algo que va desapareciendo a medida que el juicio va ganando terreno. Al ser todavía medianamente inexpertos, este hecho nos permite asumir algunas vivencias u objetos como un producto estético fuera de los cánones habituales, o quizás como un suceso fantástico. Siendo pequeños, si tales desconocimientos nos liberan de acatar ciertas normas sentimentales, nos acercan doblemente a vivir una experiencia sensorial muy concentrada, en el sentido de que no se descarta nada por medio del tamizado racional, y también muy física, pues al no contar con demasiado bagaje conceptual, normalmente se sirve de las sensaciones del propio cuerpo. Dicho de otra forma, “para un niño la distancia estética es mínima” (Tuan, 2007, p. 134), en su aproximación inocente y despreocupada al entorno no se interponen ideales predeterminados ni barreras materiales en la obtención de experiencias. Esta última apreciación hace difícil descartar a Walt Whitman (2012) de la bibliografía de este trabajo.

Érase un niño que se lanzaba a la aventura todos los días,
y en el primer objeto que miraba y aceptaba con asombro,
piedad, amor o temor, en ese objeto se convertía,
y ese objeto se hacía parte de él durante el día o una parte del día
o durante muchos años o largos ciclos de años

La práctica estética infantil nos resulta muy cercana, tanto es así, que en su proximidad la diferencia entre sujeto y objeto se contrae enormemente, así como se refleja en los versos. En una forma completamente amorosa de dirigirse hacia su entorno. Así es que la ingenuidad se

relaciona estrechamente con un carácter amoroso, por su desvinculación con las ideas previas y su cercanía con la realidad.

Sin embargo, dejando a un lado las circunstancias infantiles, los seres adultos también pueden estar sujetos a vivencias muy intensas en su cotidianidad y seguir identificándose enérgicamente con los elementos de su entorno. A pesar de que su distancia estética sea mayor (mediada por lo que uno sabe, sabe que siente y todo aquello que lo aleja del sentir), puede igualmente disfrutar amorosamente de su mundo rompiendo esa lejanía. Con respecto a esa forma ingenua de disfrutar el mundo, este párrafo ampliamente descriptivo refleja bien la cuestión:

Un adulto debe aprender a ser maleable y libre como un chico si desea gozar de manera polimorfa de la naturaleza. Necesita ponerse ropas viejas para sentirse libre y poder tumbarse sobre la hierba junto al arroyo y sumergirse en una amalgama de sensaciones físicas: el olor del heno y la bosta de los caballos; la tibieza del suelo y sus contornos, duros y suaves; el calor del Sol, atemperado por la brisa; el cosquilleo de una hormiga que le sube por la pantorrilla; las sombras del movimiento de las hojas que juegan en su cara; el sonido del agua sobre las rocas y guijarros; el canto de las cigarras o el ruido del tráfico lejano. Un ambiente así rompe todas las reglas formales mediante las cuales la eufonía y la estética sustituyen la confusión por el orden, y a pesar de ello, nos brinda la más completa satisfacción. (Tuan, 2007).

Esta satisfacción es proporcionada por lo que Yi-Fu Tuan (2007) denomina *Topofilia*: aquellas manifestaciones amorosas del ser humano por el lugar en el que se encuentra. «Volver a una ingenuidad» haría referencia a una plenitud conseguida por la estrecha vinculación afectiva, y por lo tanto, cognitiva con el entorno, que es proporcionada por el contacto corporal. Una conexión que no está tan mediada por aquellas cosas que uno ya sabe y que a veces resultan un impedimento para sentir plenamente, pues alargan las distancias o nos marcan ciertas barreras. Volver a esa ingenuidad pasa por una continua revisión intelectual para poder confiar en lo que el sentimiento nos traslada de primera mano; es volver a poner atención en lo que sucede ahora. Estar en el presente resulta ser una condición para que se dé este amor. La presencia nos devuelve a esa idea de estancia intermedia, entre lo ya pasado y el porvenir. A medias entre la ignorancia y lo que está por conocerse. El acontecer y entorno, la vida, es aquello con lo que nuestro cuerpo se encuentra articulado por medio del amor.

El amor nos articula entre lo que sabemos y lo que no sabemos, entre lo que fue y lo que será, entre la evidencia y el misterio, entre el cuerpo y el resto de elementos del entorno. Para

referirnos a las vinculaciones amorosas, el concepto de articulación nos proporciona un símil muy acertado de lo que se quiere hablar. Aunque el vínculo entre lo articulado sea muy cercano, existe una distancia por pequeña que sea que hace posible la relación. No es ni demasiado prolongada, tanto que se debilite la conexión o se anule, ni tan extremadamente cercana que cause una unión completa. La pequeña brecha que recoge la articulación es necesaria para que una y otra parte articuladas sigan existiendo por separado, aun estando estrechamente conectadas, y puedan así relacionarse, porque para que se dé una relación hacen falta dos partes. Esta simultaneidad les permite establecer un contacto y a su vez mantener su entidad liberada, como dos sujetos diferenciados, pero que están enlazados. Estar dotados de dependencia y autonomía al mismo tiempo es lo que permite a los elementos del entorno un encadenamiento fluido en sus movimientos y, en definitiva, permite una continuidad incesante de la vida, suceso constante de relaciones entre sujetos (M. Marder, comunicación personal, 25 de octubre de 2024).

Sin embargo, mantener el estado intermedio requerido por estos vínculos, demanda un balance necesario entre los dos polos. Esto es una condición que hace de estos vínculos algo frágil, debido a que por sus cualidades de estabilidad e inestabilidad simultáneas, corren el riesgo de abalanzarse hacia uno de los lados en cualquier momento, y romper el equilibrio o quedarse completamente fijos. Entonces, sin el oxímoron necesario, el fluir de los acontecimientos se vería accidentado, nuestras relaciones con el entorno obstaculizadas y la vida se vería dañada. Las articulaciones amorosas que permiten con la continuidad, los afectos, necesitan de nuestra atención para perdurar. Para poder concedérsela necesitamos tiempo y espacio. La presencia de los sujetos es imprescindible para percibir las irregularidades, que deberán ser guardadas con dedicación.

Hasta el momento se ha hablado de cómo una alianza del pensamiento con el sentimiento es capaz de brindarnos un conocimiento pleno del entorno, pues nos permite superar ciertas distancias y relacionarnos estrechamente con ello, de una forma afectiva y sin objetivarlo. La dimensión afectiva del ser (lo que le afecta) se manifiesta ante el saber estando en íntima cercanía con lo que es sabido. Conocer en compañía del amor genera una relación muy estrecha con el mundo capaz de mostrarnos la diversidad de afecciones que atraviesan al conjunto de los sujetos, haciéndonos conscientes de sus vulnerabilidades. Un acercamiento amoroso nos permite ver la complejidad de las relaciones y establecer vínculos, siendo conscientes de la delicadeza que ello requiere. Mantener los vínculos con el entorno es lo que permite la vida, por lo que debemos elaborar una actitud consciente de las fragilidades y

dispuesta a hacerse cargo de la responsabilidad que conlleva ser parte de una red de dependencias.

Seguidamente, las reflexiones hechas hasta ahora, para asentar una excesiva relatividad, se concretarán en una perceptiva feminista que aboga por efectuar *rearticulación* con la vida y solucionar el desmembramiento provocado por el hombre de la razón.

2.3 *Cuidar los vínculos*

Si algo nos enseña la teoría es que los cuerpos materiales son perecederos, en especial, los cuerpos vivientes. La acción de vivir y la inacción de morir son dos caras de la misma moneda. La regla universal de que todo lo tendiente a la vida tiende igualmente a la muerte, sitúa a todo ser vivo en un constante equilibrio, entre la cara y la cruz. Y si algo sabemos de igual forma es que mantener una moneda de canto es difícil, pero necesario para hacerla rodar.

Estar en medio de la vida y la muerte constantemente es una posición que hace a los cuerpos vivientes aptos para la vida y a su vez los convierte en seres muy vulnerables. Lo son porque hace falta muy poco para que dejen de ser lo que son y se hundan en una inercia irremediable. Esta fragilidad convierte a los seres vivos en seres necesitados (Herrero, 2021). No obstante, a pesar de estar igualados en cuanto a la muerte, existe una variedad infinita de cuerpos y, con ellos, necesidades igualmente variadas. Debemos conocer sus necesidades y brindarles los cuidados que requieran —o, al menos, no incrementar su perjuicio— para actuar consecuentemente con el resto de habitantes del planeta y sus fenómenos. Y para poder hacerlo hemos de recurrir al sentir. La única manera en la que pueden conocerse las afecciones, propias y ajenas, es experimentándolas de primera mano o viviéndolas muy de cerca.

