

Para una Estética de la Vida: Katya Mandoki y Spinoza en Diálogo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Filosofía

Modalidad: monografía

Presentado por:

Johan Esteban López Martín

Cod. Estudiantil: 2019132019

Director:

German Ulises Bula Caraballo

Línea investigativa:

Estética

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C, 2024

Dedicatoria

A Beethovensito, quien me enseñó a amar por fuera del mundo humano.

A Lili, quien me enseñó a amar por dentro del mundo humano.

A mi madre cósmica, el Lucero que desde el vientre me ha gestado y que con la palabra me ha educado. Ella es la tierra que me ha alimentado y que me abrazará en mi descanso.

Agradecimientos

A mi madre y mi padre, Lucero y Víctor, pues gracias a ellos nunca me han faltado las condiciones materiales para estudiar con todas las fuerzas de mi ser. Porque gracias al techo, al pan y al abrigo he podido divagar por los universos metafísicos. A mi abuelita, Victoria, porque también ha sido y siempre será mi madre. A mis amigos del bachillerato por la inocencia del crecer juntos en la adolescencia y ahora en la juventud. A mis amigos y amigas de la universidad por ser tan parchados, mamones, recocheros, *hablamierda* y loquitos, todos ellos y ellas dignos de una juventud filosófica. A mi vigente novio, compañero en los difíciles y maravillosos aprendizajes del amor. A mi hermano, Julián, por su nobleza y resistencia ante las tristezas de la vida. Cuanto amor quisiera expresar a mi hermano y con cuantas fuerzas le ofreceré hoy y siempre mis reflexiones. Todos a quienes acabé de mencionar gracias por brindar las condiciones espirituales que me dieron los afectos necesarios para escribir en carne y alma viva esta tesis.

Un especial agradecimiento a todas las maestras y maestros que me han inspirado y me han formado a lo largo de mi vida. Qué lista tan larga. A las maestras Anita y Johana del Eduardo Frei; a Barbudito, al maestro Marco, Carmiña, Jorge Cárdenas, Diana Cañas, la maestra Vanessa, Jonathan Ávila y a Arley, todos ellos de mi amadísima Escuela Normal; a Bahiano y a Noé de Capoeira; a Óscar Linares, Alexandra Arias, Consuelo Pabón y Fernando forero de la UPN. Y, desde luego, infinitas gracias al profesor German Bula, una persona increíble, tremendamente erudito e ingeniosamente gracioso, amable y humilde; pero, sobre todo, un pensador enteramente alegre.

Resumen

La *Ética* de Spinoza es una de las obras canónicas del pensamiento occidental. En ella se desarrollan y revisan diversos problemas clásicos de la tradición como lo son la metafísica, la epistemología, la relación mente-cuerpo, la política y desde luego la ética. No obstante, en dicha obra no aparecen de manera clara o precisa una revisión de los problemas estéticos que tradicionalmente se han hecho parte del canon (los relativos a la belleza y el arte) y cuando Spinoza los aborda lo hace rápidamente o con desdén. Pareciera entonces que la *Ética* fuese terreno infértil para la estética. Sin embargo, si se abordará la estética más allá de las preocupaciones por el arte y lo bello, podría darse un mejor terreno para cultivar reflexiones estéticas al interior del spinocismo.

Etimológicamente el término estética (αἰσθησις) refiere a la capacidad de percepción sensible. Es posible pensar a la sensibilidad sin arte y sin belleza, pero es imposible pensarla sin un *cuerpo* desde el cual parta esa sensibilidad. De igual modo, lo sensible siempre remite al sentir, tanto fisiológica como anímicamente. Precisamente, autoras contemporáneas como la mexicana Katya Mandoki tienen por brújula de su pensamiento estético al cuerpo y a la experiencia primigenia de la sensibilidad que *goza de sí misma* como la condición fenomenológica de todo fenómeno estético. El presente trabajo de grado buscó responder a la pregunta ¿cómo desarrollar una estética al interior de la *Ética* de Spinoza mediante el pensamiento estético de Katya Mandoki? Lo cual desembocó en la tesis de que la teoría de los afectos de Spinoza puede ser comprendida como una de carácter inevitablemente estético a partir del pensamiento de Katya Mandoki.

Palabras clave: Estética, afectos, cuerpo, *Ética* de Spinoza

Abstract

Spinoza's *Ethics* is one of most important works in western thought. The book tackles several classical problems from the western philosophical tradition, in fields such as metaphysics, epistemology, the mind-body problem, politics, and, of course, ethics. However, this work does not contain a clear nor precise point of view in regards to problems of aesthetics (such as those concerning beauty or the arts); and in those exceptional occasions when Spinoza does mention aesthetics, he does so in a summary and derogative way. It would seem like

the Ethics is an infertile terrain for aesthetics. However, if aesthetics were conceived as something beyond art and beauty, then there could be a better chance to cultivate reflections about aesthetics within spinozism.

Etimologically the word aesthetics (αἴσθησις) means the ability of sensory perception. It is possible to think about sensibility without thinking of art and beauty, but it is impossible to think about this subject without thinking about the body. In this way, sensibility always refers to feeling, in the physiological as well as the emotional sense. Accordingly, the mexican contemporary author Katya Mandoki has said that the body is her aesthetic thought compass and the primitive experience of the sensibility that enjoys itself is the condition of any aesthetic phenomenon. What I intended in this work was to answer the question of how to develop an aesthetics within Spinoza's Ethics, using Katya's Mandoki thought as a guide? The result of this work is the proposition that Spinoza's theory of emotions can be understood, via Katya's Mandoki, as an aesthetic theory.

Key Words: Aesthetics, Emotions, Body, Spinoza's Ethics

Tabla de contenido

Convenciones para citas de obras de Spinoza.....	9
Introducción.....	11
1. Spinoza.....	13
1.1 Dios o, lo que es lo mismo, La Naturaleza	13
1.1.1 La Sustancia en la tradición	13
1.1.2 Sustancia, atributo y modo	14
1.1.3 El mecanismo de la naturaleza: La red causal.....	18
1.1.4 Contra el teleologismo o de la muerte de la belleza	21
1.2. De la naturaleza del alma o de los atributos de los que participa el ser humano	24
1.2.1. De la relación mente-cuerpo: El paralelismo	24
1.2.2. De cuerpos más simples a más complejos: el excursus sobre los cuerpos.....	27
1.2.3. De los tres géneros de conocimiento	29
1.2.3.1 El primer género de conocimiento: De la imaginación o de los signos.....	29
1.2.3.2 El segundo género de conocimiento: De las nociones comunes	30
1.2.3.3 El tercer género de conocimiento: Del conocimiento de Dios	32
1.2.4.1 El primer género de conocimiento: De los vestigios del cuerpo o de la pansemiosis	33
1.2.4.2. El segundo género de conocimiento: De los niveles de observación al estudio de los mundos circundantes	36
1.2.4.3. Del tercer género de conocimiento: prelude al concierto de los mundos circundantes	38
1.3 De los afectos: la experiencia vivida	40
1.3.1. Apuntes para un paralelismo afectivo: ¿Qué es lo que puede un cuerpo?	41
1.3.2. Conatus: del desear deseándose o del apetito que se apetece	43
1.3.2.1 Ser de muchas maneras: conatus horizontal y conatus vertical.....	47
1.3.3. Teleología inmanente y el afecto fundamental: El apetito.....	49
1.3.3.1 Los afectos y el devenir del poder: La mecánica de los afectos	52
2. Katya Mandoki.....	55
2.1 Crítica a la estética clásica	55
2.1.1 Problemas: definición, ubicación, distinción	55
2.1.2 La fetichización estética: Lo bello y el arte	58
2.2 Estudio de la condición de estesis o del criticismo estético de Mandoki	61
2.2.1 La estesis y la estética.....	61
2.2.2 La herencia kantiana: La dicotomía sujeto-objeto y el proceder crítico.....	63
2.2.3. Los cuatro trascendentales	66
2.2.4. Prendamiento y prendimiento	68
2.2.5. La objeción del panestetismo y aclaración del estudio de la estesis.....	71
2.3 La relación semiosis-estesis	72

2.3.1 La biosemiótica: La célula, unidad semiótica mínima	73
2.3.2 El <i>Umwelt</i> : sesgos morfológicos	75
2.3.3 Exceso	77
2.4 La Matrioshka mandokiana: niveles de observación de la estética	79
2.4.1 Los dos grandes ámbitos: bio-estética y socio-estética	79
2.4.2 Los tres orbes de la bio-estética: Paradigma de la complejidad y la triple poiesis	81
2.4.3 Orbis tertius y Socio-estética: Sobre la prosaica y la poética	87
3. Para una estética de la vida: Katya Mandoki en medio de Spinoza	92
3.1 Devenir spinocista: la cartografía de los afectos como principio heurístico	92
3.1.1 Contra la belleza y el arte	95
3.1.2 El cuerpo y sus signos: paralelismo(s) y cognición corporizada	96
3.1.3 Los artefactos y el germen creativo: del excursus sobre los cuerpos a la triple poiesis	98
3.1.4 Niveles de observación: el gusano cósmico y la matrioshka mandokiana	100
3.1.5 El interés estético: prendamiento/prendimiento de un conatus apetente	101
3.1.6 Lo asombroso de ser de muchas maneras: conatus H&V y el exceso mandokiano	103
3.2 Terrenos por explorar	108
3.2.1 Paso de la estética a la ética y la política	108
3.2.2 La gran sinfonía de la Naturaleza: nuestra sensibilidad desde el punto de vista de la eternidad	112
Conclusión	116
Referencias	117

Tabla de figuras

Figura 1. Conatus vertical.	48
Figura 2. Objetividad, objetualidad, objetivación, subjetivación.	64
Figura 3. Ciclo Funcional.	76
Figura 4. Matrioshka mandokiana.	80

CONVENCIONES PARA CITAS DE OBRAS DE SPINOZA

E

Ethica more geometrica demonstrata (Ética)

1, 2, 3, 4, 5 = partes I, II, III, IV, V

Praef = prefacio

PI, P2, etc.= proposición 1, 2, 3, etc.

I = introducción

A= apéndice

A1, A2 =capítulos del apéndice (para el de la parte 4)

L1, L2 = Lemlla 1, lema 2

DI, D2 =demostración 1, 2

Cl, O2 =corolario 1, 2, etc.

S 1, S2 = escolio 1, 2, etc.

Ax1 = axioma 1, etc.

Def1 = definición 1, etc.

Post1 =postulado 1, etc.

Ex1 = explicación 1, etc.

Dafl = definición de los afectos 1 (para las definiciones de los afectos al final de la parte 3).

EP

Epistolae (Correspondencia)

1, 2, 3, =números de las cartas correspondientes.

5,6, 7 =número de página según la edición de Gebhardt, paginación marginal
en la edición de Alianza.

TP

Tractatus Politicus (Tratado político)

Praef = la epístola a un amigo que sirve de prefacio

1, 2, 3 =capítulos

11, /2, etc.= párrafos dentro de los capítulos

Introducción

El pensamiento de Baruch Spinoza ha sido rescatado contemporáneamente en muchas ocasiones para reflexionar respecto a problemáticas en torno a nuestro relacionamiento con el lugar en donde habitamos y con quienes lo habitamos, el planeta Tierra y las demás formas de vida; no obstante, pocas veces se ha hecho puntualmente desde un carácter estético dicha recuperación. Esto se debe en gran medida a ese engañoso prejuicio según el cual la estética se dedica única y meramente a estudiar lo relativo a lo bello y el arte; por ello, se ha creído que en Spinoza hay un terreno infértil para realizar investigaciones estéticas. Sin embargo, si se revisa la estética en torno a conceptos muchísimo más amplios como lo son los de sensibilidad y su inquebrantable relación con la vida, entonces se tendrá que ver que en Spinoza efectivamente hay cabida para pensar problemas relativos a una concepción de la estética de tales características. Precisamente en la autora contemporánea Katya Mandoki se puede encontrar una noción así de estética que permite construir conexiones orgánicas al interior del spinocismo.

El presente trabajo de grado tiene como objetivo desarrollar una estética al interior de la Ética de Spinoza usando el pensamiento de Katya Mandoki como punto de apoyo. Para alcanzar dicho objetivo se han establecido los siguientes pasos a modo de capítulos:

1. Reconstrucción de los tres primeros libros de la Ética de Spinoza para así comprender conceptos básicos de la obra del pensador judío como lo son Naturaleza, atributo, modo, cuerpo, paralelismo, géneros de conocimiento, afectos, conatus.
2. Reconstrucción de los conceptos básicos del pensamiento bio-estético de Mandoki en sus obras, *El Indispensable Exceso de la Estética y Prosaica I*: estesis, estética, prendamiento y prendimiento, semiosis, exceso, seres vivos.
3. Elaboración de una síntesis que ponga en diálogo a los dos autores y finalmente logre dar cuenta de la manera en que sería posible leer la teoría de los afectos de Spinoza como una teoría estética mediante el pensamiento de Katya Mandoki.

Además, al tratarse este trabajo de una investigación en torno a la estética cuyo acento no está ni en el arte ni en lo bello, sino que se enfoca en la manera cotidiana en que la sensibilidad nos acompaña a los seres vivos a lo largo de toda nuestra existencia, entonces he procurado presentar de forma transversal a estos tres capítulos un ejemplo que responde a la

cotidianeidad desde la cual me encuentro situado y desde la cual se han configurado las reflexiones que se verán aquí. El ejemplo del que hablo, pues, es el sistema de transporte urbano de Bogotá: Transmilenio. Mediante diversas situaciones a las que puede estar expuesto cualquier usuario del sistema e incluso anécdotas que yo he llegado a vivir en éste he intentado plasmar concretamente tanto conceptos de Spinoza como de Mandoki que dejan ver cómo se podría considerar a la teoría de los afectos como una de talante estético desde el interior de este ejemplo. De hecho, mediante el tercer género de conocimiento en Spinoza se podrá notar que la elección de un ejemplo, aparentemente azaroso y jocoso como lo es la experiencia en Transmilenio, es en realidad una revisión desde el *punto de vista de la eternidad* de mí mismo, mi (nuestra) sensibilidad y del sistema de Transmilenio, todos ellos, con relación a nuestro lugar en medio de la Naturaleza entera.