En contraste con la actitud moderna, las teorías feministas contemplan la pluralidad de cuerpos y las diferencias experienciales entre sujetos para poder favorecer las necesidades de todos los seres por igual. El feminismo se ha encargado de albergar a los deshumanizados por una tradición de pensamiento desentendida de sus responsabilidades humanas. Se trata de aquellos seres que una razón occidental y enteramente masculina trató de objetualizar, según su juicio, por su supuesta falta de racionalidad. En la distancia, se negó su capacidad de sentir y, por ende, de sufrir. Los seres del reino vegetal son mero objeto para el hombre, también el resto de especies animales quedaron estructuradas mediante unos valores de utilidad concretos y, dentro de su misma índole humana, las mujeres y el resto de humanos pertenecientes a la alteridad, situados al margen de la hegemonía social por su diferencia de

raza, clase y demás cuestiones de género y sexualidad, fueron colonizados por la razón moderna. Seres sapientes y sintientes, que viven sus mundos en una múltiple variedad de formas y que, por presentarse de maneras alternas a la norma viril, han sido vistos como entes simples, parte de una naturaleza al servicio del hombre blanco y burgués. Cuanto más intensas aparezcan sus expresiones sentimentales y más extraña su cultura, más emocionales parecen y más fácilmente descartables del terreno racional (Jaggar, 1989). Dentro de esta amalgama irracional de emociones se encuentra el dolor de estos seres, también silenciado. Hacer visible el sufrimiento es nuestra manera de mostrar que somos frágiles. Es así como las vulnerabilidades otras, manifestadas en una amplia diferencia sensible, son suprimidas, negando la validez del dolor y mostrándolo como algo extraño. Sin sufrimiento, no hay necesidades y sin ellas, no existe una vida. A los seres a los que les fue arrebatada su capacidad de sufrir, también se les privó de su cualidad vivientes y fueron convertidos en objetos para el hombre. Todos estos seres vivos de distinta condición, a los cuales la ciencia quiso unificar como autómatas, son arrojados por la lucha feminista y devueltos a la vida (Herrero, 2021). Objetivar a estos seres, ante todo, es provocar roturas en las conexiones que nos unen. Si no hay vulnerabilidad, tampoco hay responsabilidad y no existe reciprocidad posible, no hay nada que devolver. Romper los lazos con aquello que se nombra como naturaleza fue una forma de despegarse emocionalmente para alcanzar un beneficio unilateral sin remordimiento. En una realidad resquebrajada, se abren abismos para el saber difíciles de obviar. La separación con el resto de seres conduce a nuestra sociedad moderna a la insensibilidad y concebir una realidad desconectada emocionalmente permite actuar sin conciencia, atendiendo solamente a la relación de utilidad con respecto del entorno.

En ausencia de relaciones y vínculos, se extravía el conocimiento. El saber que nació en Europa se autoproclamó como conocimiento universal y el sujeto patriarcal, emancipado de todo aquello que generase obligaciones hacia otros, se convirtió en el protagonista de la economía y la política (Herrero, 2021).

Se han estudiado diferentes tipos de relaciones que los seres vivos generan de forma interespecífica, entre individuos de distinta especie. Relaciones que están medidas por un baremo de positividad, neutralidad y negatividad que se le asigna a cada una de las partes según el caso. Existen relaciones en las que las dos partes salen ganando mutuamente por medio de una cooperación en sus acciones o incluso de una simbiosis casi completa de sus cuerpos para una mejor supervivencia. Existen también relaciones que, en un nivel menor de

positividad, solo benefician a una de las partes, mientras que la otra permanece en un estado de neutralidad al respecto. En este caso, los beneficiarios no alteran el bienestar de otros en sus acciones. También se habla de competencia, una relación en igualdad de condiciones por ambas partes. Pero, por otro lado, hay una clasificación relacional en la que el perjuicio solo encaja en una de las partes, al mismo tiempo que la otra encuentra algo positivo a cambio, o quizás nada. Se trata de la depredación, la explotación, el parasitismo o la contaminación; todas ellas protagonistas en la sociedad a manos del prototipo racional, varón y blanco, que se autoproclama como especie dominante, con derecho para tratar a sus víctimas como objetos sin vida. “Intentar organizar lo vivo con la lógica de las cosas muertas ha sido una cagada monumental y sus consecuencias violentas e injustas” (Yayo Herrero, 2021).

La sensibilidad descartada nos enseña las vulnerabilidades humanas y nos permite conocer las debilidades del resto de compañeros terrestres, pues son parte de nuestra experiencia en común. Las vivencias de dolor, del nuestro y de los otros, es lo que nos brinda las verdades realmente útiles para el cuidado de la vida. Sin embargo, estos saberes tan troncales que tradicionalmente han sido apartados del conocimiento del mundo. No tenerlos en cuenta, nos ha vuelto insensibles al horror, al sufrimiento y a la muerte, es decir, nos ha arrebatado el instinto vital por excelencia. Negarse a sentir el sufrimiento es, en realidad, negarse a la necesidad del cuidado de la vida y, por lo tanto, situarse en su contra. Nos hemos transformado en los seres destructivos por excelencia. Pero lo cierto es que esta lógica *biocida*, en guerra contra la vida (Herrero, 2021), no solo tiene consecuencias para ese resto del planeta, considerado “lo natural”, de lo que el hombre se distingue. La verdad es que la lógica actual no solo es *antropocentrista*—y en concreto *androcentrista*, con el ser humano en el centro y el hombre en específico—, sino que también es *capitalocentrista* (Haraway, 2020). Realmente, negar la emocionalidad tiene una función concreta. La supremacía de la razón ha querido invalidar el sentimiento para esconder aquellas necesidades que deben ser atendidas, pero que interrumpen en las demandas del capital, que es la urgencia principal en nuestra sociedad. A su vez, analizar los valores económicos de lo vivo, como si de costos y beneficios materiales se tratase, es una forma de aliviar la sensación de descontrol que suponen las afecciones del sentir, distractores del objetivo racional. Dentro de esta rueda, el ser humano al completo se ha sumado al conjunto de seres que es víctima de la lógica capitalista en la cual participa como verdugo (Haraway, 2020). Nuestras prácticas se han vuelto en nuestra contra. Nosotros mismos estamos sufriendo las consecuencias que ha provocado la ruptura de vínculos a nivel planetario. Se nos ha olvidado que los seres humanos somos habitantes de un planeta conformado de infinitas y delicadas articulaciones. Un cuerpo planetario y, como todo cuerpo,

finito y vulnerable. El equilibrio necesario para mantener la continuidad de la vida en el planeta es extremadamente frágil y, con nuestras lógicas, lo hemos dañado de forma irreparable.

Ante la duda urgente de cómo construir una lógica diferente, el feminismo propone una teoría sensible en compañía de la práctica, consciente a la complejidad de las vulnerabilidades y defensora de las interconexiones de las cuales dependemos en conjunto. Una actitud, en definitiva, amorosa. Amiga de la diferencia, la multiplicidad, y a su vez impulsora de un flujo de vida continuo. Precisamente, estas ideas de persistencia y pluralidad son las que plantea resolver Donna Haraway (2020) con el lema “seguir con el problema”, que da título a su ensayo, y su subtítulo, “generar parentesco en el Chthuluceno”. Si nos encargamos de desgranar estas oraciones, hallaremos algunas cuestiones claves en el planteamiento de Haraway. Tener que seguir con un problema implica dar cuenta de que existe un problema. De hecho, ya solamente el artículo “el” nos indica que es un problema grande y general para todos, una preocupación que nos engloba a todos por igual. En definitiva, un problema universal. El apuro del cual se habla, “el problema”, es la crisis ecológica y social, fruto de una desvinculación de las necesidades ecológicas a nivel planetario y, en específico, de las dependencias intersubjetivas de las cuales depende la vida. El gran problema que hace culpable al hombre de la destrucción causada en su falta de responsabilidad con los ciclos generativos. En concreto, “seguir con el problema” significaría para la humanidad adoptar una actitud consciente de las consecuencias de sus actos hasta ahora. No se pueden remediar, pero si puede cambiarse el curso de las futuras acciones para hacerse cargo de la magnitud del asunto y cesar su agravamiento. En segundo lugar, «generar parentesco» señalaría una intención por recobrar los vínculos familiares con otras especies, rotos por la supremacía del hombre. Por su parte, “Chthuluceno” señalaría una nueva era de coexistencia, en referencia al Cthulhu de Lovecraft, para simbolizar lo desconocido, la profundidad, lo primitivo y lo subterráneo: lo perteneciente a la Tierra. Describe una espaciotemporalidad idónea para las interrelaciones sostenibles para el planeta, donde no solo los organismos estén conectados entre sí, sino donde también la tecnología, la cultura y la ecología trabajen en colaboración por el cuidado común. Haraway plantea un cambio de dirección en los intereses del conocimiento: propone que el ser humano se ponga en conversación de igual a igual con el resto de seres terrestres, de tal manera que no existan jerarquías ni desigualdades entre especies; pues todas son necesarias para mantener un equilibrio adecuado. Así podremos conducir nuestros esfuerzos al bien común y poder asegurar la subsistencia del planeta. Una ampliación de la

teoría será requerida para poder comprender las vulnerabilidades de todos los cuerpos que participan de la vida. Debemos cuestionarnos hacia dónde va el progreso tecnológico y cultural, y cuáles deberían ser sus intereses, si queremos beneficiar a todos los compañeros terrestres.

En contribución al pensamiento postdesarrollista, Arturo Escobar (2014) realiza una crítica a los intereses que ha tomado el desarrollo tras la modernidad y los procesos de globalización. La hegemonía de Occidente parece empeñarse en satisfacer las necesidades de un solo mundo, protagonizado por el individuo masculino y blanco de clase media-alta. El afán del hombre dominante se centra en el desarrollo de conocimientos que solo favorecen el *unimundismo* de hegemonía patriarcal y capital, descartando las necesidades de los seres que pertenecen a mundos alternativos, a los cuales discrimina ferozmente con sus políticas. El conocimiento de los subalternos queda colonizado y sus vulnerabilidades invisibilizadas por los deseos de una población preponderante. El pensamiento decolonial trata de descentrar el desarrollo y detener la opresión que ejercen de los saberes e intereses occidentales. Se procura formular una nueva ontología política que pueda acoger las diferencias entre seres, darle cabida a la diversidad de necesidades en el progreso del conocimiento tecnocientífico y cultural, y, además, que pueda legitimar los conocimientos ajenos a los expertos. Para efectuar este cometido, Escobar (2014) defiende que primero debemos olvidar de las lógicas del capital para establecer una lógica de reciprocidad. Debemos aprender a pensar y a sentir al otro, a *sentipensar*, para poder plantear una *interepistemología* apta para comprender toda una existencia múltiple y una pluralidad de universos distintos. Una fórmula que no esté basada en dictados dualistas y que sea lo suficientemente espaciosa para dar cabida a lo que descartan y oprimen las barreras colonizadoras del saber occidental.