1. Spinoza

1.1 Dios o, lo que es lo mismo, La Naturaleza

Pese a que el filósofo holandés Baruch Spinoza (1632-1677) concibió a su obra magna, *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico* (2007), como una cuyo objetivo principal era la formulación de una ética, la gran mayoría de lectores y estudiosos que se han acercado a ella a lo largo de la historia, lo han hecho por el interés de conocer la *metafísica* realizada en el primer libro de la obra (E1). Esta obra tiene un proceder deductivo donde, para llegar a ese objetivo ético, primero se ha de pasar por una revisión entera de la realidad y la naturaleza de esta. Podría interpretarse que para el filósofo holandés pareció imprudente buscar un buen vivir sin previamente conocer dónde y bajo qué naturaleza se daría ese buen vivir. De ese modo, Spinoza elaboró en este primer libro una detallada descripción y muy cuidadosa argumentación de lo que es la realidad entera. Dios, Naturaleza o Sustancia, como veremos, serán términos intercambiables para hablar de lo que es la realidad.

Para revisar de qué manera es posible el darse de una estética dentro del sistema filosófico de Spinoza se tendrá que pasar por aquello que fundamenta el pensamiento del excomulgado judío. De este modo, el recorrido para ir encontrando los caminos hacia una estética espinosista ha de empezar por este primer libro de la *Ética*.

1.1.1 La sustancia en la tradición

Hampshire (1982) expresa que la noción de sustancia siempre fue utilizada en dos sentidos: bien fuese para hacer la aclaración lógica de lo que podemos saber o decir respecto a los sujetos (sujeto gramatical), o bien fuese para hablar acerca de los problemas del cambio y la identidad. Ambos sentidos se entremezclaban a la hora de hablar de *atributo* como aquello intrínseco a la hora de describir la naturaleza de algo y de *accidente* como aquello extrínseco a la naturaleza de ese algo. El primer término hace referencia a lo que tenemos que decir necesariamente de un algo para hacer notar la esencia de ese algo (identidad) y el segundo término refiere a aquello que podemos decir que sí puede cambiar en un algo sin cambiar la esencia misma de aquello de lo que estamos hablando.

“El Transmilenio es un bus articulado de color rojo y hace parte del sistema integrado de transporte público de Bogotá (SITP)”. En este ejemplo podemos notar un sujeto gramatical

que hará las veces de sustancia (el Transmilenio), un par de atributos que permiten identificar lo que es necesariamente un Transmilenio (ser un bus articulado y hacer parte del SITP); y, finalmente, un accidente, ser rojo (perfectamente podría en un futuro cambiar de color los articulados y sin embargo seguir siendo los mismos).

En suma, la sustancia es tanto lo que no se puede predicar respecto de algo, sino que de ella se predicen las cosas. Aquello que no cambia ante el devenir, sino que se mantiene idéntico a sí mismo pese al paso del tiempo. Así, una sustancia ha de existir con independencia de sus accidentes y mantener siempre alguna característica que la identifique a través del tiempo pese al paso de este último. En conclusión, una sustancia ha de ser un individuo autosuficiente de su propia existencia o no parasitaria de otra cosa (Barnes, 1999, p. 78).

1.1.2 Sustancia, atributo y modo

Spinoza busca alejarse de las problemáticas derivadas de las acepciones que se habían dado al término sustancia en el pasado y que terminaban reflejándose en difíciles preguntas como ¿cuántas sustancias hay y por qué ese número? o la que menciona Hampshire (1982) respecto a ¿cómo comprender las interacciones de una pluralidad de sustancias dentro de un mundo causal? (p. 27), ¿cómo es posible que una sustancia afecte causalmente a otra cuando se supone que cada sustancia ha de tener una única naturaleza propia que refleja su autosuficiencia? En contraste, Spinoza reformula y radicaliza el concepto de sustancia de un modo tan diferente al dado por sus antecesores, que consiguió no solo evitar complicadas preguntas como las anteriores, sino además hacer del concepto de Sustancia la más sólida base sobre la cual se erigiría el resto de su pensamiento.

Así, Spinoza acude al método analítico heredado por la geometría euclidiana para demostrar la existencia de Dios, o lo que es lo mismo, la Sustancia, mediante la deducción de proposiciones a partir de axiomas y definiciones ya previamente establecidos y así hasta formar una serie de principios sólidos mediante los cuales se permite derivar consecuencias lógicas en forma de nuevas proposiciones. Los fundamentos de ese sistema que llamaríamos la *Ética* de Spinoza se encuentran en el libro I de dicha obra y los términos que son indispensables, no solo para comprender esta primera parte, sino todos los demás conceptos que vendrán en los próximos libros de la obra. Dichos fundamentos son las definiciones de los siguientes conceptos: Sustancia (E1D3), atributo (E1D4), modo (E1D5) y Dios (E1D6).

Así, inevitablemente tendrá que revisarse antes que nada la demostración que realiza Spinoza de la definición de *Sustancia* para tener un mejor entendimiento de las demás definiciones que aparecen allí. Imagínese dos sustancias, es decir, dos cosas que son con independencia a cualquier otra cosa, luego si son independientes de cualquier otra cosa, entonces no son corruptibles, es decir, son eternas e infinitas. Si las dos son sustancias y no dependen la una de la otra, entonces no pueden ni siquiera tener en común un espacio fronterizo, pues si la una limitara con la otra debería preguntarse si acaso ese espacio donde se erige el límite entre la una y la otra no es ya la señal de que al menos en común tienen ese espacio. Véase el siguiente ejemplo:

Piénsese en dos sustancias y su frontera, el Portal Suba y el Portal Américas, estos dos grandes lugares de embarque del sistema de transporte público de Bogotá servirán como ejemplo. Tómese bajo consideración que los dos tienen diferencias que les hacen esencialmente distinto el uno del otro, bien sea su ubicación en distintos lugares de la ciudad, el nivel de afluencia que manejan ambos cada día, etc. Lo que les podría diferenciar espacialmente (su frontera en tanto rutas de este servicio público) sería aquella troncal (es) que les separa de manera más inmediata a la una de la otra. Así, la avenida Caracas con un pequeño tramo de la calle 80 sería dicha frontera. No obstante, obsérvese bien que con la identificación del punto que divide entre lo uno y lo otro, a su vez, es posible percatarse de aquello dentro de lo cual ambas forman parte, a saber, el sistema de transporte público de Bogotá: Transmilenio.

Antes de poder siquiera concebirse las esencias de dos cosas auto-subsistentes e independientes una de la otras, bien sea el Portal Américas o el Portal Suba, hay que pensar en aquello que les antecede, en este caso, el sistema de transporte de Transmilenio. Ahora bien, si se sigue este razonamiento de comparar dos sustancias aparentemente disímiles entre sí, se podrá observar lo difícil que es argumentar en aras de la existencia de múltiples sustancias. Veamos:

Ya se superó la escisión entre los dos portales ya antes mencionados y ahora se está en presencia de aquello que recoge en unidad a estos dos (y evidentemente a los demás portales de este sistema), Transmilenio; no obstante, tendrá que preguntarse ¿es el sistema de Transmilenio algo que existe por sí mismo y con independencia de cualquier otra cosa o no

lo es? La respuesta es no. Dicho sistema de transporte tan solo es resultado de las necesidades sociales, urbanas, económicas y demás, de la Bogotá de finales del siglo XX e inicios del presente siglo hasta hoy. Con ello, se tendrá que realizar la pregunta por la autosuficiencia de la ciudad y eventualmente del país, Colombia. En ambos casos será fácil percatarse que juntos son el resultado de procesos históricos humanos *condicionados* por situaciones económicas, sociales, culturales, etc. Esto delata la no autosuficiencia de estos. Entonces será ahora necesario llegar a preguntarse por aquello que no fue hecho por el humano, es decir, los procesos naturales que han llegado a conformar el territorio para ver si en ellos sí hay la tan anhelada subsistencia.

Podría pensarse como sustancias a los territorios a nivel geográfico donde actualmente se acentúa el Estado colombiano y podrá pensarse en algunas de sus fronteras naturales como el Tapón del Darién o el Mar Caribe, etc. Pero se realizaría ahora una objeción que recuerde los procesos naturales (el ciclo del agua, la erosión, la presión, movimientos tectónicos, etc.) que formaron todos estos accidentes geográficos. Se podrá extender el razonamiento incluso a la historicidad geológica de la tierra misma.

En estas instancias, quien esté leyendo esto podrá continuar con este tipo de razonamientos hasta llegar al Big-Bang y su continuo juego cíclico con el Big Crunch¹. Así el Big-Bang dejaría de ser sustancia al igual que el Big-Crunch, para tan solo ser dos polos o extremos de una misma relación: *la perpetua existencia de la naturaleza*. Eso es la única sustancia que hay según Spinoza, un ser absolutamente infinito, con infinitos atributos, que se expresa en infinitos modos: eso es Dios, o lo que es lo mismo, la Naturaleza.

El Portal Américas, Transmilenio, Bogotá, la formación de continentes, la formación astronómica del planeta tierra y sus satélites, las supernovas, los elementos químicos, los protones, las partículas en el nivel cuántico, y finalmente el Big-Bang y el Big-Crunch; todos ellos son *modos* (EID5) de la sustancia, es decir, cosas singulares finitas mediante las cuales la Naturaleza se expresa a sí misma.

Para comprender al atributo se buscó hacer énfasis anteriormente en la noción de frontera. Pues dicho término hace referencia inevitablemente al espacio visto desde el punto de vista

¹ Este último trataría del proceso de enfriamiento e implosión del cosmos que una vez derivó de la explosión y el calor del otro. Tras la expansión del uno viene el recogimiento del otro y así ad infinitum.

de la geometría. En sí mismo, el espacio no es un modo de la sustancia, puesto que no es una cosa singular finita, sino que más bien, *es la condición de posibilidad de las cosas singulares finitas que son espaciales*, a fin de cuentas, cuerpos. El espacio o, en términos de Spinoza, *el atributo de la extensión*, en sí mismo no está en el espacio, pues no es una cosa finita que llamaríamos cuerpo, sino más bien, decimos que sin el espacio no hay posibilidad misma de hablar de cuerpos. Un *atributo* (E1D4) es aquello que sin ser una cosa singular finita (un modo), es constitutivo de la esencia misma de la Sustancia y que por tanto no podría pensarse a esta segunda sin que tuviese como perteneciente de suyo a dicha *característica* que permite *describirle* en todo momento. Es una característica inherente a la Sustancia y por tanto eterna como esta. El Big-Crunch y Big-Bang vienen y van, pero siempre se podrá *atribuirles* una característica común a esas cosas singulares finitas, a saber, su *extensión*.

La Sustancia en Spinoza es única, no puede haber dos o más, es imposible que lo infinito límite con lo finito. Pues como ya se dijo, incluso el espacio fronterizo o limitante entre lo diferente es lo que precisamente exhibe qué tienen en común los opuestos, a saber, lo *atribuible* a ambos que permite compararlos en su relación como partícipes de lo mismo (E1P5). La Sustancia es no solo necesariamente infinita (E1P8), sino además necesariamente existente (E1P7 y E1P11). La única sustancia que hay es Dios o, lo que es lo mismo, la Naturaleza.

La potencia de Dios es su esencia misma (E1P34), esto significa que Dios no creó el mundo, sino que se está creando a sí mismo todo el tiempo, después del todo es infinitud de atributos expresado en infinitos modos (E1D6), es decir, Dios es infinito poder de obrar. Así, ya no hay una separación trascendente entre lo creado y su creador, sino más bien una reconciliación de ambos que se podría expresar al decir que la creación se crea así misma todo el tiempo: eso es *inmanencia*. Puede distinguirse entonces (por mera conveniencia de herramientas conceptuales, no por distinción ontológica) que Dios es naturaleza creada (*natura naturada*) en tanto se expresa en sus modos singulares finitos dentro del tiempo (dominio de la *duración* en términos spinocistas) como lo son Transmilenio, Bogotá, el Río Putumayo, etc. A su vez, que Dios es naturaleza creadora (*natura naturans*)² en tanto es las leyes naturales que constantemente permiten la formación química de minerales, que luego

² Esta distinción entra la *natura naturada* y la *natura naturans* aparece E1P29S

serán rocas que por movimientos rectilíneos a través del espacio chocarán con otras rocas formando planetas, etc. Y así hasta llegar a la generación de seres vivos en la Tierra capaces de escribir libros como el *Tratado Teológico Político* o de luchar para entrar a las seis de la madrugada a un vagón de Transmilenio para llegar a tiempo a su clase de siete de la mañana en su universidad de la calle 72. Así, llegamos entonces a la explicación spinocista de la naturaleza gobernada por las leyes mecánicas de la naturaleza.

1.1.3 El mecanismo de la naturaleza: La red causal

Tómese el siguiente ejemplo, un joven de 21 años toma Transmilenio de lunes a viernes, desde el portal Américas la ruta C19 para bajarse en la calle 72 y estudiar en su universidad. Un lunes a eso de las 5:45 de la mañana ya había pagado su pasaje el joven y cruzado el torniquete cuando se percató que había un tumulto de gente, más grande de lo acostumbrado, esperando para ingresar a los buses articulados. Lo pasó por alto y se resignó a sumarse al tumulto para esperar por su acostumbrada ruta. Pasaron más de veinte minutos y sin haber pasado ni un solo bus la gente comenzaba a impacientarse y mostrar su enojo.

El joven escuchó de un empleado y una empleada de los servicios de aseo del sistema que sobre las 4 de la madrugada de ese mismo día, uno de los choferes que recién llegaba para iniciar turno encontró un avispero en una de las puertas que conducía a la zona de casilleros de los empleados. No se sabía por qué, pero el conductor arrojó una roca contra el hogar de los picudos insectos. Él logró escapar de la furia de las avispas porque guardó una distancia prudente a la hora de arrojar la roca, pero otros conductores que recién llegaban o que estaban en la zona de casilleros fueron quienes se vieron afectados por ello. Por esa razón, comentaban los empleados del servicio de aseo, era que los buses estaban tardando tanto, había pocos choferes en condición de trabajar. Rápidamente el joven se percató que llegaron dos rutas de su anhelado C19 y centró su concentración en ellos. Pudo ingresar justo en el último instante, eso sí, su cuerpo todo quedó en una terrible posición apretujado entre la muchedumbre y la puerta del bus, nada fuera de lo común. Mientras iba por el camino se preguntaba por qué aquel conductor habría hecho eso.

Los modos o cosas singulares que no son en sí, sino en la Sustancia, no son libres, al menos en el sentido ordinario en que se comprende el libre albedrío (hacer lo que se quiere sin más). Esto se debe a que libre solo es aquello que obra en virtud de sus propias leyes y no en

coacción por otras leyes no intrínsecas a la propia naturaleza (E1D7). En ese sentido, solo Dios es libre, pues la Naturaleza es infinito poder de obrar ya que no tiene límite alguno que le detenga al ser imposible la existencia de dos o más sustancias (E1P5). Así, aquello que no es en sí, sino en otro, no puede ser propiamente libre según esa definición. Las expresiones singulares de Dios (modos) están determinadas a obrar de ciertas maneras específicas y nunca de manera indeterminada (EIP29).

De modo tal, que al observar la acción del conductor y todo lo que se desencadena a partir de ella, se ha de notar las leyes naturales que hay de trasfondo en todo momento, a saber: desde la fuerza ejercida del chofer hacia la roca, el movimiento rectilíneo o parabólico con el que la roca se dirige hacia el avispero, las reacciones neuro-químicas que se dan en las avispas y les hacen percatarse del caos, hasta todos los fenómenos biológicos que exigen al chofer correr para salvaguardar su integridad de la dolorosa picadura de las avispas. Todo ello, no está en el poder del conductor, si al caso algunas acciones como el haber arrojado el pequeño proyectil y algunos aspectos de su posterior huida, pero por lo demás, es más que apropiado decir que se ejerce ampliamente un mayor poder sobre el travieso conductor por parte de las cosas singulares diferentes a él que lo que él mismo ejerce sobre las cosas que le son externas. Me explico: el chofer no creó de la nada el sitio donde se llevó a cabo la travesura, mucho menos seleccionó el lugar donde las avispas tomaron la decisión de construir su hogar, la misma elección de la roca usada como proyectil es condicionada por las opciones de rocas que se encontraban en el lugar, muchos menos se dirá cotidianamente que el conductor es la causa de la evolución biológica de estos insectos como animales que habitan y trabajan en sociedades y cuyo comportamiento al verse amenazadas es contestado con una fiera y venenosa picadura.

El conductor de Transmilenio común y corriente de este ejemplo, cuya picardía desató la furia de los melíferos, no es más que un pequeñísimo eslabón dentro de la *red de causas* que viene a ser el aspecto creado de la Naturaleza (natura naturada) donde todo ha de estar necesariamente determinado a obrar de cierto modo. Surgen en este punto demasiados problemas que empujan en todo momento a volver minuciosa y exhaustivamente sobre las proposiciones de Spinoza, pero será pertinente concentrarse tan solo en dos preguntas ¿por qué hablar de red causal y no de una cadena causal? Y ¿qué sucede con la libertad de los

individuos si todo modo está determinado a obrar de cierta manera? En E1P28 dice lo siguiente:

Ninguna cosa singular, o sea, ninguna cosa que es finita y tiene una existencia determinada, puede existir, ni ser determinada a obrar, si no es determinada a existir y obrar por otra causa, que es también finita y tiene una existencia determinada; y, a su vez, dicha causa no puede tampoco existir, ni ser determinada a obrar, si no es determinada a existir y obrar por otra, que también es finita y tiene una existencia determinada, y así hasta el infinito.

Parece tras leer dicha proposición que mediante una regresión inductiva se estuviera reconociendo una cadena causal de acontecimientos lineales que sucedieron uno detrás del otro. De hecho, con este argumento es plausible llegar al primer motor inmóvil aristotélico. No obstante, está más que claro que esa no es la intención de Spinoza, pues ni se quiere llegar a identificar a la Sustancia como un algo o ente primero, ni tampoco se quiere sugerir la existencia de una linealidad necesaria que permea la historia del pasado y que permearía también la del futuro.

La proposición que sigue a la que recién se ha citado reafirma el determinismo de Spinoza. En la naturaleza no hay nada contingente, todo está determinado por la necesidad de la naturaleza divina a existir y obrar de una determinada manera (E1P29). No obstante, el filósofo holandés nos recuerda en E1P34 que *la potencia de Dios es su esencia misma*. ¿Por qué esto es importante? Porque con ello se recuerda que toda expresión singular de la Naturaleza no es en sí y por tanto su esencia depende de la Sustancia (E1P25), luego *nada existe de cuya naturaleza no se siga algún efecto* (E1P36). Esa es la proposición con la que cierra este libro I de la Ética ¿qué quiero decir con todo ello?

Si todo modo comparte en cierto grado la esencia de Dios y la esencia de este es su potencia, entonces todo modo ha de tener capacidad de obrar en cierto grado y por ello de cualquier cosa existente tiene que decirse que se ha de seguir algún efecto. ¿Qué tiene que ver todo ello con el mecanicismo de la red causal y la libertad de los individuos? *Una red causal*, a diferencia de una cadena causal, se distingue por su conformación en nodos interconectados unos con otros donde el movimiento de uno solo de estos puede mover a los demás elementos del sistema (al menos a los más cercanos) y a su vez padecer por el movimiento de otros

nodos que quizá no le son inmediatamente próximos. El conductor es un nodo de la red causal que en su acción afecta la vivienda de las avispas además del trayecto que ha pisado y sobre el cual ha de correr velozmente, pues se convierte en causa parcial de esos efectos, a su vez, que el conductor en su padecer por la acción de esos otros nodos, las avispas, tiene que correr y puede llegar a encontrarse con obstáculos por el camino que le coacten su poder de obrar. Así, cuando se relacionan E1P28 y E1P36 es más que posible afirmar que el determinismo de Spinoza no es un fatalismo que apunta hacia el contradictorio futuro-pasado que es el destino (mecanicismo lineal); sino un determinismo que necesariamente hace interactuar a los modos de la Sustancia unos con otros generando instancias en que cualquier nodo de la red causal puede llegar a padecer a causa del poder de otros, a la vez, que puede llegar a accionar su poder sobre otros nodos de esta infinita red que es la Sustancia en tanto se manifiesta como interacción causal de sus modos.

Con ello, quedan momentáneamente las bases para solucionar el problema de la libertad del individuo en la *Ética* de Spinoza; no obstante, con estos esbozos aún no es del todo suficiente, pues se ha de profundizar respecto al estatus del individuo en tanto modo de la Sustancia. Para empezar a esclarecer tal asunto, comienza ya a ser pertinente hablar de qué es un cuerpo y por tanto se habrá de continuar con la revisión del segundo libro de la *Ética*, no sin antes, echar una ojeada sobre lo que quiero llamar “contra el teleologismo” que realiza Spinoza en el apéndice de este libro primero de su obra y cuyas implicaciones son de gran relevancia respecto a términos estéticos como el de belleza.

1.1.4 Contra el teleologismo o de la muerte de la belleza

El apéndice de este primer libro de la *ética* tiene como peculiaridad dejar momentáneamente el método geométrico para dar cabida a una de las consecuencias más radicales y revolucionarias del pensamiento de Spinoza: la del fin del orden teleológico del mundo. El humano, dice Spinoza, nace ignorando las causas de las cosas, pero siempre es consciente de que desea aquello que le es útil. Así, quienes no se afanan por comprender las causas de las cosas y en especial las de sus deseos, terminan centrándose tan solo en aquello que les es útil y creyendo que las cosas tienen como finalidad intrínseca en su naturaleza serles útiles.

Un hombre cercano a los cincuenta años que trabaja todos los días como conductor de Transmilenio y ha de madrugar aproximadamente a las 3 de la mañana para empezar con su

turno a las 4:30 a.m, quizá esté ganando un sueldo que casi duplica el valor del salario mínimo en Colombia y quizá con la ayuda de su esposa logran tener un sustento económico que les permite vivir no como millonarios, pero tampoco como mendigos. Sin embargo, una mañana dicho hombre se levantó un tanto afligido de la cama y con pocas ganas de conducir por ocho horas en el pesado tráfico capitalino, llegó al portal Américas para su habitual ruta del bus C19 y observó a la entrada de los casilleros un panal de avispas. Sin saber muy bien por cuál razón, entró en él una profunda ansia de picardía infantil que le incitó a arrojarle una roca contra la vivienda de los melíferos. Y así sucedió, el hombre arrojó la roca creyendo que nadie lo había visto y huyo del lugar solo para luego esconder su travesura diciendo que había llegado al lugar después de los hechos. Quienes lo vieron no le acusaron, también les causó algo de gracia la broma. El hombre se sintió algo apenado por sus compañeros afectados, no obstante, siguió disfrutando de su travesura sin importarle mucho el porqué de su deseo. Sus compañeros se preguntaban entre sí ¿quién habría sido tan imprudente para hacer tal cosa y por qué lo habría hecho? Ante lo cual uno de los que también se había divertido con el particular respondió jocosamente lo siguiente: “yo de igual manera tenía pereza de trabajar, mejor que ahí nos divertimos un rato. A fin de cuentas, Dios sabe cómo hace sus cosas”. Ante esa respuesta, el conductor de la fechoría sonrió y prefirió no preguntarse más por ese particular y pícaro deseo que tuviera esa mañana, finalmente agradeció a Dios por poner las avispas en su camino que desencadenaron esa pequeña dosis de alegría.

A partir de ese modo de pensar, que tan solo se fija en la finalidad de las cosas en tanto referidas al ser humano como medio para cumplir sus fines y no en las causas que dan origen a esos modos de la Naturaleza, es que el ser humano terminó creyendo que los fenómenos de la naturaleza son instrumentos útiles dentro de una caja de herramientas que el mismo humano no creó, pero sí aprovecha. ¿Quién es, pues, el artesano creador de esa caja de herramientas? El Dios trascendente y personal de las religiones monoteístas. Pero hay ocasiones en que en la naturaleza se presentan cosas que no le son útiles al ser humano, sino más bien perjudiciales, como la tragedia que dio nombre a la estación de 21 Ángeles, por ejemplo. Entonces la imaginación humana dirá que los dioses están enojados y que su furia se ha desatado sobre nosotros que no nos hemos atrevido a rendirle culto como merece. En ese momento, ese Dios, o dioses, son tan humanos como cualquier otro bípedo implume que

toma Transmilenio día a día, ¿por qué? porque tiene voluntad³, puesto que *desea* culto en todo momento: ofrendas en metales preciosos o en cultivos, sacrificios animales o humanos, rituales periódicos, erguimiento de estatuas, etc.

Esa serie causal de ficciones humanas, desencadenada por la ignorancia y desinterés por conocer las causas de las cosas (en especial las causas de nuestros deseos), al preferir mejor la utilidad de estas, es lo que ha conducido al humano a creer que en la naturaleza las cosas están dispuestas a su servicio. Ese es el antropocentrismo que Spinoza desenmascara detrás de la noción aristotélica de causas finales a lo largo de todo este E1A. Además, va más lejos al desenmascarar el antropomorfismo que proyectó el humano sobre sus dioses al atribuirles a éstos voluntad al querer ser adorados mediante el culto religioso. Spinoza arremete aún más fuerte contra sus contrincantes defensores de los teleologismos cuando estos mencionan que todo tiene un lugar específico dentro del plan divino, respondiéndoles que eso es desconocer las causas (leyes naturales) detrás de las cuales se siguen unas cosas de las otras necesariamente (EIP29). Atribuir la finalidad de todas las cosas a la voluntad de dios, no es más que, como dice Spinoza, *refugiarse en el asilo de la ignorancia*.

Así, confundidos los humanos por creer que la utilidad de las cosas refleja algún tipo de naturaleza intrínseca de las cosas mismas, se terminan generando distorsionadas nociones de la naturaleza de las cosas desde su antropocentrismo y proyecciones antropomórficas: el Bien, el Mal, el Orden, la Justicia y, desde luego, categorías que atañan a esta investigación estética: lo *Feo* y lo *Bello*, etc (E1A).