En cuanto a los límites lingüísticos de la tiranía teórica, Paul B. Preciado (2023) nos habla del encerramiento al que nos somete la taxonomía que trata de objetivar los cuerpos humanos, en concreto en cuestiones de género. Algunas denominaciones funcionan como jaulas para mantener a los cuerpos dominados y contenidos en unos límites de acción. El perímetro de la norma, de lo considerado *natural* por la tradición, que los cuerpos objetivados deben seguir por una cultura escondida en unos supuestos valores naturales. Podemos ampliar estas prisiones a todos los prejuicios culturales que se establecen sobre el resto los seres. De hecho, ser *humano* podría funcionar como una barrera que linda con un exterior de naturaleza irracional. Preciado propone un *epistemicidio* que pueda echar abajo las convenciones y salvar a aquellos que no quieren vivir bajo el encierro, aquellos que ni siquiera saben que lo están haciendo y sobre todo, salvar aquellos cuerpos que no son capaces de encajar en ninguna cárcel

taxonómica y son considerados en oposición a las presuntas leyes naturales, los antinaturales. “El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinados” (Preciado, 2023, p. 45). La cuestión transicional del ser imposible de objetivar, recuerda a la posición intermedia amorosa que se resistía a ser determinada por palabras rotundas. La diferencia ha sido castigada tradicionalmente por la razón objetiva, sin embargo, el amor simpatiza con ella en su aceptación de las cosas que no se pueden saber.

La epistemología colonial también ha sido criticada por Marisol de la Cadena (2021). La antropóloga elabora un método de análisis etnográfico que permite ir más allá de lo que el sistema moderno marca como un límite. Para determinar aquello que supera las barreras modernas, propone una conceptualización de la palabra *excess*, exceso, como aquello que existe fuera de lo que se conoce como existente hasta el momento. La metodología que plantea la autora está basada en aceptar la presencia de aquello que excede a lo que podemos saber, siguiendo los procedimientos a los que estamos acostumbrados, cuando nos enfrentamos a una materia nueva, lo cual, nos ayuda a asumir aquello que se nos escapa de forma respetuosa. El reflejo habitual del método puramente racional sería querer encasillar aquellas cuestiones supuestamente novedosas en etiquetas predeterminadas por lo que ya sabemos, cuando en realidad están indefinidas por el conocimiento que las intenta abordar. El efecto de estas prácticas del pensamiento anula la posibilidad de lo nuevo, se ciñe a lo ya conocido, volviéndose estático. Se descarta el exceso, el resto que surge de su operación, reduciendo la concepción de la otredad novedosa a un reflejo de su propia razón. Esta forma, en su afán de unificar los mundos, mutila las ramificaciones que de ellos se exceden, modelándolos a su imagen y semejanza, colonizándolos. Así, la multiplicidad de mundos se asfixia en el contenedor de la razón moderna, poseedora de la única verdad posible, y el resto se entiende como una simple creencia. Las creencias pueden conocerse como tales por medio de la razón, abstrayéndolas de su situación, pero no pueden ser probadas por medio de los métodos empíricos a los que acostumbra el saber moderno. No habiendo manera de demostrarlas, las creencias solo pueden ser interpretadas, quedando así negadas a ser verdades por sí mismas. De la Cadena, quiere aceptar el exceso una verdad que, debido a su desconocimiento, no puede entender del todo. El conocimiento no es simplemente dado por el uso de la razón, hace falta haber estado presente en un determinado momento y lugar, histórica y culturalmente, para poder acceder a ciertas esferas. Algo que, fuera de todas esa experiencia personal, es intransmisible y, por lo tanto, inaccesible desde fuera del contexto. Este tipo de conocimiento viene dado por medio del sentir y no requiere de la interpretación de la razón para ser

considerado conocimiento, lo es en sí mismo. La razón identifica esta incapacidad racional como una debilidad que determinada por el sentir. Por el contrario, el método del exceso quiere hacer del saber algo sensible a transformaciones. La vulnerabilidad se vuelve ingeniosa.

Lo que trata de hacer la etnógrafa es desarrollar un acercamiento feminista a lo que se quiere investigar. Es feminista porque advierte que tanto su saber cómo el del otro son vulnerables. Abraza la vulnerabilidad intencionadamente para poder asumir la alteridad epistemológica sin barreras, para darle su lugar como una existencia válida. Dada la intervención del sentir en las investigaciones, se entiende que siempre habrá una parcela que será parcialmente inaccesible. Asumir el exceso consiste en prepararse para no poder saberlo todo y tampoco ignorar su existencia. *Not knowing*, no-saber, permite trabajar con lo que está fuera de nuestras posibilidades. *No-saber* es una forma distinta de saber, que acepta el reto de aquello que interroga, las diferencias, haciéndolas formar parte imprescindible del conocer. "It implied the composition of a 'we' that maintained radically present the divergences that made our encounter: 'we' would not have been able to converse without those divergences, or our conversation would have been another" (De la Cadena, 2021, p. 250). La diferencia es necesaria para poder hablar y mantener una conversación. Conocer es intercambiar verdades con la otredad y hacerlo con el *no-saber* nos aleja de la tediosa similitud. Conocer es generar un espacio relacional para reafirmar las verdades de cada uno, la incertidumbre contribuye a realizar *onto-epistemic openings*, aperturas ontoepistemológicas, en el sentido más agustiniano de abrir el conocimiento a lo ilimitado (De la Cadena, 2021).

El *no-saber* es generativo en el vacío, al igual que el amor. Genera articulaciones entre la verdad de otro y la nuestra, sin jerarquías ni excesos de control, simplemente aceptando la presencia de cada una. Una forma contrahegemónica de conocer, por lo tanto, estaría basada en la aceptación de ese exceso y en el acontecer de nuestras relaciones. Vincularnos es lo que nos permite conocer las necesidades ajenas y plantear unas nociones de cuidado adecuadas a cada realidad. (De la Cadena, 2021)

En definitiva, los esfuerzos del ecofeminismo y del feminismo decolonial se centran en desmontar la epistemología actual, opresora y discriminativa, para poder pensar conjuntamente alternativas que puedan favorecer al conjunto de individuos que habitan el mundo, cuya sensibilidad recaiga en comprender sus diferencias como parte de una realidad que nos es común.

Cada ser vivo está guiado durante toda su vida por una insaciable pulsión creadora.

VINCIANE DESPRET

<3. Un hacer amoroso en el campo artístico

La investigación hasta ahora elaborada quiere trasladarse a las especificidades del campo artístico, que ha sufrido también los golpes de un saber supuestamente objetivo.

El arte, por su cercanía con las pasiones, siempre había sido criticado por la filosofía occidental, “en tanto el arte era aquello que tradicionalmente se oponía a la razón, a la racionalidad y a la lógica, cubriendo en cambio —se decía— el dominio de lo irracional, lo emocional, lo impredecible e inexplicable en términos teóricos” (Groys, 2016, p. 35); todo aquello que era calificado racionalmente como falsedades. Tachado de servir a la ficción y no a la realidad y al saber, el arte fue rechazado, lo que generó cierta oposición entre el pensamiento filosófico y el conjunto de las artes; en especial con la poesía, por su forma escrita. Hoy, al igual que el resto de áreas del conocimiento, el campo artístico, por lo general, ha sucumbido a los deseos de la preponderante racionalidad. A menudo, el discurso teórico precede al acto de creación en vez de acompañarlo. Los procedimientos se acomplejan y los intereses del ámbito se modifican en función de su eficacia. El arte se pone en manos de las demandas de la teoría, no obstante, olvidando en parte la realidad sensible que lo funda. La operatividad sustituye férreamente a la emocionalidad para producir un conocimiento artístico alejado de la vida. El pensamiento teórico nos obliga a exponer el hacer artístico como un trabajo útil para la lógica del capital, un acto fundado en su utilidad sistémica ligada a una economía, ya sea para un mercado, computando su valor en términos monetarios, o para la

comunidad científica, midiendo las aportaciones que ofrece en palabras tecnicadas que cumplan una labor información. La investigación artística es invadida por los valores propios de la economía del saber capitalizado: innovación, buena distribución, accesibilidad, expansión, etc. (Echevarría, 2011).