De este modo, Spinoza mata analítica y sistemáticamente la posibilidad de un orden teleológico trascendente: deja el acontecer de las cosas brotar desde su necesaria e interconectada inmanencia. Es relevante todo ello a esta investigación porque la superación del orden teleológico del mundo por designio divino es, a su vez, la muerte de los valores trascendentes al mundo mismo. Spinoza no solo rechaza a un Dios de delirantes planes, sino que también cualquier tipo de posibilidad de elaborar una pregunta con aspiraciones a una

³ Por las proposiciones 32 y 33 del primer libro recuérdese que el Dios de Spinoza no puede tener voluntad puesto que por su esencia se ha de seguir de él todo lo que es posible y, por tanto, no hay opción de la que pueda preferir por sobre otra, pues todas sus opciones son reales en tanto están en su infinita capacidad de obrar. La voluntad no es más que la idea inadecuada de considerarse causa de lo que se desea, cuando en realidad el objeto deseado es lo que incita a desearlo, por eso Dios no puede tener voluntad, porque desear es querer aquello de lo que se carece. Pero Dios es infinito, luego...

respuesta objetiva que se cuestione ¿qué es lo bello? pues dicha noción solo puede nacer de las preferencias utilitarias del humano, no emerger de la naturaleza intrínseca de las cosas. Así podemos ver conexiones entre el pensador judío y Mandoki, pues para ella el concepto de belleza no es tampoco el más importante de su investigación. Uno da muerte a la belleza como preocupación objetiva y la otra no dedica mucho tiempo a realizar una investigación forense al respecto.

1.2. De la naturaleza del alma o de los atributos de los que participa el ser humano

En este segundo libro de la *Ética* se tratan dos temáticas principalmente, a saber, el problema de la relación mente-cuerpo y la epistemología de Spinoza. Es pertinente para dar solución a la pregunta problema de esta investigación revisar esos dos aspectos. Por un lado, para comprender por qué la solución que da Spinoza al problema de la relación mente-cuerpo es aprovechable dentro de las reflexiones estéticas en tanto relativas a la apertura de la sensibilidad psico-somática del sujeto y, por el otro, para afianzar el enlace de los géneros de conocimiento de Spinoza (en especial el primero) con el pensamiento de Mandoki donde el estudio de los signos (semiótica) es de gran relevancia dentro del pensamiento de la mexicana. Así mismo, se abordará también el llamado *excurso sobre los cuerpos*, realizado por Spinoza en E2P13S, para mostrar la importancia de considerar al cuerpo como proceso abierto que está en constante interacción con otros cuerpos, pues será también de relevancia al momento de revisar nociones que Mandoki utiliza como: *Umwelt*, cognición corporizada, ontopoiesis, etc.

1.2.1. De la relación mente-cuerpo: El paralelismo

Las dos primeras proposiciones de este libro (E2P1 y E2P2) buscan demostrar dos de los infinitos atributos que tiene Dios, a saber, la extensión y el pensamiento, los cuales son a su vez los únicos de los que participa el ser humano. El razonamiento que se sigue en ambas proposiciones es básicamente el mismo: existe una X cosa singular sobre la cual puede predicarse ser o bien algo extenso o bien algo pensable y como en Dios (por E1D5) toda cosa singular ha de explicarse desde alguno de sus infinitos atributos, entonces a Dios le pertenece tanto el atributo del pensamiento como el de la extensión, además, de ser desde luego una cosa pensante y una cosa extensa. Demostrados así estos atributos de Dios y que este es además tanto una cosa pensante como una extensa, se llega ahora a unos de los problemas

clásicos de la tradición filosófica occidental y a la propuesta que Spinoza ofrece para superar dicha problemática: *el problema mente-cuerpo*.

Aquello que se ha denominado *paralelismo* (*el orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas*, E2P7) en este segundo libro de la *Ética*, ha de ser entendido como una propuesta para dar solución al clásico problema de la tradición occidental de la relación mente-cuerpo. Spinoza se opone a la abismal escisión cartesiana entre mente (*res cogitans*) y cuerpo (*res extensa*) que para el autor francés eran necesariamente dos sustancias diferentes. Spinoza, como ya se señaló antes, rechaza rotundamente la postulación de la existencia de más de una sustancia. Su solución: cuerpo y mente son dos vías de aprehensión de la misma cosa. Para cada modo que conocemos mediante el atributo de la extensión le corresponde su conocimiento mediante el atributo del pensamiento. Todo cuerpo tiene su correlato ideal. Todo fenómeno mental tiene su correlato corporal. No son cosas separadas sino dos vías de aprehensión de la misma cosa singular o, lo que es lo mismo, dos formas de expresión de la misma cosa (E2P7S). De hecho, con esto último vale la pena aclarar, como sugiere Deleuze (2009), que, si bien un mismo modo puede ser aprehendido mediante ambos atributos, eso no implica que haya una relación causal entre esas maneras de aprehensión del mismo modo, es decir, que ni el cuerpo determina causalmente a la mente a obrar ni viceversa. Lo que hay es independencia entre los atributos (E1P10), pero concordancia en el orden y conexión de las cosas e ideas. No hay incidencia causal, pero sí correlación constante y simultánea en ambos atributos de la manifestación de un solo y único modo de la Sustancia.

Pero, aún cabe la pregunta ¿por qué solo esas dos vías, si la Sustancia consta de infinitos atributos? Porque el ser humano solo participa de esos dos atributos. De hecho, con eso último se termina también llegando a una conclusión importante: La Sustancia tiene infinitos atributos a partir de los cuales se expresa de infinitos modos, el ser humano es tan solo un modo de ella y solo participa de dos atributos de esta, luego el conocimiento del ser humano es finito. Spinoza se preocupa por estudiar estos atributos, no solo porque toda su obra apunta a una propuesta ética para el ser humano, sino también porque le es imposible estudiar más atributos.

Vale la pena mencionar, además, que desde esta ontología del paralelismo se da el primer salto a la epistemología del autor. En E2P15 Spinoza recuerda que la mente no retiene ideas, sino que se compone de ellas, de igual modo a como el cuerpo no es una parte simple, sino la composición de muchos otros cuerpos. Se cumple así lo que clama el paralelismo: que el orden y conexión de las cosas es igual que el orden y conexión de las ideas. Y empieza a ser importante notar que es imposible revisar nuestras mentes sin a su vez revisar nuestro cuerpo. Se convierte entonces el paralelismo el primer escalón a subir para empezar a escudriñar la epistemología del autor y se empiezan a posibilitar además bases para construir conexiones con el pensamiento de Mandoki. Dice Bula (2019) al respecto:

¿Cómo luciría una investigación spinocista respecto a la cognición corporizada? Ciertamente hay un trabajo que ha de ser hecho en el aspecto físico de la cognición (neurología, fisiología, neurobiología) como también uno frente al aspecto mental de esta misma (fenomenología y psicología). Pero estos dos trayectos no tienen que actuar separadamente: el uno es siempre una potencial llave hermenéutica para llegar al otro. (p.14)⁴

De ese modo, la ontología de Spinoza, en tanto aboga por la inseparable relación cuerpo-mente en donde ambos son una y la misma cosa solo que apprehendida desde diferentes atributos, se convierte en la clave para comenzar a entender la epistemología del autor holandés como una dentro de la cual el cuerpo participa en todo momento (E2P16) y, de allí, que se pueda ver dicha posición no dualista como herramienta para la indagación de la *cognición corporizada*⁵, teoría que además, como ya veremos, es muy tratada por Katya Mandoki. Con ello claro, paso a un importantísimo asunto que está presente a lo largo de la *Ética*, a saber, qué es un individuo en tanto unidad cuerpo-alma.

⁴ Las traducciones provenientes del inglés que hay en este texto son directamente realizadas por mí: What would Spinozist research in embodied cognition look like? There is certainly work to be done in the physical aspect of cognition (neurology, physiology, neurobiology), as well as on the mental aspect (phenomenology, psychology). But these two tracks ought not to act separately: one is always a potential hermeneutic key to the other.” (Bula, 2019, p.14)

⁵ Véase a Varela, Thompson y Rush en su obra, *De Cuerpo Presente* (Cfr. 2005, pp. 202-203).

1.2.2. De cuerpos más simples a más complejos: el excursio sobre los cuerpos

Spinoza está en contra de la noción de partes simples e indivisibles de materia. En Spinoza no hay -como sí lo hay en el liberalismo clásico- una defensa del individuo en tanto primigenio, original, o mejor, separado del mundo. Recuérdese, todo modo de la Sustancia está determinado y determina por y a otros cuerpos dentro de la red causal. El atomismo en el pensamiento del excomulgado judío no es más que una quimera, dice Deleuze (2006) respecto a ello:

Creo que para Spinoza un individuo simple es una noción desprovista de sentido. Todo individuo, como tal, está compuesto de una infinidad de partes. Intento resumir rápidamente. ¿Qué quiere decir esta idea de que el individuo está compuesto de una infinidad de partes? ¿Qué son esas partes? Una vez más, son lo que Spinoza llama los cuerpos más simples. Todo cuerpo está compuesto de una infinidad de cuerpos muy simples. ¿Qué son esos cuerpos muy simples? Habíamos llegado a un estatus bastante preciso: no son átomos -es decir cuerpos finitos- y no son indefinidos. (pp.111-112)

Ya desde el libro I el autor está argumentando todo el tiempo en contra de las partes simples y autosuficientes. La Sustancia, hay que recordar, es única e infinita, ella no consta de partes, sino de modalidades ¿qué quiere decir ello? Que en la Naturaleza no hay nada que se componga de partes indivisibles e indestructibles, pues se retornaría al problema de las múltiples sustancias. En Spinoza, como bien lo señaló Deleuze, no hay cuerpos simples, sino tan solo *cuerpos más simples que otros*. Así es entonces pertinente examinar muy rápidamente el llamado *excursio sobre los cuerpos*⁶ de este segundo libro de la Ética que se desarrolla entre los lemas, axiomas y postulados de E2P13S.

Ya habiéndose recurrido a Deleuze para notar la razón por la cual en el pensamiento del pensador judío no puede haber la noción de individuo autosuficiente⁷ y razón por la cual solo se podría hablar de cuerpos más simples que otros, paso a señalar entonces qué se ha de entender por *cuerpos compuestos o complejos*:

⁶ Así sugiere llamarlo Bula en su obra *Spinoza: Educación para el Cambio* (2017)

⁷ Si se quiere profundizar respecto al asunto del atomismo en Spinoza puede revisarse con mayor detenimiento las siguientes proposiciones de la Ética: E1P12, E1P13, E1P15S.

Cuando ciertos cuerpos, de igual o distinta magnitud, son compelidos por los demás cuerpos de tal modo que se aplican unos contra otros, o bien -si es que se mueven con igual o distinto grado de velocidad-de modo tal que se comuniquen unos a otros sus movimientos según una cierta relación, diremos que esos cuerpos están unidos entre sí y que todos juntos componen un solo cuerpo, o sea, un individuo que se distingue de los demás por medio de dicha unión de cuerpos. (E2P13S / Def)

De ese modo, el autor holandés termina señalando que aquello que se ha de entender como un cuerpo compuesto es la unión de muchos otros cuerpos más simples que comienzan a entrar en interacción unos con otros y terminan formando un todo que, a su vez, los distingue de otros cuerpos compuestos. Sin embargo, nótese que aquello que es esencial a la formación de esta clase de cuerpos no es tanto qué tipo de cuerpos simples forman al complejo, sino más bien la *relación* que tienen estos entre sí que termina por dar cohesión al todo dentro del cual forman parte. Así, cobra sentido lo que dice Bula (2017), cuando afirma:

Mientras los "cuerpos más simples" solo se distinguen entre sí por su movimiento y ameritan un tratamiento netamente mecanicista, los cuerpos que estos componen y, sobre todo, los cuerpos compuestos por estos segundos, en orden ascendente de complejidad, ameritan un tratamiento holista, enfocado no en los movimientos y choques de cuerpos individuales, sino en los procesos y relaciones constituidos por muchos cuerpos, en diferentes niveles de composición. (p.112)

Así, pues, será muy acertado seguir a Bula cuando afirma que, un cuerpo es un *proceso* abierto a la interacción con otros cuerpos, más que tan solo un mero ente estático y bruto vagando siempre por las simplezas de la materia que mucho tiempo ha sido despreciada por la tradición filosófica occidental. Spinoza, lleva entonces hasta las últimas consecuencias el razonamiento de los cuerpos compuestos cuando dice que, si se concibe la unión cohesionada cada vez mayor de múltiples cuerpos compuestos hasta el infinito, se podrá llegar entonces a concebir a la Naturaleza (en tanto *natura naturada*) como un solo individuo, cuyas partes

están en constante relación de cambio unas con otras sin perturbar la naturaleza de ese gran cuerpo que sería la *faz total del universo* (E2P13S / L7S)⁸.

1.2.3. De los tres géneros de conocimiento

Para los intereses de esta investigación se dará prioridad en mayor medida al primer género de conocimiento por la cuestión de la asociación de imágenes en Spinoza (signos) y la constante presencia de la semiótica en la estética de Mandoki. No obstante, los otros dos géneros de conocimiento no serán pasados por alto. Advierto que dentro de este libro es propiamente en el E2P40S2 donde el mismo Spinoza realiza una breve descripción de cada uno de estos tres géneros de conocimiento. Allí el autor holandés señala velozmente el paso secuencial y progresivo que se da entre ellos. En consecuencia, se pretende que en la siguiente explicación de cada uno de los géneros se logre clarificar las razones por las cuales se pasa del uno al otro, a su vez, que se muestra la naturaleza de cada uno de estos.

1.2.3.1 El primer género de conocimiento: De la imaginación o de los signos

Este primer género de conocimiento se ve marcado por tres factores cruciales que denominaré de la siguiente manera: inmediatez, parcialidad y memoria. El primero hace referencia a la impresión directa que deja la interacción (*afección*)⁹ del cuerpo externo con referencia al propio (E2P16), mientras que, el segundo refiere a la vaga asociación que se realiza de manera memorística entre esa primera impresión y otras similares del pasado. Así, el orden con el que sucede todo es el siguiente: Inicialmente, se da una interacción de un cuerpo externo con el propio, luego de dicha interacción termina quedando impresa en la mente una imagen (signo) de lo sucedido y, finalmente, se da una asociación de imágenes frente a las cuales tan solo se interpreta de qué manera se ha visto afectado el cuerpo propio, sin tener en cuenta el impacto *común* de dichas imágenes en todos los cuerpos humanos, de allí su carácter de parcialidad. Así, este género (que Spinoza suele llamar *imaginación*) deviene opinión no fundada en la razón y puede llevarnos en algunas ocasiones a la equivocación puesto que no refiere las ideas de cierta afección a la totalidad de causas dentro de la cual

⁸ La expresión *faz total del universo* es mencionada por el mismo Spinoza en referencia a esta proposición en la carta 64 de su epistolario dirigida a Schuller (Ep 64, 278).

⁹ Cuando se tenga que tratar la noción de afecto en la reconstrucción del libro III de la *Ética* esta palabra adquirirá mayor complejidad. No obstante, es adecuado entender el término de *afección* en este caso como aquello que queda en un cuerpo y otro tras la interacción de ambos.

está imbuida¹⁰, sino que tan solo las refiere a ciertas partes o momentos de la historicidad¹¹ del propio cuerpo. Por ello, podría decirse que cada individuo termina formando su propia imaginación del mundo en tanto va configurando a lo largo de la propia vida un ecosistema de asociaciones (signos) según las afecciones que va experimentando en su transcurrir por la duración.

El primer género, en resumen, puede llevarnos a la equivocación en algunas ocasiones, no en todas, pues muchas veces actuamos guiados por él por mera costumbre memorística y no nos equivocamos (como saber que pasando la tarjeta *Tu Llave* por el torniquete de Transmilenio se nos descontara el valor de un pasaje y podremos ingresar al sistema, sin tener la mínima idea de cómo ha sucedido todo ello, al menos, para la mayoría de nosotros). Lo cual se debe a su carácter de parcialidad en donde se termina generando asociaciones de imágenes (signos) respecto a las afecciones que tan solo tiene el cuerpo propio con aquellos cuerpos exteriores con los que ha interactuado y no, en cambio, por asociaciones entre todos los demás cuerpos y sus interacciones buscando aquello que le es común a todos y cada uno de estos. De esto último, será precisamente de lo que tratará el segundo género de conocimiento, *la razón*.

1.2.3.2 El segundo género de conocimiento: De las nociones comunes

A partir del segundo género de conocimiento ya se puede empezar a conocer sin riesgo a caer en el error, puesto que en este se trata de conocer ya no la inmediatez en que el cuerpo exterior está afectando al propio; sino aquello que tienen en común los cuerpos al participar todos ellos del atributo de la extensión (E2P13S / L2), a su vez, que de las leyes de la red causal a partir de los cuales se han generado. El conocer de este modo no implica dejar de lado al cuerpo propio de la operación de conocimiento, sino por el contrario es precisar la relación de este con respecto a su interacción con los otros cuerpos a través del saber científico de las causas de sus afecciones. Es hacerse *ideas adecuadas* respecto a las causas de las afecciones que afectan a los otros y al propio cuerpo dentro del atributo de la extensión. Es, como dice

¹⁰ Vale la pena mencionar que Spinoza define a la falsedad como parcialidad o mutilación en el conocimiento. Pues al ser Dios infinito y necesario, no puede haber expresión alguna de él que no siga su necesidad en tanto real. Así, ninguna idea es, en tanto referida a Dios, falsa (E2P32); sino que solo lo es cuando se trata a esta como no referida a Dios, es decir, como independiente y separada del orden causal que la ha producido, lo cual desde luego es un absurdo (E2P35). A dicha teoría de la verdad algunos la han denominado *teoría de la verdad por coherencia*.

¹¹ Recuérdese la antes mencionada noción del cuerpo como proceso que sugería Bula.

el mismo Spinoza, encontrar las *nociones comunes*, que están en la parte y en el todo, de aquello que cae bajo el atributo de la extensión (E2P38). Eso es para Spinoza, en últimas, el saber de las ciencias naturales respecto a los fenómenos sensibles y las leyes naturales que les gobiernan.

El segundo género, en suma, busca señalar las relaciones que los cuerpos comparten entre sí y que permiten notar aquello que les es común en tanto participes del atributo de la extensión. Desde luego, hay que mencionar que no todos los cuerpos comparten las mismas similitudes entre sí, pues algunos están más emparentados con otros y algunos otros no tanto. Todos los cuerpos pueden compartir entre sí las características más generales de dicho atributo como lo son la extensión, el movimiento, el reposo; pero no todos tienen, digamos, la capacidad de generar tejidos celulares, regenerar constantemente ciertas partes del cuerpo o incluso simplemente dormir. De ese modo, podemos estudiar con mayor cercanía aquello con lo que guardamos mayores puntos en común, es decir, tenemos mayor capacidad de interacción con estos sin vernos destruidos en el proceso. Así, el autor holandés afirma en el corolario de E2P39C, *de aquí se sigue que el alma es tanto más apta para percibir adecuadamente muchas cosas, cuantas más cosas en común tiene su cuerpo con otros cuerpos*. Para Spinoza, es plausible estudiar más cosas en la medida en que más rasgos en común tiene un cuerpo externo con la naturaleza¹² del propio. Así, resurge lo ya antes dicho en el E2P13S, como el cuerpo humano es tan complejo y puede afectar y ser afectado de tantas maneras, así mismo la mente humana puede estudiar varias cosas a la vez. Nuestra mente llega a percatarse de numerosas nociones comunes, porque el cuerpo humano es capaz de tener muchas cosas en común con otros cuerpos. De allí, que con Deleuze podamos decir (2009) que, cuando generamos ideas adecuadas respecto a cuerpos que convienen a nuestra naturaleza y no la destruyen, la *razón* en su generación de ideas comunes termina siendo siempre causa de alegría y nunca de tristeza (afectos que en la reconstrucción de E3 serán explicados).

¹² La noción de naturaleza propia también será apuntalada en la reconstrucción del libro III. Específicamente cuando se revise la noción de conatus y el isomorfismo que hay entre nuestra esencia y nuestra capacidad de obrar.

1.2.3.3 El tercer genero de conocimiento: Del conocimiento de Dios

El segundo género de conocimiento tiene como característica, que lo distingue del primero, que no intenta ir sobre las afecciones de algún modo particular de la Sustancia, sino que procura revisar qué es lo que tienen en común bajo el atributo de la extensión dichos modos, es decir, cómo son regidos todos ellos bajo las leyes naturales. Ahora bien, lo que distingue al tercer género de conocimiento del segundo es que ahora sí se intentará ir sobre algún modo particular, pero a diferencia del primer género, no se centrará en este de manera parcial y por fuera de la red de causas dentro del cual está imbuido, sino que lo hará con el conocimiento ya obtenido en el segundo género. El propósito del tercer género es llegar a la *esencia singular*¹³ de la cosa en cuestión.

Es importante distinguir entonces entre las dos formas de causalidad que aparecen en Spinoza. La causalidad transitiva (la red causal de E1P28) que tiene lugar en lo que se llamaría *natura naturada* y la causalidad inmanente (E1P16 y E1P18) que es ese infinito poder de obrar de la Sustancia que se mantiene constante en todo momento como causa eficiente de absolutamente todas las cosas. Podría identificársele a este con la *natura naturans*. La relevancia de señalar esto radica en la precisión que Yovel (1995) señala a continuación:

“El segundo género sólo me da una relación parcial de la realidad. Muestra las maneras legales en que las causas producen sus efectos en una cadena infinita. Sirve, así como explicación adecuada de la E1P28, pero no de la crucial E1P16. Lo que únicamente el tercer género aporta es la aprehensión de las cosas según sus esencias particulares tal como derivan inmanentemente de Dios. [...] Las cosas se comprenden, no por meras leyes universales sino por sus particulares esencias; y las causas que las determinan, no como mecánicas y transitivas sino como lógicas e inmanentes. El filósofo puede penetrar en el diseño interior de la naturaleza.” (p.178)

¹³ Claro, ya se había dicho antes, solo hay una Sustancia y por tanto una única esencia. Sin embargo, cuando Spinoza habla de esencia singulares se refiere a ellas en tanto que la esencia de estas no implica su existencia (E1P24). Ellas son en Dios y no en sí. Son únicas y eternas en tanto siguen la necesidad de la infinita potencia divina, pero no pueden ser autosuficientes en tanto su esencia está ligada al orden y conexión necesario de la red causal.

Así, conocer la esencia singular de algún modo de la Sustancia es elevarse (sin olvidar) de la causa transitiva a la inmanente. Ya la importancia no está en fijarse en las leyes de algún atributo que hacen interactuar a los modos entre sí de alguna determinada manera, sino en cómo esas interacciones terminan explicando la esencia de alguna cosa en particular, digamos, por ejemplo, yo. Para conocerme a mí mismo y sin parcialidad, como en el primer género, necesito conocer la red causal dentro de la cual estoy y así mismo conocer las afecciones de mi cuerpo y por tanto las ideas de mi alma (allí está el paso por el segundo género y por la natura naturada¹⁴). Todo ello, para que luego Spinoza diga genialmente en E5P15, *Quien se conoce a sí mismo clara y distintamente, y conoce de igual modo sus afectos, ama a Dios, y tanto más cuanto más se conoce a sí mismo y más conoce sus afectos*. Así, el conocimiento de la esencia singular de algún modo, en este caso yo, tiene que pasar por el conocimiento de Dios, tanto como natura naturada en la red causal, como natura naturans siempre allí permitiéndome ser y, desde luego, obrar.

1.2.4.1 El primer género de conocimiento: De los vestigios del cuerpo o de la pansemiosis

Para profundizar en qué son y cómo funcionan los signos en Spinoza, lo que permitirá, en breve, tejer ese puente con el pensamiento de la esteta mexicana, se recurrirá a Lorenzo Vinciguerra, estudioso de los signos dentro de la obra del pensador judío. Específicamente se hará mediante su ensayo, *Mark, image, sign: A semiotic approach to Spinoza* (2012).

Como ya se mencionó, el primer género de conocimiento tiene que ver con las afecciones (modificaciones en el poder de obrar) que padece el cuerpo propio cuando interactúa con cuerpos externos. El generar una imagen o representación de lo sucedido devela más la naturaleza del propio cuerpo que la del cuerpo exterior. De dicha imagen se termina generando una interpretación que muchas veces termina siendo parcial pues no se le unifica con la red causal que provocó tal afección, sino tan solo con la modificación inmediata que se generó en el cuerpo propio. Con ello entendido, es más que importante aclarar que Spinoza no considera que este acontecimiento de la generación de imágenes respecto a una afección

¹⁴ Revítese la E5P11: “A cuántas más cosas se refiere una imagen, tanto más frecuente es, o sea, tanto más a menudo se presenta, y tanto más ocupa el alma.” Y luego E5P13: “Tanto más frecuentemente se impone una imagen a nuestra consideración, cuanto mayor es el número de imágenes a las que está unida.” Pues allí se está empezando a señalar el paso necesario por el segundo género y la natura naturada, para llegar al tercer género donde se conoce la esencia singular de alguna cosa (en este caso quien esté filosofando) siempre en relación con Dios en tanto causa inmanente de la misma.

se de tan solo en términos proposicionales dentro de los seres humanos; sino que, en virtud del paralelismo, se ha de dar en absolutamente todo modo de la Sustancia. Al ser toda cosa singular participe tanto del atributo de la extensión como del atributo del pensamiento, entonces el orden y conexiones tanto de las ideas como de las afecciones del cuerpo ha de ser exactamente el mismo. Así, esas *imágenes* o signos, que se generan en el alma al mismo tiempo que se dan las afecciones en el cuerpo (E2P16), no aparecen solamente cuando son expresadas a nivel proposicional por el lenguaje humano. Vinciguerra (2012) recomienda entonces leer a Spinoza cuando nos habla de estas *imágenes* de la siguiente manera:

En efecto, Spinoza va mucho más lejos en su explicación de la naturaleza de las imágenes. Él provee herramientas para una definición genética del asunto ofreciendo una teoría realista de la producción de universales. En aras de hacerlo él usa un análisis tomado de su física, en el cual explica la manera en que las imágenes comunes son formadas en el cuerpo. Las imágenes están arraigadas en las marcas (vestigia) del cuerpo: “cuando una parte fluida del cuerpo humano es determinada por un cuerpo externo a chocar frecuentemente con otra parte blanda [del mismo cuerpo], cambia la superficie de esta e imprime [en la parte blanda] una suerte de rastros del cuerpo externo que la impulsa [la parte fluida]”. (p.135)¹⁵

Así, es muchísimo más provechoso seguir a Vinciguerra y remitirse al excursus sobre los cuerpos para hablar de esas marcas (vestigios) que dejan los cuerpos exteriores sobre el propio en toda interacción de los unos con los otros. El mismo Spinoza, en E2P18S, habla de las marcas de un caballo dejadas en el barro y que al soldado le pueden hacer recordar a la guerra mientras que al campesino al arado. Sin embargo, procurando seguir dicha interpretación de los signos, no como emisiones proposicionales sino como marcas dejadas en el cuerpo, Vinciguerra (2012) procede a ir más allá y salirse de toda visión antropocéntrica

¹⁵ “Indeed, Spinoza goes much further in his explanation of the nature of images. He provides tools for a genetic definition, giving a realistic theory of the production of universals. In order to do so, he uses an analysis taken from his physics, which explains the way images communes are formed in the body. Images are rooted in the marks (vestigia) of the body: ‘When a fluid part of the human Body is determined by an external body so that it frequently thrusts against a soft part [of the Body], it changes its surface and, as it were, impresses on [the soft part] certain traces (vestigia) of the external body striking against [the fluid part]’”

y afirmar que incluso los animales y las plantas (él pone el maravilloso ejemplo del girasol¹⁶) tienen esta capacidad imaginativa, es decir, de asociación e interpretación de signos. Desde luego que dichos seres no tienen la misma capacidad imaginativa que el ser humano, pues como dice Spinoza en E2P13S, *cuanto más apto es un cuerpo para obrar o padecer muchas cosas a la vez, tanto más apta es su alma que las demás para percibir muchas cosas a la vez*. La imaginación humana es sumamente compleja porque su cuerpo es sumamente complejo. No obstante, eso no deja de lado la interpretación de Vinciguerra que nunca llega a traicionar la ontología monista del paralelismo. De hecho, sigue tanto a Spinoza en su ruta del paralelismo que acepta la tesis pansiquista según la cual todo tiene mente. La siguiente cita sintetiza muy bien los alcances del primer género de conocimiento bajo la luz de Vinciguerra:

Para apreciar la naturaleza y el alcance de esta aseveración necesitamos, como hemos visto, evitar limitar la imaginación a los seres humanos. Al ser la imaginación un fenómeno cósmico, deberíamos no sorprendernos al hablar de la imaginación de una hormiga o un girasol. Visto bajo esta luz, el panteísmo de Spinoza se convierte en un pansiquismo y tiende hacia una suerte de pansemiotismo. [...]