Con todo, aunque se quieran obviar, existen parcelas de nuestro hacer a las que no es viable aplicar cálculos, ni tampoco pueden ser explicadas verbalmente en términos exactos. Las implicaciones del sentir y los procesos del hacer artístico ponen límites para un saber con ansias definitorias, que intentan ser sobrepasados constantemente por la teoría. Frente a una creciente intelectualización del arte, existen tendencias discursivas que tratan de dismantelar los presupuestos racionales en relación con el hacer artístico, fundamentando la necesidad de basarse en las ausencias del saber para poder generar. Una vez en el vacío, el papel del sentir como agente cognitivo es crucial en el desarrollo del hacer y en los intentos de transmisión del conocimiento, que deben ir más allá de las meras palabras. Guadalupe Echevarría (2011) nos recuerda que “debemos comenzar por admitir el hecho de que «podemos conocer más de lo que podemos decir»” (p. 52), citando el ensayo *The Tacit Dimension*, escrito por el polímata Michael Polanyi (1966). El conocimiento tácito, explica Echevarría, es una fase previa a la codificación del pensamiento que solo puede llegarnos por medio de la experiencia directa. En este sentido, todos guardaríamos un saber personal que se excede a las posibilidades cognitivas de los demás. La dimensión tácita del conocimiento trata de poner nombre a aquellos saberes que guardan silencio, no por estar implícitos, sino porque son imposibles de transmitir en su totalidad. Este tipo de conocimiento está asociado a un entendimiento muy personal que resulta muy complejo enunciar con exactitud, pues está ligado a las experiencias del sentir que cada uno ha vivido exclusivamente y que van conformando nuestra intuición, algo que no se puede transmitir con instrucciones sencillas. Son saberes indecibles, pero saberes igualmente, algo que la razón unilateral no podría contemplar; sin comprobación no hay saber que valga. Sin embargo, a pesar la torpeza para ser comunicados, estos saberes/sentires nos constituyen poderosamente, ya que aportan la diferencia epistemológica en cada sujeto.

La dificultad de darle rigurosidad al lenguaje resuena con aquel ejemplo que Diotima ofrecía a Sócrates para ilustrar la cualidad intermedia del amor (Platón, 2006). Saber algo que no puede decirse, sería algo así como estar convencido de aquello que uno sabe a pesar de no poderle poner palabras claras: saber algo y a su vez no saberlo. Hay momentos en los que el uso de descripciones nos resulta insuficiente para contar algo de nuestra experiencia y tenemos

que servirnos de otros medios para poder aproximarnos a los límites comunicativos. Otros métodos menos accesibles que el lenguaje convencional, más callados, que nos permiten el acceso a los lugares donde opera la ambigüedad. Lejos de ser un impedimento para el saber, la oscuridad amplía sus posibilidades, activa nuestra intuición y amplifica nuestra imaginación; lugares fructíferos para la construcción de saber. Existe una tradición del arte que ha cumplido la función de situarse en estas lagunas semánticas para articular significados de forma compleja, en los *huecos* que la exactitud no puede rellenar. El material de arte ocuparía el lugar de la articulación, tendiendo un puente en la elipsis, para que el sentir, el saber y el *no-saber* puedan circular sin frustraciones. “Alguien dijo alguna vez que la tarea artística consiste en «ir hacia donde no se sabe, por donde no se sabe»” (Badiola, 2006). Esta finalidad es asociada al arte en los mismos términos de ambigüedad que le era dado al amor su propósito en el diálogo platónico (alcanzar el saber desde una posición de no saber). Pero, a pesar de parecer algo que supera el alcance de nuestras posibilidades, es en realidad un acto sencillo de resolver. Si, como dice el autor, lavamos esta afirmación del misticismo que la envuelve, veremos que esta misión que se le asigna al arte es en realidad algo de lo más corriente, pues se trata simplemente del suceder de la vida misma. En nuestras acciones diarias los límites del saber no implican un obstáculo real para la continuidad, actuamos continuamente acompañados de cierta incertidumbre al no poder pronosticar con precisión lo que vendrá. Txomin Badiola equipara la naturaleza de los acontecimientos del vivir, imposibles de predecir, con los procesos del hacer en arte, que, lejos de estar en una dimensión lejana, se encuentran sujetos a las mismas leyes vitales que cualquier otro tipo de proceder cotidiano. Existe un porvenir que no somos capaces de descifrar, ver esto como un problema a solucionar puede ser causa de la detención del acto creativo; un bloqueo ocasionado por el exceso control a manos de la razón sobre el hacer y el acontecer mismos, que paralice la índole dinámica del campo artístico, en realidad, amiga de la continuidad.

Para hacer frente a la incertidumbre durante el hacer sin llegar a detenerlo, el autor propone el desarrollo de una *técnica personal*, una que nada tiene que ver con el ejercicio de las tradicionales disciplinas artísticas, sino con el establecimiento de unos *protocolos del proceder* durante el hacer, que tengan en cuenta sus tiempos y sus necesidades propias. Se trata de una manera de mantener la atención sobre lo que ocurre en los procesos, para poder asumir las contingencias por medio de una actitud amorosa; una actitud fértil que nos abre caminos en el proceder, en lugar de identificarlos como posibles errores accidentales. Badiola (2006) argumenta que querer predeterminar en exceso y no asumir las fugas de nuestro control, es lo

que accidenta realmente el proceso. Esta forma de abordar el hacer proporciona asilo a nuestro saber intuitivo y sensible, el saber del *no-saber*, en vez de querer resolverlo.

Como se ha señalado anteriormente, confiar en los medios del sentir es estar sujetos a algo que, en parte, se excede al control de lo que podemos llegar a saber. Sin embargo, sumergirse en este misterio puede liberarnos y hacernos valorar aquello que podría pensarse como negativo. El espacio negativo del saber es lo que nos incita a conocer por medio del sentir, ya que su inexactitud no le permite establecer cálculos ni mediciones exactas, ni tampoco ceñirse a una sola dirección, por el contrario, le hacen capaz de aceptar un amplio radio de posibilidades que pueden suceder en el trayecto. En este sentido, no saber ciertas cosas resulta ser una virtud, es lo que nos permite tomar senderos desconocidos que no habíamos planeado andar, que se abren con el libre fluir del deseo. Esto es estar presentes en una toma de decisiones continua, un método contrario a otros pensados en términos de productividad ciega, que se fijan un objetivo y proyectan de forma abstracta toda su resolución, cerrando caminos de antemano. La incertidumbre en vez de nublar la vista nos fuerza a abrir los ojos para buscar posibles rutas procedimentales ante la contingencia. Asumir el *no-saber* nos permite acoger acontecimientos imprevistos, equivocarnos sin insatisfacción y sorprendernos con los nuevos descubrimientos, de igual forma que estamos acostumbrados a proceder diariamente en el resto de ámbitos de nuestras vidas. Por último, hacer uso del sentir nos permite implementar una metodología en el hacer artístico enfocada a estar en el ahora, en el intermedio. Ser conscientes de dónde estamos y en qué momento, es la manera de orientarnos por el brumoso porvenir que no somos capaces de prescribir.

Como la zanahoria que se pone delante del caballo para que se mueva, lo importante no es lo que tienes enfrente, sino que el flujo no se detenga, que se mantengan abiertos los canales por donde la pulsión circula. Ir hacia donde no se sabe por dónde no se sabe, no es otra cosa que interrogar al deseo propio, interrogar «lo real del deseo» (Badiola, 2006).

La *técnica* funciona como una guía para esquivar las inseguridades del pensamiento tendentes al estatismo, al análisis y la prevención exagerada. Acabar con la concepción dicotómica acierto-error fomenta el continuo fluir del deseo, al no percibir las contingencias como accidentes incapacitantes, y procura una libertad de movimiento sin miedo a la frustración del fallo. No existe una única solución. Realmente, la investigación artística no tendría que pretender resolver un problema, como otros campos académicos acostumbran. La teoría siempre trata de resolver, de detener. La praxis artística, por el contrario, no quiere dejar de

hacer, y pensar también es hacer. Mantener la práctica encendida —irresuelta— es el modo de impedir que el movimiento continuo se detenga, también el del pensamiento. Resolver es detener el impulso. Como el ejercicio necesario que hace perdurar en el funcionamiento las articulaciones en un cuerpo vivo, la capacidad de movimiento no debe cesar en la vertebración del cuerpo artístico. Al igual que la situación del amor y los intereses del amor, el deseo del hacer funciona como un motor para el acto creativo y debe permanecer vivo para dar continuidad a la actitud creadora, teniendo el espacio suficiente para poder moverse entre sus partes. Debe estar siempre lo suficientemente lejos y lo suficientemente cerca de aquello que quiere conseguir, para no llevarlo a término ni despistarle en su atracción. La cosa en cuestión no debe ser concluida en uno de los puntos, sino establecerse entre ambos, o entre varios más, sin detención. Dora García (2011) afirma que la investigación artística solo concluye por agotamiento del investigador y no por obtener conclusiones acerca de lo investigado. El arte, al igual que el amor, huye de definiciones rotundas y, por ende, los actos del campo artístico, en parte, deberían ser igualmente respetados por las pretensiones teóricas. Tal vez, sentenciar finales en este tipo de indagación no sea un buen cometido. Seguidamente, la artista nos brinda su hipótesis:

Quizás esta podría ser una característica de la investigación artística: poco eficiente, o en realidad nada eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en la búsqueda, que huye de la misma como la peste. «Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta» (Dora García, 2011, p. 62).