La noción de *vestigium* tiene que ser considerada como cualquier mínima modificación corporal. De tal modo, que no hay otra consideración más que el aspecto físico de la inferencia. Si las ideas representan y significan desde el punto inicial del atributo del pensamiento; las imágenes, fundadas en los *vestigia*, cargan el significado desde el punto de vista del atributo de la extensión. Esto implica algo simple, pero de considerable peso filosófico: el significado no se origina en los humanos. En lugar de crear el significado, los individuos humanos lo modifican. Las mentes humanas, todas juntas con su poder para encontrar significado, no son un imperio dentro de otro imperio;

¹⁶ “Marks become signs as soon as they get interpreted. But this must also be true for other beings. It should not be shocking, then, to speak about the imagination of a sunflower, even if we assume that such an imagination is relatively undeveloped by comparison with a human one. Under these conditions, sunflowers, as well as men or other beings, can be considered as ‘semiotic automata’, moved and moving through the actions of marks.” (p. 136).

sino que están siempre inscritas dentro del atributo del pensamiento, tanto como sus cuerpos están inscritos en el atributo de la extensión. (p. 141)¹⁷

Se llega entonces, como consecuencia del pantesimo de Spinoza a un pansiquismo y finalmente a lo que Vinciguerra llama un pansemiotismo: todo puede interpretar y ser interpretado en tanto signo. Puede, quizás, que aún queden dudas de cómo sería posible ubicar la actividad de significación en animales o plantas, no obstante, pido paciencia respecto a ello, pues Mandoki de la mano de autores de la biosemiótica (como Uexküll o Seabok, por ejemplo) permitirá ver con mayor claridad este asunto y cómo, por así decirlo, cada ser vivo termina generando un mundo de significados (un circun-mundo o *Umwelt*) dentro del cual habitar. Ya es apropiado en este punto, después de haber llevado hasta las últimas consecuencias el primer género de conocimiento del autor judío, el continuar con el siguiente género de conocimiento.

1.2.4.2. El segundo género de conocimiento: De los niveles de observación al estudio de los mundos circundantes

Si bien es cierto que, en el segundo género de conocimiento o en *la razón* se presta gran atención al atributo, ello no quiere decir que se olviden los modos, pues como ya se señaló, lo que se procura es notar aquello es común a todas las cosas y que está igualmente en la parte y en el todo. Así, el todo no solo puede referir al atributo de la extensión, sino al cuerpo en tanto unidad compleja. Y si bien en Spinoza no hay universales (E2P40S1), sí puede haber rasgos comunes o semejanzas entre los cuerpos, pues eso no implica su participación dentro de una entidad formal suprasensible (como en Platón), sino tan solo cercanía en la historicidad de sus cuerpos. De ese modo, sería plausible hablar de *especie* como un todo de individuos con ciertas características comunes que, dado sus concordancias en su historial

¹⁷ “To appreciate the nature and scope of this claim we need, as we have seen, to avoid limiting the imagination to human beings. Since imagination is a cosmic phenomenon, we should not be surprised by talk about the imagination of an ant or a sunflower. Viewed in this light, Spinoza’s pantheism becomes a panpsychism, and tends towards a kind of pansemiotism. [...]

The notion of vestigium has to be considered as the minimum of a corporal modification. As such, it is none other than the physical aspect of inference. If ideas represent and mean from the standpoint of the attribute of thought, images, supported by vestigia, carry meaning from the point of view of the attribute of extension. This implies something simple, but of considerable philosophical weight: that meaning does not originate in humans. Rather than creating meaning, human individuals modify it. Human minds, together with their power to find meaning, are not an empire in an empire, but are always inscribed in the attribute of thought, as much as their bodies are inscribed in the attribute of extension”

afectivo, les permite tener mayor semejanza entre sí que con otros individuos de disimiles historiales afectivos¹⁸.

Con lo anterior, puede llegar a ser útil aproximarse a cada una de estas especies como si fuesen *todos* o *sistemas* y ver a las relaciones afectivas que establecen con su medio, además de las relaciones intraespecíficas que tejen entre sí los individuos de la especie, y así tratar a estas como las partes y las relaciones lógicas que conforman dichos sistemas. En ese sentido, acercarse mediante el segundo género de conocimiento a lo que es común a los individuos de una especie implica hacer hincapié en lo que Bula llama (2017), *niveles de observación*, es decir, seleccionar, inicialmente, una especie para su estudio y por tanto omitir algunas otras, para luego ir ajustando y enfocando el lente (proceso de análisis) bajo el cual estamos observando a esos diferentes subsistemas que se llegan a dar en el sistema de sistemas. Es tomar partes como si fueran un todo y de ese modo ir escalando (en ascenso o descenso) el nivel desde el cual me estoy parando para observar dicho fenómeno. De hecho, ya el mismo Spinoza sugería un procedimiento similar cuando nos pedía comparar nuestra situación humana en el cosmos imaginando la de un gusano dotado de razón que viviera en nuestra sangre:

Viviría en la sangre como nosotros en esta parte del universo, y consideraría cada partícula de sangre como un todo, y no como una parte; y no podría saber cómo todas las partes están reguladas por la naturaleza general de la sangre y que, por una exigencia de la naturaleza misma de la sangre, son forzadas a ajustarse unas a otras a fin de armonizar, de algún modo, entre sí. (Ep 32, 171)

De ese modo, ya en Spinoza hay una suerte de guía metodológica para aproximarse a aquello que ya se sugirió como posible de notar desde el primer género de conocimiento: las imaginaciones del mundo que cada individuo va haciendo a partir de sus experiencias cotidianas, o como se verá más adelante, el *Umwelt* o *mundo circundante* que Katya Mandoki toma del biólogo Jakob von Uexküll. Así, el segundo género de conocimiento no solo permite ir sobre aquello que es común a todos los cuerpos en tanto participes de la extensión, como en la mecánica newtoniana, por ejemplo; sino que nos permite además ubicar y precisar mediante *niveles de observación* las especificidades que tienen en común ciertos modos de

¹⁸ Nuevamente recuérdese la interpretación de cuerpo en tanto *proceso* que propone Bula.

la Sustancia cuando estudiamos seres tan complejos como lo son las diversas especies de seres vivos que hay en el planeta. Conocer lo común en el todo y las partes de ciertos sistemas como determinadas especies de plantas, animales, hongos y demás, implica revisar su sensibilidad ante y desde sus mundos circundantes. Precisamente hacia ello último es que apuntará Mandoki.

1.2.4.3. Del tercer género de conocimiento: preludio al concierto de los mundos circundantes

Pese a que todo modo de la Sustancia puede ser apreciado desde el tercer género de conocimiento, está claro que Spinoza tiene en mente priorizar el abordaje del ser humano desde allí. De hecho, de esta última idea es que parte la teoría de la beatitud (felicidad o salvación) que busca defender el autor en el quinto libro de la *Ética*. Rápidamente, esta teoría afirma que a Dios se le conoce mejor en la medida en que se conocen las cosas singulares desde la perspectiva de la eternidad y por tanto se sabe que estas son necesarias y se hilvanan unas con otras en la red causal. Conocerse a uno mismo de ese modo, implica saber que no hay pasión que experimentamos frente a la cual no nos podamos hacer una idea clara y distinta, es decir, entenderla como necesaria dentro del orden causal de la Naturaleza como se sugiere en E5P3 (Cfr. Yovel, 1995). Es una teoría de la salvación o felicidad porque en últimas nos invita a una disposición de dominio (guiado por la razón) sobre los afectos que experimentamos para así actuar sobre estos, más que padecerlos. En suma, se trata de comprendernos a nosotros mismos y todas nuestras afecciones como partes necesarias e integradas dentro del todo que es la Sustancia.

No obstante, para llegar a esas consecuencias éticas (incluso religiosas) para el ser humano que derivan a partir del tercer género de conocimiento, se ha de pasar primero por el conocimiento de los modos de la Sustancia, pues “cuanto más conocemos las cosas singulares, tanto más conocemos a Dios” (E5P24). De allí, que para empezar a recorrer este camino del tercer género de conocimiento sea útil empezar a ver a otros modos de la Sustancia desde el punto de vista de la eternidad, es decir, como integrantes (junto con nosotros) de la Naturaleza. Verlos a ellos y a nosotros como partes necesariamente interrelacionadas del todo. Pero ¿por dónde empezar? Después del todo, infinitos modos de infinitos atributos, ¿no?

En efecto, iniciar por cualquier cosa singular para observarla bajo la perspectiva de este tercer género, será un efecto que cambiará en cada individuo según las diversas determinaciones que le conduzcan a cada uno a tomar dicha decisión. No hay un modo específico por el cual sea una regla empezar. Mi deseo, determinado por los intereses de esta investigación, será orientar esta pregunta hacia el conocimiento de otros modos como los diferentes seres vivos con los que compartimos el planeta. Iniciar, por ejemplo, desde el piojo que alguna vez se notó en el cabello de esa muchacha en Transmilenio. Y que de allí salte a la totalidad del cosmos: la evolución de estos insectos y las condiciones astronómicas y geológicas previas que les aseguraron un hogar en este planeta; la evolución del ser humano y la relación simbiótica a modo de parasitismo que se da entre ellos y nosotros; las condiciones de higiene a las que puede llegar a estar expuesta la muchacha en su contexto más próximo; la pregunta y preocupación de cómo se pasan estos insectos de un huésped humano a otro igual; la relevancia del piojo dentro del Transmilenio y de allí compararla con mi propia relevancia dentro del sistema de transporte; comparar también mi importancia con la del piojo dentro del cosmos y percatarme que ambos somos igual de necesarios dentro del orden causal de la Naturaleza; entre muchas otras infinitas conexiones de su ser para con el mío. Se trata de notar que a partir de haber observado al pequeño piojo, no desde la parcialidad de su inmediatez, sino desde el punto de vista de la eternidad, he llegado en últimas a un mejor conocimiento de mí mismo y mi lugar en el cosmos, en la Naturaleza. ¿Qué sucedería si quiero ver desde el punto de vista de la eternidad lugares llenos de otras formas de vida diferente a la humana como lo es el humedal Córdoba? ¿acaso no debería salir a flote, en algún momento, la conexión que tiene este humedal con el sistema de transporte público que le es más próximo? Claro que sí, no hay ni una sola cosa singular que no sea digna de apreciarse desde este *sub specie aeternitatis*¹⁹.

Diremos ¿cuál podría llegar a ser la relación del tercer género de conocimiento de Spinoza con la estética de Mandoki? Al formar nosotros parte de la red causal e intentar entendernos a nosotros mismos a través de este tercer género de conocimiento, entonces habrá que pasar por un abordaje amplio de nuestra propia sensibilidad humana prestando especial atención en cómo esta se ha formado dentro de este planeta Tierra que compartimos con las muchas

¹⁹ Expresión con la que Spinoza se refiere originalmente a *desde el punto de vista de la eternidad* (E244C2)

otras formas de vida y las sensibilidades de estas. Por ello, la anterior pregunta es una que vale la pena explorar y por lo cual procuraré señalar posibles rutas de abordaje para ello, de hecho, Jakob von Uexküll aparecerá nuevamente haciendo ecos con su teoría musical de la naturaleza según la cual esta es una gran sinfonía repleta de contrapuntos representados en los diversos *Umwelt* de cada ser vivo, y Mandoki lo anuncia en cierto modo en la conclusión de su magna obra, *El Indispensable Exceso de la Estética* (2013). Dejo esto anunciado, para que después de haber abordado con mayor rigor el concepto de *Umwelt* de von Uexküll y haber dejado firmes los fundamentos de la obra de Mandoki, sí sea posible buscar desde el punto de vista de la eternidad nuestro lugar en esa gran sinfonía repleta de melodías (mundos circundantes) que es la naturaleza entera.

1.3 De los afectos: la experiencia vivida

En este tercer libro Spinoza procura realizar una teoría de los afectos o de las emociones fundada en: la ontología del paralelismo, la física realizada en el *excurso sobre los cuerpos* y la epistemología de la segunda parte. Hablar de los afectos en Spinoza presupondrá hablar del esfuerzo que todo individuo realiza en aras de perdurar en su ser, tanto corpórea como mentalmente. Por ello, se ha de notar que la psicología²⁰ que se elabora aquí, es tal, solo si se concibe al estudio de las emociones tanto desde un punto de vista psíquico (anímico-mental) como desde uno somático (corporal). Una revisión *psicosomática* (solo por hacerlo muy explícito) de las emociones, como lo es esta teoría de los afectos, desemboca en esta forma de entender la psicología. Se verá, pues, que es imposible elaborar una revisión de las emociones sin ir sobre lo que acontece desde ambos atributos, extensión y pensamiento.

En suma, una psicología no es tal si no se revisa tanto el correlato mental como el corporal de todo fenómeno emocional. Los afectos, como ya veremos, se dan según la naturaleza de cada individuo y por tanto la aparición de la noción del *conatus* será indispensable, no solo para entender esta parte de la obra y la propuesta ética del autor; sino sobre todo para comprender por qué se manifiesta con mayor claridad en este tercer libro de la *Ética* el nexo

²⁰ Como se acostumbró por comentaristas a denominar a lo diseñado por Spinoza en este tercer libro de la *Ética*. Por ejemplo, lo hecho en el análisis sumario de la presente edición de la *Ética* (2007, p. 15) por Manuel Garrido.

con el pensamiento de Mandoki y, por lo cual, es posible interpretar a esta teoría de los afectos como una de talante inevitablemente estético.

1.3.1. Apuntes para un paralelismo afectivo: ¿Qué es lo que puede un cuerpo?

En este punto de la obra, el excomulgado judío ya ha dejado abundantes términos técnicos dentro su sistema como son: Sustancia, modo, atributo, causa, paralelismo, cuerpos simples, cuerpos compuestos, géneros de conocimiento, etc. Eso, tan solo por mencionar algunos de los más importantes. No obstante, en este tercer libro se añadirán nuevos e importantes términos como, *conatus*, *afectos*, *alegría*, *tristeza* y *deseo*. Para comprender estas nociones será indicado señalar las definiciones que da el autor en esta parte de la obra antes de proceder con las proposiciones según el orden geométrico. Revítese entonces E3D1, E3D2 y E3D3.

A partir de esta última definición se ha de notar que los afectos parten de los encuentros que tiene el cuerpo propio con respecto a cualquier otro cuerpo externo, es decir, parten de las marcas o *afecciones* que le quedan después de dichos encuentros. Pero, con mayor precisión y siguiendo la ontología del paralelismo, se puede decir que dichas huellas quedan tanto en el cuerpo como en la mente de cada individuo. Así, un afecto se expresa inexorablemente de manera psico-somática, en mente y cuerpo. Recuérdese ahora que por E1P36 lo que comparte cada modo con la Sustancia es la potencia, claro, siendo finita la de este primero mientras que infinita la de esta segunda. Así, la interacción que se da entre los modos que conforman la red causal desemboca en la afección recíproca entre los individuos involucrados y, por tanto, en un intercambio de afecciones (marcas) que aumentan o disminuyen el poder de obrar de ambos²¹. De ese modo, los afectos vienen a ser los cambios que cada individuo experimenta desde sí mismo a partir de sus interacciones con otros individuos y que modifican su capacidad de obrar, bien sea porque acrecientan a esta o por el contrario porque le hacen decrecer. Para diferenciar con precisión a la *afección* del *afecto*, véase a Deleuze (2006) cuando dice:

Se ha subrayado que, por regla general, la afección (*affectio*) se decía directamente del cuerpo, mientras que el afecto (*affectus*) se refería al espíritu.

²¹ Se aclara que no es necesario que ambos aumenten o disminuyan su poder de igual manera, ni que uno necesariamente suba y el otro baje en su potencia; sino que hay que revisar en concreto la situación particular de cada modo para así cerciorarse de su vigente grado de perfección, o sea, de potencia.

Pero la verdadera diferencia no se encuentra aquí. La diferencia se da entre la afección del cuerpo y su idea, que engloban la naturaleza del cuerpo exterior, por un lado y, por el otro, el aspecto que engloba tanto para el cuerpo como para el espíritu un aumento o disminución de la potencia de acción. (p. 62)

Los afectos al tener esa complementariedad psico-somática implican necesariamente la conjunción de la física realizada en el excurso sobre los cuerpos y los géneros de conocimiento del segundo libro. Sin dichos elementos no sería posible hablar ni de acciones ni de pasiones, pues sería imposible tanto comprender cómo se llegan a dar las afecciones que modifican el cuerpo de los individuos, como sería igual de imposible entender cómo se generan las ideas adecuadas y las inadecuadas. Por tanto, se hace necesario procurar explicitar cómo es que estos dos aspectos, tanto el óptico como el epistemológico, terminan conjugándose para llegar a emerger como complementarios dentro del registro afectivo de cualquier individuo.

Recuérdese por E1A4 que el conocimiento del efecto depende del conocimiento de la causa, de modo tal, que solo es posible llegar a tener ideas adecuadas de las cosas en virtud del segundo y tercer género de conocimiento, pues a partir de estos es posible conocer las nociones comunes subyacentes a todas las cosas o, más profundamente, las esencias singulares de las cosas; por el contrario, se tendrá ideas inadecuadas de las cosas cuando tan solo se opera desde el primer género de conocimiento que es inmediato, parcial y no se preocupa por aquello común que subyace al origen causal de las cosas. De ese modo, se podría decir que las *pasiones* solo llegan a brotar del primer género de conocimiento (opinión), mientras que, las *acciones* brotan tanto del segundo como del tercer género de conocimiento (*razón y ciencia intuitiva*).

Ahora bien, con esta breve aclaración de qué son los afectos y cómo operan tanto a nivel epistémico como a nivel óptico, vale la pena revisar lo que he decidido llamar como paralelismo afectivo a partir del cual busco defender que una revisión psicológica de las emociones necesariamente ha de pasar por una revisión psicósomática de los mismos. Para hacerlo hay que ir sobre la E3P2 la cual clama lo siguiente:

Ni el cuerpo puede determinar el alma a pensar, ni el alma puede determinar al cuerpo al movimiento ni al reposo, ni a otra cosa alguna (si la hay).

Recuérdese (por E1P10 y E2P6) que cada atributo se concibe desde sí mismo y que lo que acontece a un modo dentro de un atributo en específico no tiene injerencia causal en otro, sino que tan solo se da como un correlato o reflejo del mismo modo, pero desde el otro lado (atributo). Todo ello, claro, en virtud del paralelismo (E2P7). Si se concibiese que lo que acontece a nivel psíquico sucede tras una afección del cuerpo o viceversa, entonces erramos pues creeríamos que hay una relación causal entre el uno y el otro. Spinoza es claro cuando afirma que el paralelismo no implica causalidad sino *simultaneidad* en la aprehensión extensa o pensante de una única afección sobre el único modo en cuestión. Lo que sucede a nivel psíquico cuando hay aumento en nuestro poder de obrar solo se puede determinar desde el atributo del pensamiento y lo que sucede a nivel somático bajo el mismo afecto tan solo se puede concebir desde el atributo de la extensión. Así, cada afecto que experimentamos se aprehende psíquicamente por un lado y somáticamente por el otro. Cada emoción tiene su aspecto ideal y su aspecto corporal. La ira de un pasajero que ha esperado durante mucho tiempo su ruta de Transmilenio, digamos, es tanto pensamiento irascible e incontrolable, por un lado, como tensión muscular, tics de ansiedad y aceleración cardiaca por el otro.

Los afectos repercuten nuestro ser a nivel psíquico y somático, las combinaciones pueden ser infinitas puesto que la cosas (cuerpos externos) con las que podamos llegar a interactuar y que por tanto pueden llegar a modificar nuestro cuerpo (marcas o afecciones) son infinitas (E3P56 y E3P57). De modo tal, que mediante esto último podemos llegar a la famosa aseveración que Spinoza realiza en E3P2S, *nadie sabe lo que puede un cuerpo*, pues nadie conoce todas las combinatorias posibles de un cuerpo, ni siquiera las del propio. Para comprender mejor esto último es necesario saber que los afectos (acciones y pasiones) no solo dependen de la naturaleza del cuerpo propio, sino también de la naturaleza de los cuerpos exteriores. Así, tenemos que preguntarnos a qué nos referimos desde Spinoza cuando hablamos de la *naturaleza* de un individuo, es decir, cuando hablamos de su esencia. Tenemos que pasar entonces a la noción de *conatus*.

1.3.2. Conatus: del desear deseándose o del apetito que se apetece

A medio recorrido y estando aún medio apretujado, el estudiante de esta narración quien estaba muy mal acomodado entre la marea de cuerpos que abordaron junto a él desde muy temprano dicho articulado, tuvo que acomodarse nuevamente cuando las puertas del bus se

abrieron en la estación del Ricaurte. Él se acomodaba para dar paso tanto a quienes bajarían como a quienes subirían; no obstante, no contaba el joven con que esas dichas “puertas anticolidas” que eran nuevas no abrían. Estas no eran tan fáciles de manipular y correr con las manos, de allí su nombre, y el conductor tampoco podía seguir con la ruta hasta que se lograra la apertura de estas glamurosas trampas de los evasores del pasaje.

Por supuesto que la gente empezó a impacientarse. Entre madrazos pronunciados en diversos acentos de la multicultural Bogotá y los diversos gestos de afán y hastío, incluso entre los intentos frustrados de la gente por forzar o golpear las puertas desde adentro de la estación, el joven recordó cómo otrora las puertas de vidrio de la estación eran más frágiles y ofrecían menor resistencia cuando un *gamín* se “colaba por puerta” o un capucho les lanzaba una piedra en medio de una manifestación política. De repente el divagar paró. Tras algunos minutos de absoluta quietud un operario del sistema se acercó a la puerta y logró solucionar el problema, eso sí, no sin antes irse con un montón de insultos y malas caras a la distancia. El incomodo trayecto continuó y empezaba lentamente a impacientar y agotar al joven, mas este con la paciencia con la que aún resistía, se preguntó ¿por qué hay cosas cuya resistencia es mayor que la resistencia de otras cosas? ¿por qué no se destruyen simplemente y ya?

De las proposiciones de este libro tercero que van desde la cuarta hasta la décima (E3P4 – E3P10) se puede decir que tratan en específico de este llamado principio del conatus, el cual aparece explícitamente señalado en E3P6 cuando Spinoza dice, *cada cosa se esfuerza cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser*, y se hace explícito su relación con la noción de esencia cuando en E3P7 dice, *el esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma*. Y en la demostración de esta última proposición Spinoza dice que ese esfuerzo (esa esencia) es idéntico a la potencia de obrar de la cosa misma. Así, se hace necesario empezar a hablar del conatus como punto cero o inicial de los afectos, es decir, como génesis de la potencia que puede verse aumentada o disminuida en su capacidad de obrar.

El conatus ha de ser entendido como el esfuerzo con que cada cosa busca perdurar en su ser y por tanto como la capacidad de obrar que tiene todo modo de la Sustancia para perdurar en su existencia a lo largo de la duración (E3P8). No obstante, tampoco está mal si se comprende al conatus como el principio de identidad de cualquier modo de Dios, es decir, como aquello

que le hace ser determinada cosa y no otra, su esencia. La puerta de vidrio de Transmilenio tiene ciertas capacidades como abrir o cerrar ante ciertos estímulos como el que alguien esté parado frente a su sensor de movimiento o la llegada de un bus articulado en paralelo a la plataforma de la estación, lo cual, ciertamente hace parte de su esencia al ser aquello que la puerta puede hacer; no obstante, le es contrario a su naturaleza aquello que externamente (E3P4 y E3P5) le impide ser ella misma, es decir, lo que le obstruye sus potencias. Así, tanto la piedra del capucho, como alguien que dañe intencionalmente o no el sensor de la puerta, terminarán convirtiéndose en esa causa externa que supere el conatus de la puerta de vidrio.

Con ello, empieza a entenderse cada vez mejor la noción de conatus; sin embargo, ¿por qué razón hay cosas cuya resistencia es mayor que otra? Por ejemplo, la puerta anticolidos frente a la de vidrio. Es necesario volver al excursus sobre los cuerpos y recordar que hay unos más complejos que otros, lo cual a su vez puede ser traducido como cohesión interna de diversos modos de ser o, mejor dicho, diversas maneras de obrar en un mismo individuo. La puerta anticolidos no solo perdura con mayor eficacia en su ser por estar hecha con un material más fuerte que el cristal que puede ser roto por la piedra de un capucho, sino que además no puede ser abierta de manera externa por unas manos humanas, sino que su programación de apertura automática solo se da cuando está en paralelo a la plataforma un bus articulado con las puertas abiertas (eso sí, algunas no están muy bien calibradas aún, en especial la de este ejemplo). En suma, esta es un cuerpo sutilmente más complejo y por tanto con un conatus superior al de la puerta de vidrio. De ese modo, podría rescatarse el profundo lazo que hay entre la *relación*²² que mantiene unidas y cohesionadas las partes que conforman a un cuerpo complejo y la noción de conatus en tanto principio de identidad de todo cosa.