Dar fin al objeto artístico es lo que nos marcamos habitualmente como la meta, como si eso pudiera llenar el vacío que nos constituye (Badiola, 2006), del cual nace nuestro interés generativo. Precisamente, el deseo es deseo de crear y no de acabar. Una respuesta de palabras rotundas, como la que busca la teoría, desanima al impulso creador. La generación alimenta la fluidez de los acontecimientos y la resolución los detiene a la fuerza. Llevamos a término el material olvidando la posibilidad de que no sea eso lo realmente capaz de satisfacerlos. Parece que resolviendo nuestras apetencias de la manera más eficaz conseguimos un mayor alivio; nada más lejos: la verdadera demanda de nuestro deseo se esconde tras una capa de materialidad y es en realidad movernos a actuar. Solucionar los supuestos problemas con rapidez es acabar con su impulso cuanto antes y descartar la intención de movernos más. La resolución eficaz del quehacer artístico nos devuelve a un estado estático, arrebatándonos el ánimo. Siguiendo las premisas de eficiencia, estamos tan pendientes de cumplir un objetivo

que ignoramos lo que acontece en el proceso, siendo incapaces de advertir las pequeñas satisfacciones que alimentan el impulso de continuar. “El deseo es inventivo, al sustituir la incertidumbre por certeza: la certeza que la realidad del deseo identifica como causa, y que encuentra en el objeto su emoción, su movimiento” (Moraza, 2009). En el campo artístico los vacíos deberían dejar de verse como problemas irresueltos y verse como lugares idóneos para la generación. En realidad, el *no-saber* de la incertidumbre consigue que esa verdad imposible de saber se vuelva una posibilidad real, una verdad alcanzable pero difícil de atesorar. Una verdad otra, excedente, con la que tenemos que convivir en el hacer, sin llegar a absorberla. El arte necesita de lo otro, se acerca máximamente a ello pero sin llegar a conquistarlo para asegurar su existencia, para garantizar la perduración del vacío generador. El arte funciona “para salvar conceptualmente esa verdad que no está para ser sabida y a la que no habría metalenguaje capaz de hincarle el diente” (Bados, 2018).

Roni Horn nos sitúa en las lagunas del saber para generar conjuntamente sus materiales artísticos. *Dictionary of Water* (Fig. 1), publicado en 2001, es un conjunto de noventa y cinco posibilidades léxicas que la artista sugiere en un lenguaje sin palabras: el fluir del agua. Entre sus intereses generales está mostrar la mutabilidad de la realidad, en especial a través de su exploración sobre los elementos naturales. De forma más concreta, Horn se detiene en contemplar el agua y su fluidez, una característica atribuida a su dependencia relacional con respecto a las superficies que atraviesa o la contienen. Este libro hace una comparativa entre la apariencia mutable del agua sujeta a sus relaciones ambientales y la contingente variedad de significados en los que las imágenes pueden estar contenidas. El agua, dice, es una acción en sí misma que siempre se presenta en relación con otra cosa —como el amor, que siempre es amor de algo—. “Water is a very dependent form. It’s completely dependent. Its shape is determined by things not water, whether it’s a river or a glass” (Horn, 2009). El agua está completamente conectada a las circunstancias que la rodean. Su forma depende enormemente de aquello que la comprende, igual que la palabra. Para la artista, el agua es un verbo en sí mismo que no requiere del habla que acostumbramos a usar y que amplía el rango de actuación a una experiencia sensible, transformadora en su significado. Horn presenta una serie de fotografías digitales del río Támesis realizadas en diferentes momentos y lugares específicos, ajustados a la eventualidad de los factores que moldean la apariencia del agua en cada instantánea y conectando irremediamente su forma con las circunstancias adscritas al presente. El conjunto fotográfico se encuaderna en un formato libro —un diccionario—, sin embargo, la apariencia sutil de las imágenes no formula ningún significado concreto.



Fig. 1 - Roni Horn (2001). *Dictionary of Water* [Libro impreso]
<https://steidl.de/Books/Dictionary-of-water-0003111660.html>

Las fotografías aparecen de forma silenciosa, presentadas en el vacío y al alcance de una gran diversidad de sujetos que puedan acogerlas de infinitas maneras. En ausencia de palabras definitorias, estas impresiones de agua quieren convertir la semántica que las envuelve en un fluido de interpretaciones simbólicas, pero también físicas y emocionales, sensibles a los cambios, variables, que se ajustan a las circunstancias climáticas y que funcionan distintamente según el recipiente que las contenga. El lenguaje líquido de las figuras acuáticas libera a los significados de su sólida prisión. Esta variabilidad de significado se abre a los receptores de las imágenes como un campo de acción, donde se efectúa una *co-creación* de significados. La artista sugiere casi cien silencios léxicos que se revelan incompletos ante el conjunto espectador y esperan de él su colaboración sensible, espera de ellos que jueguen en las lagunas a lomos de su propia intuición.

Todas estas impresiones imposibles de decir son recogidas por los materiales que presenta artista, con su actitud reservada, en un interés por respetar la sensibilidad que emana su obra. Esta serie de imágenes propicia una abertura intencional entre el artista y el público, los articula en una esfera de significación sensible y personal. Personalmente, lo especial de este trabajo es que su autora no ha tenido una pretensión dominante sobre el medio que deseaba conocer. Las acepciones de este diccionario no quieren delimitar los fundamentos del agua, ni siquiera de unos instantes acuáticos determinados. El conocimiento que Horn genera se presenta al mundo de forma abierta. En vez de cerrar las vías del saber, amplía infinitamente sus potenciales, aceptando los posibles acercamientos que se puedan tener a las imágenes. De hecho, este trabajo podría ser expandido hasta donde uno quiera y siempre en formas completamente diferentes. Las características del medio fluido permiten hacer nuevos descubrimientos en cada uno de sus movimientos. A diferencia de los que tenemos costumbre de usar, un diccionario en flujo abre sus puertas en varios niveles. Acoge la diferencia y permite el discurrir continuo de un saber sensible. La naturaleza se muestra indefinida, al margen de teorías preconcebidas. Las imágenes simplemente revelan una realidad, sin pretender dar explicaciones determinantes.

Gilles Deleuze (1987), pronuncia su conferencia sobre *qué es el acto de creación* ante la escuela nacional de cine francesa. Concluye que el arte no tiene que ver con una intención comunicativa. La comunicación siempre está a manos de una información, que es determinada y transmitida como la verdad. Deleuze pone el ejemplo de la acertada denominación de los comunicados policiales, que deben creerse fielmente o al menos actuar como si los creyésemos. La información es para el filósofo un sistema de control. La razón quiere información para

tener el control y teoriza para mantenerlo. El arte, sin embargo, nada tiene que ver con esta pretensión comunicativa, basada en la imposición de verdad; se sitúa en la negatividad de la información y, como tal, se presenta como *contre-information*. El acto creativo sería a su vez un acto de resistencia contra la comunicación eficaz enfrentada a la demanda de una transmisión accesible de información. Es por ello que el material de arte se encuentra a menudo encriptado y se hace difícil de entender con claridad.

Ya en el siglo XX, la creciente intelectualización moderna se había instaurado fuertemente en la sociedad y el arte sufrió su influencia en todos sus niveles, también en el hacer. El museo siempre procuró una interpretación del archivo que conservaba, que había perdido lo que Walter Benjamin denominó el aura, su contexto espaciotemporal, para convertirse en una representación de sí mismo. El arte fue sometido a una visión objetiva que lo abstraía del flujo material y temporal de la vida (Groys, 2016). Sin embargo, mayormente a partir de la segunda mitad del siglo, se efectuaron intentos de reconstruir lo que por arte se entendía y se hacía, alejándolo de la conceptualización que le había sido dada y devolviéndolo a la realidad circundante. La recontextualización estuvo motivada por una nueva aproximación a la vida. Susan Sontag (1962) dedica un ensayo para hablar del *happening*, una de las principales expresiones del arte de acción y lo denomina como *un arte de yuxtaposición radical*, que puede ligar con la intransigencia del acto artístico que nombraba Deleuze y a su vez con ese acercamiento pretendido. Sontag hará sus reflexiones basándose especialmente en los eventos realizados por la figura de Allan Kaprow, al cual se le atribuye la fundación de esta modalidad artística. Durante el texto, la autora trata de enunciar aquello que, de forma moderada, puede definir lo que es un *happening*, pues era algo novedoso y difícil de clasificar en la crónica de entonces. Esta nueva modalidad artística se resiste profundamente a lo que ya se sabe del arte, un arte abstraído en sus planteamientos. Así lo defendía el mismo Kaprow en su manifiesto oral *Sobre cómo hacer un happening* (1966): “Existen once reglas de juego. Uno, olvida toda forma convencional de arte”. Se exponen a continuación algunas de las características que Sontag reunió que tienen que ver con un esfuerzo por concretar el arte en la cotidianeidad. Para facilitar el entendimiento, quiso empezar por las cosas que no eran un *happening*, señalando sus cualidades en clave negativa y aquellos aspectos que este modo de hacer quería evitar. Para empezar, “no tienen argumento” (Sontag, 1962, p. 340), pero no por ello no tienen acción. Intentaba evitarse una trama cerrada para no sucumbir en la unidireccionalidad en los sucesos. Los acontecimientos no estaban planeados con anterioridad, de tal manera que la obra se alejaba de una representación discursiva. Pretendían ser lo que eran, sin estar sujetos a un anclaje intelectual que los sostuviera. Esta falta de propósito los vuelve ferozmente ineficaces,

sobre todo a nivel comunicativo. Los intereses del espectador por saber todo lo que estaba ocurriendo en el momento y lugar de la acción eran reprimidos por el artista. “No se atiende al deseo del público de verlo todo. De hecho, este suele ser deliberadamente frustrado” (Sontag, 1962, p. 342). Planteando estas situaciones quiere suprimirse la aparición de una imagen totalizadora, que englobe todo, para invocar al *no-saber* tan presente en la vida diaria. De hecho, la incertidumbre será un factor clave en la constitución de estos acontecimientos. “La imprevisibilidad de duración y contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque *el happening* no tiene ni trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense” (Sontag, 1962, p. 342). La constante imprevisibilidad no deja al *happening* tener un componente dramático que lo sostenga. El suspense funciona como un sostén de la tensión del público, para mantener su atención hasta que el drama culmina en la tragedia. Sin embargo, este modo de hacer no contempla resolución alguna, lo importante no es el destino final, sino lo que está ocurriendo en el ahora, el acto en sí. Esto es lo que se quiere trasladar a la praxis para que gane autonomía como fin en sí misma y no como medios para alcanzar resultados. Estos eventos se basarían en la aleatoriedad de la vida corriente, “una red de sorpresas, sin culminación ni consumación” (Sontag, 1962, p. 343). Además, el afán por respetar la continuidad sentencia que un *happening* “nunca es resucitado, vuelto a representar” (Sontag, 1962, p. 344). Ocurre una vez y ya está. No quiere volver a pasar. No como una imagen a la que se vuelve acudir para recordar o el objeto de museo que se aparta del eje temporal. Esta *fungibilidad* del *happening* hace imposible que nos podemos apoderar de él o someterlo a una economía. Así se consigue que estas prácticas se emancipen de la tradición racional del arte, pues el material de arte deja de ser un producto, atentando contra en mercado de la cultura: desaparece en el flujo del tiempo. Lo fundamental de un *happening* es su preocupación por activar las facultades sensoriales de los presentes, para generar ambientes y experiencias, con el fin de, según la filósofa, “despertar al público moderno de su cómoda anestesia emocional” (Sontag, 1962, p. 352) caracterizada por situaciones mecanizadas y faltas de relación.

De alguna forma, todos estos factores dibujados por Sontag reflejan radicalmente los fundamentos que se quieren identificar en este trabajo para esbozar la vitalidad de un hacer erótico: despiertan el sentir presente en el cuerpo.

El creciente arte de acción impulsó el protagonismo de la dimensión corporal del artista en su praxis; teniendo así un papel fundacional en las distintas expresiones que se recogieron en el denominado *Body art*. En concreto, durante la década de los 70, numerosas autoras

comenzaron a activar su cuerpo en los procesos. Esta vertiente artística está profundamente entrelazada con la lucha feminista, pues a menudo, durante las acciones se presentaban los límites y las vulnerabilidades de los cuerpos humanos, normalmente de aquellos cuerpos oprimidos por los dictados estructurales de la sociedad. El arte de acción corporal apareció como un medio de resistencia política contra las fuerzas culturales del patriarcado, el capitalismo y el colonialismo; un medio capaz de conectar directamente con la emocionalidad del espectador al hacer visible la violencia directa en los cuerpos.

Conectada a los deseos contrahegemónicos del feminismo, hubo una vertiente de artistas que tomaron interés en el cuerpo para generar una relación más directa con el entorno. De esta forma, se estableció una importante conexión entre la vanguardia corporal y el *Land art*, aquellos trabajos realizados en la tierra. Una de las mayores representantes de esta tendencia fue Ana Mendieta. Por medio de sus trabajos, la artista de origen cubano contribuyó enormemente a disolver las antinomias existentes entre la naturaleza y la cultura construida. En especial, los materiales que se aglomeran en *Siluetas Series* (1973-1980) —también titulados como *Earth and body works* (Fig. 2), trabajos de tierra y cuerpo— destacan la vinculación entre lo humano y lo no-humano que Mendieta exploró en sus obras (Filipe Ceppas, 2016). La biografía de la artista es de gran ayuda para poder situar sus intereses. Su vida estuvo marcada por un temprano exilio a Estados Unidos mediado por la operación Peter Pan, un programa organizado para transportar a niñas y niños cuyos padres temían verse afectados por el régimen comunista del gobierno en Cuba. Desde niñas, la futura artista y su hermana fueron víctimas de discriminación por su procedencia y por su género a diversos niveles; estigmas de los que Ana Mendieta no se pudo librar durante su carrera. Este contexto tan hostil puede explicar las preocupaciones identitarias que se reflejan en sus primeros proyectos con cierta violencia, a través de la cual la artista denunciaba el arduo condicionamiento al que era sometida en el plano social, también dentro del mundo del arte. Debido a estas muestras de resistencia, visibles desde sus comienzos, el trabajo de Mendieta suele leerse bajo un punto de vista de protesta política: un activismo vinculado a la lucha feminista, en especial a las problemáticas raciales que surgían de su origen étnico latinoamericano. Sus primeras obras demuestran de forma continuada las dificultades contextuales de ser una mujer no-blanca y artista. No obstante —sin dejar de apreciar las utilidades políticas de sus trabajos—, el desarrollo posterior de su carrera permite centrar especial atención en la manera que tuvo de generar relaciones con el medio. Algunos de sus trabajos le permitieron plantear los saberes del sentir como una estructura confiable para conocer el entorno y en relación consigo misma.

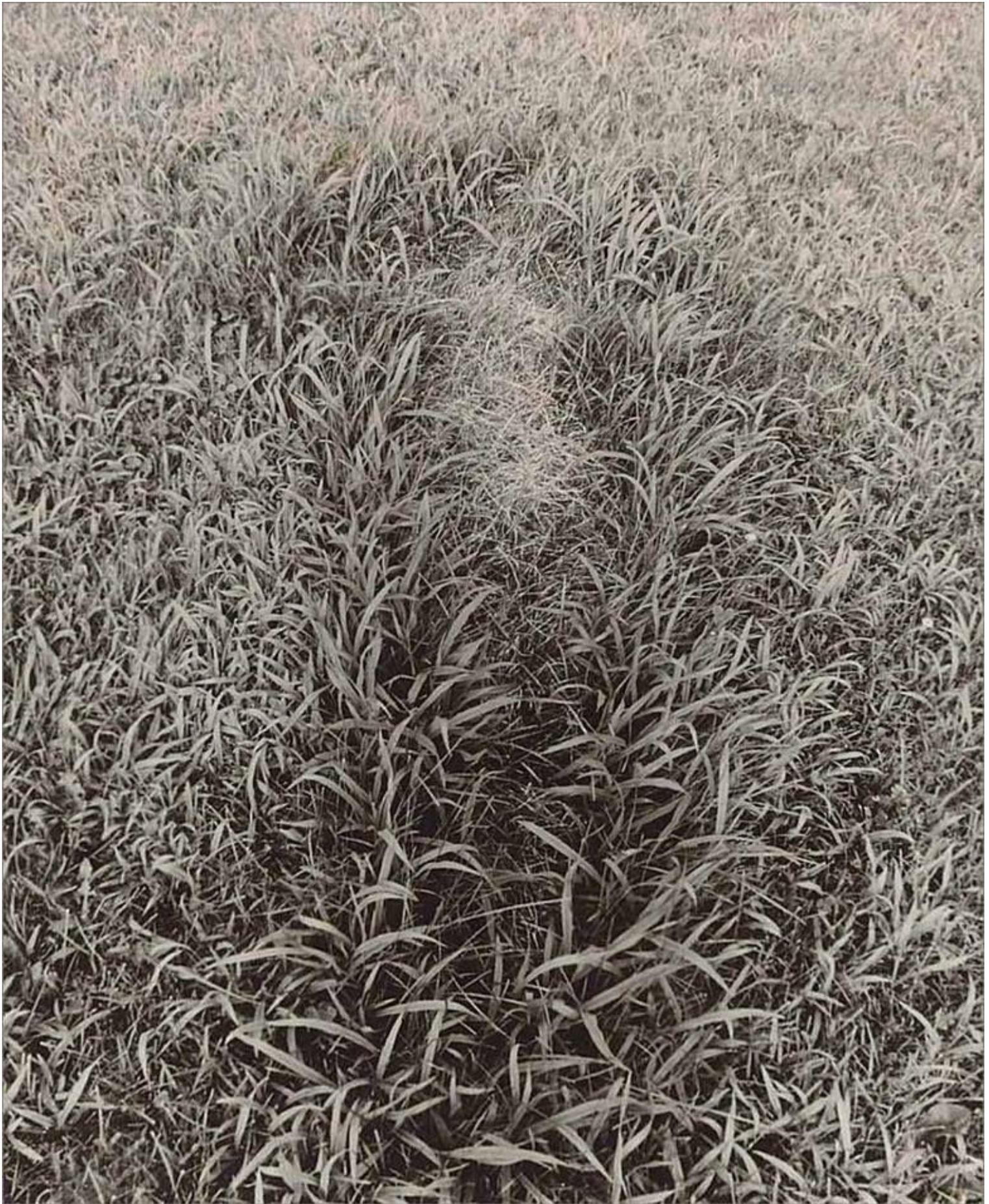


Fig. 2 - Ana Mendieta (1978). *Sin título, Silueta Works in Iowa* [Fotografía]

<https://www.sfmoma.org/artwork/93.219/>

Las fotografías de *Siluetas Series* son el registro de un conjunto de intervenciones que la artista realizó en diversos lugares del continente americano. Los materiales de archivo presentan un acercamiento muy íntimo de Mendieta con el resto de elementos del entorno donde las acciones suceden —ella en contacto estrecho con su mundo—. Sus circunstancias vitales le llevaron sentir una extrañeza identitaria en su vinculación con el territorio político y a autoconsiderarse apátrida en cierta manera (Díaz Obregón, 2015). Abandonada la idea de recobrar una relación nacional, Ana Mendieta trató de generar un sentimiento de pertenencia con la tierra misma, a través de las huellas que dejaba la estancia de su cuerpo. Esos rastros revelaban la certeza de que su cuerpo había estado ahí, en contacto con otros cuerpos; generando efectos —y afectos—, daban fe de su presencia. El trabajo de Mendieta reside en buscar los huecos entre su cuerpo y el resto del entorno, ahí donde poder generar vínculos afectivos con la tierra, huecos por donde el amor puede circular. En concreto, la imagen anterior señala el indicio de una figura restante que ha permanecido acostada sobre un campo de hierba, cuyas fibras ahora aparecen afectadas por la presión del peso. Estas fotografías son una representación gráfica de los acontecimientos significativos que tuvieron lugar y momento preciso. La importancia de estas obras recae en el hecho mismo que presentan: el contacto directo del cuerpo con la tierra. No hay una intención comunicativa detrás de estas imágenes, no es el deseo de Mendieta generar información para transmitir fielmente su experiencia. Esto sería imposible, debido a la complejidad de ramificaciones afectivas y vivenciales, difícilmente explicables, que atraviesan el cuerpo de la acción. Estos acercamientos permitían a la artista moverse en una esfera invisible de sensibilidad crucial para su interés con la obra, que dista de una intención descriptiva y recae en un deseo personal de afecto y de vivencia. El gesto de Mendieta emerge de un plano de sensibilidad, el contacto físico con su cuerpo que activa sus facultades sensitivas, y fluye a otro plano sensible, la emocionalidad generada en la vinculación con el medio: ella se apoya en el suelo, la tierra arropa su figura. Los efectos en la hierba señalan su pertenencia, el hecho de haber estado presente, y revelan los vínculos generados con la tierra, le otorgan una identidad terrestre. En este caso, la imagen fotográfica juega un papel recordatorio del acto sucedido, una memoria propia e intransmisible en su totalidad, que solamente sugiere las relaciones entre el campo de hierba y el cuerpo de la artista.

Las conexiones sensibles que Mendieta establece le situaron, como creadora, en una posición contraria a la hegemónica muy relevante para la historia del arte del siglo XX. Dos motivos son claves para colocar a Mendieta en una postura antimodernista frente al arte: su forma de

moverse en la dimensión sensible, por un lado, y las implicaciones que sus vivencias tuvieron en su trabajo, por otro (Filipe Ceppas, 2016). En los trabajos de las siluetas destaca un genuino interés por preservar lo ocurrido en un plano sensible. Apartados del influjo discursivo, los materiales que se generaron en esta serie responden por sí mismos a la necesidad de un significado, sin el requerimiento de un cuerpo teórico externo a los sensibles ocurridos durante los acontecimientos registrados. Aquellos actos eran propiamente legítimos y no buscaron un objetivo representacional para apoyarse en otra realidad. Su sentido surge del sentir y se queda contenido en una trascendencia sentimental. En aquellas oquedades residía un deseo amoroso ya significativo. El hacer de Mendieta se alza en su ambición por vincularse afectivamente con el entorno. Dicho esto, no se quiere obviar que su carrera es de vital importancia para situar la praxis artística de una mujer de procedencia latinoamericana en América durante la década de los años setenta del pasado siglo. De hecho, en parte de sus obras es notable una base de origen político que motiva su deseo de hacer, quizás también como consecuencia de sus circunstancias vitales. Aunque, si bien no se quieren cuestionar las implicaciones sociales que llevaron a la artista a realizar sus obras, resulta de gran importancia destacar que su experiencia de apátrida pudo sostener uno de sus intereses más importantes: la búsqueda de afecto en el mundo circundante. En este sentido, se despertó en Mendieta una motivación autorreferencial que escapaba de las demandas discursivas que la hegemonía teórica precisaba.

Estas cualidades de su trabajo consiguen situar su corporalidad como un agente imprescindible. Con este término se quieren recoger no solamente las implicaciones físicas del cuerpo, sino también las afecciones circunstanciales que envuelven al sujeto en cuanto a su historia, sus relaciones de afecto y su estado presente en la acción; características que dotan de importancia a los acontecimientos surgidos en el proceso de hacer, en relación con la hacedora y el entorno circundante.

El arte de acción, en su vinculación con el cuerpo y el entorno, fue capaz de reconectar el campo artístico con el suceder de la vida misma, sus eventos y, por su puesto, sus problemáticas que en ella acaecían. Originados en la misma época, existieron proyectos contruidos sobre importantes cimientos de corte político y social, que mantuvieron la misma antipatía con el progreso hegemónico, cada vez más alejado de las necesidades cotidianas. Dentro de su fundamentación feminista, fueron trabajos cercanos al movimiento ecologista y otros movimientos sociales —como el pacifismo o la liberación sexual— que se gestaron durante los años setenta de igual manera e influjo potencialmente en el curso de los intereses artísticos

de, por ejemplo, el *Land art*, cuyas obras habían estado desvinculadas del cuidado medioambiental en varias ocasiones. Este tipo de trabajos, aparte de estar fundados en un afán de activismo político, también guardan un interés más formativo en sus propósitos, y se efectuaban como una manera de acercar a la población a las problemáticas sociales y políticas de la época, para lograr una concienciación.

Uno de los ejemplos que puede ilustrar los valores reflejados en este trabajo de forma especial es el proyecto titulado *Crossroads Community*, apodado de forma habitual como “la granja”, *The Farm* (Fig. 3), gracias a su particular vinculación con cuestiones de interés ecofeminista y del feminismo periférico. Desarrollada por la artista Bonnie Ora Sherk como cofundadora, *The Farm* da comienzo en 1974 y fue desde un principio un lugar de reunión comunitaria; donde el desarrollo de diversas artes, tanto plásticas como escénicas, se conjugaba con un proyecto de educación ambiental, que trató de hacer reaparecer la vida en medio de una ciudad fuertemente urbanizada, como lo era San Francisco en esos años. Se realizó en un terreno de más de siete hectáreas de extensión, ubicado en el punto medio donde coincidían cuatro comunidades multiculturales y de bajos ingresos en la zona periférica de la ciudad, habitadas por un sector de la población desfavorecido. Este espacio de convivencia apareció justo debajo de la intersección de un cruce popular de autovías —lo cual le da nombre al proyecto—, un espacio infrautilizado bajo los pasos elevados de las carreteras. Fue desarrollado en un periodo de 13 años y finaliza en 1987 con un triste desalojo. El deseo de este proyecto consistió en transformar una zona ambigua de la urbe en un espacio autónomo, basado en la acción comunitaria y que desafiara los valores imperantes de la actividad urbana; que, según la artista, despersonalizaban la vida y dificultaban la creación de lazos entre personas, con otros seres vivos y con el resto de elementos de nuestro entorno. Era un fuerte interés de la artista que se realizara en un lugar capaz de simbolizar algún tipo de resistencia frente al desenfreno urbano y, precisamente, se planteó en un enclave donde la suavidad de los tiempos lentos de la agricultura se posicionaban en contraste directo con los fuertes ritmos del tráfico automovilístico.

The Farm es descrito de diversas maneras por sus participantes. Una de ellas lo describe como *un oasis de naturaleza en medio de un desierto de asfalto* (Sherk, 1974), simbolizando la labor del proyecto en recuperación de la vida en el entorno. Comúnmente, se explica como “una obra de arte ambiental y social a escala real que reunió a muchas personas de diferentes disciplinas y culturas entre sí y con otras especies: plantas y animales” (Museum of Arte Útil, 2024). Un lugar de reencuentro de aquellas partes que habían sido separadas.



Fig. 3 – Bonnie Ora Sherk (1974-80) *Crossroads Community (The Farm)* [Fotografía]

<http://www.hotpotatoes.it/2019/12/27/the-farm-bonnie-ora-sherk/>

En palabras de la artista:

Los entornos urbanos actuales, en parte debido a los excesos tecnológicos, fragmentan nuestros espacios y vidas, lo que dificulta experimentar sistemas completos. Parte del sueño de la granja es descubrir los recursos naturales del planeta, como el agua que fluye debajo, y retirar el hormigón que actualmente cubre la tierra para crear colinas rodantes, prados, jardines, molinos de viento, estanques y espacios de juego y actuación (Sherk, 1974).

En esencia, tres ejes claves de interés ecológico, social y artístico vertebraron la ideología de este proyecto. En primer lugar, el desarrollo de una pionera agricultura y ganadería urbana, que proponía una vuelta al compromiso con lo natural a través de la educación en cuestiones ecológicas y medioambientales, junto con la realización de un trabajo común: restaurar el terreno en busca de tierra y agua para el cultivo, y el cuidado de las plantas y animales que habitaban en la comunidad de la granja.

De forma paralela, un propósito de integración social motorizó a la comunidad. Sobre todo estuvo dirigido a los niños que cursaban sus estudios en las escuelas cercanas —al parecer, educación en los barrios pobres de San Francisco era muy deficiente y discriminatoria por aquel entonces— y también para la gente de diversas culturas y procedencias que poblaban los vecindarios de alrededor. La intención fue crear un mayor sentimiento de pertenencia y comunidad entre ellos.

Estos dos propósitos se conjugaban en la creación de lugar polivalente donde ocurrían numerosos eventos y actividades relacionadas con el arte en sus múltiples disciplinas, que podían desarrollarse libremente al margen de las instituciones, en un encuentro con el campo social y ecológico. La intención primera de *The Farm* fue crear un espacio donde el arte, el resto de áreas de conocimiento y la vida en general pudieran conectarse en una labor educativa y de mediación cultural. La idea de la artista fue proporcionar una formación basada en la importancia de los procesos los que la experiencia misma se desarrolla. Al estar en contacto directo con los agentes que interfieren en la vida, los alumnos podían vivenciar los acontecimientos que suceden en el entorno de primera mano. De esta manera, se consigue activar la esfera sensible de su conocer, para situarles en un lugar de cercanía inmediata con el medio. Sus impresiones estaban basadas en las sensaciones y emociones que obtenían con respecto de lo conocido. Las niñas y niños que habitaron esta comunidad, recibieron una formación activada en el presente, que calificaba su propia experiencia como válida para construir su conocimiento del mundo y les garantizaba una vivencia completa de la realidad.

El proyecto fue concebido por la artista como un *Life Frame*, cuadro vivo, que enmarca e involucra la vida, para que podamos verla y experimentarla en profundidad; que funcione a modo de microcosmos, como un modelo de sociedad. Sherk, en su afán de vinculación con la vida, no buscó darle un final al proyecto; de no haber sido por el desalojo, no hubiera tenido un desenlace pronosticado. En contraste con el movimiento incesante de los coches, ella no quiso detener el tiempo, pero sí otorgarle un sentido. Su objetivo nunca fue terminar algo, sino, al contrario, no dejar nunca de generar y no detener el deseo de conocer: articulando seres vivos, espacios y momentos, tendiendo conexiones afectivas entre ellos y ayudando a su perennidad mediante la enseñanza del cuidado. Es en esta facultad donde residía su valor, en su capacidad para procurar sensibilidades y sentidos en conversación con la vida. Lo importante de este proyecto con el arte es su carácter vívido, que enfatiza intensamente el valor procesual de la obra y los eventos que de ella surgen.

4. Conclusiones

Los tres comentarios de trabajos artísticos, *Dictionary of Water*, *Siluetas Series* y *The Farm*, hacen especial referencia a cada uno de los valores que se querían reflejar en este proyecto, que de forma escueta se formulan de la siguiente manera: la validez del sentir como forma intuitiva del saber, el potencial del uso del cuerpo en el desarrollo de la esfera sensible y la capacidad generativa —y regenerativa— fomentada por una actitud amorosa de cuidado. Valores que han sido desarrollados en específico en cada uno de los tres apartados del segundo capítulo, reservados para establecer los cimientos teóricos en los que se basa el trabajo. El peso de este marco juega un papel importante para la fundamentación de lo que a posteriori se ha querido reflejar: las cualidades aproximadas de un hacer artístico en clave amorosa. A pesar de estar apoyados en una crítica a la teoría en cierta manera, se considera que la extensión de los apartados teóricos ha sido de especial relevancia para situar el lugar desde el cual se realizaba esta investigación, con respecto a la praxis artística y los intereses amorosos que la sustentan. Debido a la gravedad teórica del proyecto, se decidió realizar un trabajo al margen de la práctica propia, puesto que, a raíz de algunas consideraciones realizadas, resultaba incongruente con el proyecto adjuntar una práctica artística contigua a un desarrollo teórico anterior. Sin embargo, la decisión de desvincular el proyecto de un ejercicio de obra particular, no ha impedido señalar las bases de lo que personalmente convendría a un hacer con interés en el amor y ha permitido el desarrollo de una reflexión externa un proyecto propio, de tal manera que no se han importunado de forma teórica los procesos de la hipotética obra. En definitiva, huir de las exigencias teóricas en un trabajo académico resulta una empresa complicada, pero esta sujeción no ha impedido exponer un planteamiento desde una mirada propia con respecto del hacer, sin perjudicar al hacer mismo, que ha quedado exento. Por otra parte, los comentarios de obra ajena realizados se exponen como meramente personales.

Como una manera de formular lo que esta investigación entraña, se hará un sumario de ciertas claves que podrían caracterizar un hacer amoroso en arte y se resaltará la importancia del sentir para con la praxis:

Para realizar un acercamiento en clave de amor, se ha de poner a trabajar a todo un aparato sensible, mediado a través de las afecciones corporales. En el cuerpo, tanto el plano sensitivo como una dimensión emocional y afectiva, juegan un papel importante en la generación de sentido. Los significados que en esta esfera se generan pueden ser ya en sí mismos legitimados por su interés sensible e interpretados por la propia sensibilidad. A causa de la implicación corporal, las maneras amorosas requieren de una íntima cercanía con el medio, que permiten a la hacedora obtener experiencia de los acontecimientos en primera persona, vivir sus afecciones de forma intensa y establecer vínculos en un contacto directo con el entorno que le rodea. La forma amorosa invita a construir un cuerpo relacional con el mundo en conexión con los sucesos vitales donde la preservación y el cuidado intervengan en cada momento. La idea de continuidad está muy presente en el hacer de amor, siendo un fin de por sí. Es por ello que será su ambición mantener aberturas o dejar huecos vacíos donde proyectar el deseo y tender puentes o derribar muros para hacerlo circular libremente. Es deseo del hacer amoroso fijarse atentamente en el acontecer de los procesos y en las posibilidades que se presentan en cada momento para variar sus maneras de proceder, en favor del hacer mismo.

Estas podrían ser las características del hacer artístico en clave amorosa, de forma aproximada.

Como es un valor importante la continuidad en este trabajo, cabe decir que la investigación sugerida se presenta ramificada en una variedad de caminos por profundizar, sobre todo, ya una vez en contacto con la materia artística en específico. Se podrían comentar numerosas obras y artistas ejemplares para los valores del proyecto, en relación con la sensibilidad que denota su praxis y los intereses de la misma. Por otro lado, también cabría indagar en posibles cualidades para un hacer artístico amoroso que no han sido nombradas aún en la presente investigación o, incluso, explorar otras formas de irracionalidad que no han llegado a tratarse en este trabajo, cercanas a la fantasía, por ejemplo.

Como conclusión final, se ha considerado conveniente, a la hora de realizar este trabajo, indagar en maneras alternativas de entender la investigación en el campo artístico, ligadas principalmente a los fenómenos derivados del sentir, como una manera de salvaguardar los intereses sensitivos, emocionales y afectivos de la praxis.

5. Bibliografía

Alfaro, Lorea (2021). Amor y distancia técnica: sobre una práctica propia [2005-2015] (Tesis doctoral). Euskal Herriko Unibertsitatea. <https://ekoizpen-zientifikoa.ehu.eus/documentos/6091ed2774b2b6783eca8cec>

Álvarez Piñer, Luis (1992). *Tres ensayos de teoría [1940 – 1945]*. Pretextos.

Preciado, Paul B. (2023). *Yo soy el monstruo que os habla*. Anagrama.

Badiola, T. (2006). *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Galería Moisés Pérez Albéniz.

Bados, Ángel (20 de diciembre de 2018). *Déjame que lo haga* [Sesión de conferencia]. XXV jornadas del estudio de la imagen, mundanizar el mundo. <https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPDK>

Balza, Isabel (2014). Los vacíos de un texto: hacia la razón poética de María Zambrano. *Cuadernos del Ateneo*, (nº32), 40-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5241112>

Despret, Vinciane (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Consonni.

De la Cadena, Marisol (2021). Not knowing: In the Presence of . . . En Andrea Ballester y B. R. Winthereik (Ed.). *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis*, (pp. 246-256). Duke University Press.

Deleuze, Gilles. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Díaz Obregón, A. (2015) Contra el olvido de Ana Mendieta. *Pikara: online magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2015/05/contra-el-olvido-de-ana-mendieta/>

Echevarría, Guadalupe (2001). There is plenty of room at the bottom. En Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona (Eds.). *Entorno a la investigación artística: pensar y enseñar arte, entre la práctica y la especulación teórica*, (pp.45-68). Contratextos.

Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.

Filipe Ceppas, U. (2016). Ana Mendieta: arte, cuerpo, género y naturaleza. *Panambí: revista de investigaciones artísticas*, 2, 159-165. <https://panambi.uv.cl/>

García, Dora (2001). Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar. En Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona (Eds.). *Entorno a la investigación artística: pensar y enseñar arte, entre la práctica y la especulación teórica*, (pp.59-66). Contratextos.

Groys, Boris. (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja negra.

Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Herrero, Yayo (2021). *Ausencias y extravíos*. Libros en acción y Escritos contextatarios.

Husserl, Edmund (2001). *Invitación a la fenomenología*. Paidós.

Horn, Roni (2009). *Roni Horn: Water (Art21)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C7VIdtyRc60>

Jaggar, Alison M. (2008). Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology. *Inquiry*, V2 (nº32), 151-176.

Kaprow, Allan (1966). *How to Make a Happening*. Recuperado de <https://primaryinformation.org/product/allan-kaprow-2/>

López Sáenz, M^a Carmen (2014) Fenomenología y feminismo. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, (nº63), 45-63.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.

Moraza, J. L. (2009) El deseo del artista. En Carmen Gallano (Ed.). *El deseo: textos y conferencias*. Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.

Morin, E. (2001). *Amor, poesía y sabiduría*. Seix Barral.

Museum of Arte Útil (2024). *Crossroads Community (The Farm): 006 a life-scale environmental and social artwork*. Recuperado el 17 de noviembre de 2024, de <https://arte-util.org/projects/crossroads-community-the-farm/>

Nussbaum, Martha (1995). El conocimiento del amor. *Estudios de filosofía*, (nº11), 169-198.

Platón (2006) *El banquete*. Folio

Polanyi, Michael (1966). *The Tacit Dimension*. Doubleday/Anchor

Rosa, Hartmut (2016). *Alineación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz

Scheler, Max (2010). *Amor y conocimiento, y otros escritos*. Biblioteca Palabra.

Schiller, Friedrich. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.

Sherk, Bonnie Ora (1974). *Crossroads Community (the farm)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BC12cyynH1g>

Solá, Irene (2019). *Canto yo y la montaña Baila*. Anagrama.

Sontag, Susan (1962). *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja negra.

Tuan, Yi-Fu. (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina.

Whitman, Walt. (2012). *Hojas de hierba, antología bilingüe*. Alianza