Ahora bien, con lo último que se ha indicado respecto a la cercanía de la noción de cuerpo complejo y la de conatus, entonces se deberá señalar que el conatus no es una parte más de ese cuerpo, sino que es el cuerpo mismo y por tanto la tendencia de este por perdurar bajo la *relación* que le da cohesión y unidad a sus partes más simples. De modo tal, que para definir

²² Recuérdese la noción de cuerpo como proceso según el excursus sobre los cuerpos y la importancia que da el mismo Spinoza a las *relaciones* de reposo y movimiento que se dan entre las partes (cuerpos simples) que conforman a los cuerpos complejos.

a cualquier modo de la Sustancia no es adecuado ir a la esencia en el sentido platónico de la *forma*, sino, como dice Deleuze (2006), por lo que *puede* dicho cuerpo:

“La gente, las cosas, los animales, se distinguen por lo que pueden, es decir que no pueden la misma cosa. ¿qué es lo que yo puedo? Nunca un moralista definirá a un hombre por lo que puede. Un moralista define a un hombre por lo que es, por lo que es de derecho. Entonces, un moralista define al hombre como un animal racional. Es la esencia. Spinoza nunca define al hombre como un animal racional, define al hombre por lo que puede, cuerpo y alma. Si digo que “racional” no es la esencia del hombre, sino que es algo que el hombre puede, la cuestión cambia totalmente: lo “no racional” es también algo que el hombre puede. Estar loco también hace parte del poder del hombre.” (p.49)

En suma, todo modo de la Sustancia tiene conatus, pero no todos lo tienen al mismo grado, es decir, no todos tienen la misma potencia y por ello difieren en su esencia. La capacidad de obrar de la puerta de vidrio no es igual a la de la puerta anticolados, pero la de esta última para nada es igual a la de toda una estación de Transmilenio. Y así el conatus de cada cosa le permite existir a esta en la *duración* durante mayor o menor tiempo que otras, claro, en virtud del grado de potencia que cada una de estas tenga. Eso sí, valga como aclaración, que un cuerpo es mucho más complejo y tiene un conatus más potente en tanto puede afectar y ser afectado de muchas maneras (E4P38). Con eso último se señala que el poder de obrar aumenta no solo por la actividad, sino que también lo hace a través de la pasividad en tanto se considere a esta como la acción en la que permitimos dejarnos afectar por lo externo de una manera tal que la relación que mantiene cohesionadas las partes de nuestro cuerpo se mantenga igual y no se vea destruida (E4P39). Es como ir por primera vez a usar Transmilenio en nuestras vidas, si nunca lo habíamos hecho esa primera vez será puro padecimiento a causa de nuestra ignorancia; pero tan pronto aprendamos a movernos allí dentro habremos conseguido ampliar nuestro ser en tanto ahora podemos obrar de una nueva manera.

Así, a mayor complejidad del cuerpo (lo que implica mayor complejidad del alma en virtud del paralelismo) mayor capacidad de perdurar en el propio ser o, lo que es lo mismo, mayor potencia. De modo tal, que se hace necesario señalar la importancia de ser de muchas maneras

para aumentar nuestro poder de obrar y, por tanto, saber incluir nuevas posibilidades de afección (activa y pasiva) a la complejidad de nuestro cuerpo para así hacer de este uno con mayor potencia. Para notar con mayor precisión cómo es que se da este crecimiento en el ser (poder obrar) de cada modo de la sustancia, será entonces pertinente revisar las nociones de conatus vertical y conatus horizontal.

1.3.2.1 Ser de muchas maneras: conatus horizontal y conatus vertical (CH & CV)

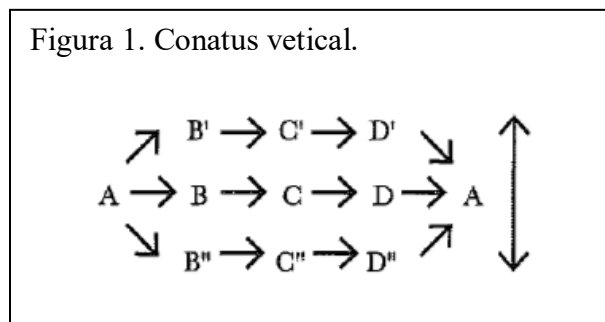
Vale la pena señalar que, si se identifica al conatus con la relación mediante la cual se mantiene a un cuerpo complejo cohesionado en sus partes e idéntico en tanto unidad compleja, entonces podrá preguntarse ¿cuál es el *proceso* con el que mejor se podría señalar formalmente cómo opera el conatus de cualquier individuo? La respuesta no es tan difícil, pues si se trata de un principio de identidad ha de señalarse que el cuerpo A es idéntico a sí mismo, es decir, $A=A$; sin embargo, eso no solo es una respuesta abstracta y que hace caso omiso de la duración (devenir del tiempo) dentro de la cual está todo modo de la Sustancia, sino que además no señala por ningún lado el concepto de *proceso* por el que se estaba preguntando. De ese modo, conviene rescatar la distinción que realiza Bula (2017) entre lo que él denomina *conatus horizontal* (CH) y *conatus vertical* (CV).

El primero de ellos daría cuenta de la manera en que un cuerpo compuesto necesita recomponer sus partes, es decir, restaurarlas sin alterar la relación de reposo y movimiento que le da cohesión a todas las otras (E2P13 /L4), pero tan solo de una única y específica manera. El CH sería, por así decirlo, una muchacha nueva en Bogotá que tan solo conoce una única ruta de Transmilenio para ir a su universidad y que por lo tanto solo puede perseverar en su ser de estudiante universitaria, siempre y cuando tenga la posibilidad de tomar esa ruta. Así la manera formal de representar este proceso horizontal del conatus sería A-B-C-D-A. Sin embargo, ¿qué sucede si un día ella tiene que presentar un examen de vida o muerte en la universidad y desgraciadamente su acostumbrada ruta está muy retrasada? En ese caso, ella tendrá que aprender a *ser de muchas maneras*, es decir, tendrá que hacer más complejo su cuerpo (su mente, por tanto) y aprender a obrar de muchas maneras. Veamos el pertinente ejemplo de Bula (2017) además de su diagrama:

Por ejemplo, pensemos en un animal que se ve enfrentado a una situación nueva, a un cambio de entorno, en el que su viejo camino de autoafirmación

no es viable: un lobo que caza venados se ve obligado a cazar liebres, porque los primeros escasean. Entonces para llegar de A a A ya no puede pasar por B, C y D, si no, digamos, por B', C' y D'.

Si es exitoso aprendiendo a cazar una nueva presa, el lobo tendrá ahora un nuevo camino por el cual producirse a sí mismo; se garantiza la producción de mismidad a través de la creación de nuevos caminos de autoproducción. La producción de nuevas vías de actualización de la fórmula A-A es la afirmación vertical del conatus: (pp. 131–132)



Tomado de *Spinoza: Educación para el Cambio* (p. 131) por *Bula* (2017). Ediciones Unisalle

La estudiante foránea será como el lobo que ya no se limita a alimentarse de venados, sino que ahora caza liebres y ardillas, pues ahora ella ha tenido que aumentar su poder de obrar al verse en el esfuerzo por perdurar en su ser de universitaria. Ya no se limita solamente a tomar el C19 desde la estación Distrito Grafiti para llegar a estudiar en la UPN en la Calle 72, ahora sabe hacer transbordo entre diversas rutas y estaciones, quizá incluso sabe tomar algún bus del SITP, quién sabe. El punto es que ella ahora ha logrado expandir su capacidad de obrar, tanto mental como corpóreamente, y por tanto su conatus es mayor. Así, este principio de identidad que guarda inquebrantable relación con la capacidad de obrar no se comprende si no se entiende que el poder de un individuo está, por decirlo de alguna manera, sincronizado tanto con sus capacidades a nivel del pensamiento como con sus capacidades a nivel de la extensión. Y que siempre será mejor para el conatus el afectar y ser afectado de muchas maneras (E4P38), es decir, el ser de muchas maneras, que simplemente ser de pocas maneras. Ello se traduciría como tener mayor capacidad de obrar en comparación a otros modos de la Sustancia.

Se tiene entonces que culminar señalando que ese principio o, mejor, *proceso* de identidad que es el conatus, tiende a mostrar una suerte de impulso a su consecución, porque no es la mera abstracción de un principio lógico abstracto e incorpóreo, sino que por el contrario es muy carnal. El conatus parece señalar cierto afán de los modos por perseverar en la existencia, como una inercia hacia la autoconservación²³, supervivencia o incluso la *autoproducción*. El conatus es en alguna manera el deseo por afirmar la existencia propia, un deseo por poder seguir teniendo la capacidad misma de ser o, lo que es lo mismo desde Spinoza, poder. Es, en últimas, como si el deseo se deseara a sí mismo. Se hace propicio entonces profundizar en el siguiente apartado respecto al *deseo* o *apetito* y su relación con el conatus, para así dar por sentado las bases para describir con mayor propiedad la naturaleza de los afectos.

1.3.3. Teleología inmanente y el afecto fundamental: El apetito

A medida que continuaba el viaje a través de la inmensa Bogotá, la paciencia del joven y los demás usuarios que le acompañaban dentro de la ruta C19 se comenzaba a marchar. 6:30 a.m. A la altura de la estación Jiménez, sobre la troncal Caracas, había aún una gran cantidad de personas dentro del articulado. Una por sobre la otra, las extremidades enmarañadas y adormecidas de las gentes se agarraban fuertemente de los barandales del bus. Los cuerpos compactados de unos y otros terminaban siendo moles indistinguibles de atrofiada movilidad, la respiración se dificultaba ante la pesadez del ambiente y la frecuente escasez de ventanales. Una mal lograda sincopa en esta danza urbana dentro del gigante rojo, pues patas y pies chocan unos con otros y unas por sobre otras, desafortunados los muchos y muchas con uñas encarnadas justo en la punta del pie. Fétidos olores expedidos por los problemas gástricos de algunos o por la buena cena de otros.

En todo caso, la pesadez de un ambiente tan difícil y poco cómodo de soportar para el cuerpo humano terminó estallando los ánimos de los usuarios justamente cuando una riña, en un primer momento verbal, entre dos personas comenzó. Al parecer el articulado había parado en la estación de la Calle 26 y una señora ingresó al articulado con fuerza para hacerse un

²³ Si bien hay una clásica objeción que se hace al principio del conatus como el ejemplo de quien se suicida, Spinoza ya ha pensado sobre tal problemática y la aborda en ciertas proposiciones y escolios de su *Ética* como lo son: E4P18S y E4P20S

mínimo de espacio entre la mole de gentes que ya estaban allí atrapadas. En ese forcejeo de la señora, sumado al momento en que las puertas se cerraron y continuó avanzando el bus, parece que ella pisó accidentalmente a un hombre como de cuarenta años. El hombre se molestó bastante y parece que descargó el estrés que llevaba insultando a la mujer. Un hombre como de treinta años, negro, alto y fornido, le pidió al cuarentón que no tratara así a la mujer. -No sea sapo, negro hijueputa- Exclamó el primer hombre, ante lo cual respondió en tono serio y retador el otro hombre -En Flores te voy a bajar y ya verás- Continuo el viaje y la tensión comenzó a crecer en el bus. -Cómo desearía que hubiese un mejor sistema de transporte en Bogotá que remplazara esta mierda- Pensó el joven²⁴.

Los afectos son tránsitos de la potencia propia, es decir, devenir en el grado de la potencia de cada uno. Los afectos comienzan, como ya se señaló previamente, en ese punto inicial desde el cual es plausible empezar a evidenciar aumentos o descensos en el poder de obrar de un individuo o, lo que es lo mismo, los afectos empiezan desde el esfuerzo que realiza cada cosa por perseverar en su ser, desde el conatus.

Ese principio de identidad que se despliega como un proceso de identidad en la duración, se dijo ya antes, evidencia una inercia hacia la conservación y por tanto a la autoproducción de cada uno de nosotros en tanto modos de la Sustancia insertos en la red causal de la natura naturada. Con lo cual, parece que al hablarse de esta característica autorreferencial del conatus, en tanto apunta hacia su propia conservación, entonces se estuviera reviviendo la quimera teleológica en la que se creía que los acontecimientos del mundo sucedían o tendían a suceder apuntando a fines preestablecidos por un aparente designio divino. Se suponía que dicha ilusión ya había sido cercenada por Spinoza en E1A. No obstante, se tiene que señalar que ciertamente esta problemática renace en este tercer libro de la obra, solo que con un matiz sutilmente diferente. En palabras de Goodman (2002) citado por Bula (2017):

Si bien Spinoza rechaza las causas finales (E1A), el carácter autopoietico de los cuerpos permite reintroducir una teleología inmanente. Mientras que las causas finales tradicionales postulan algo exterior al proceso que dirige el

²⁴ Esta historia obedece a una anécdota que me sucedió yendo una vez a mi universidad. Al final se fueron a los golpes.

desarrollo del mismo desde afuera, el conatus tiene metas que él mismo produce (p.123)

De modo tal, que es posible volver a hablar en torno a acontecimientos orientados a fines, pero en este caso sin la superstición o creencia según la cual hay una fuente trascendente al cosmos que orienta todo lo que acaece en mor de nuestro beneficio; sino más bien en un sentido bajo el cual los fines emergen a partir del esfuerzo con el que lucha el conatus de cada individuo en busca de perseverar en la existencia. La *teleología inmanente* señala la orientación que impone para sí mismo (desde adentro) el conatus. Por ende, para hablar de los afectos desde su génesis, el conatus, es necesario empezar por el afecto que podría considerarse como aquel que señala con mayor claridad esa naturaleza teleológica inmanente del conatus: el *deseo* o *apetito*.

En E3P9S Spinoza distingue tres términos muy cercanos entre sí: voluntad, apetito y deseo. El primero, dice él, es el conatus, pero cuando refiere solamente al alma, es decir, deja en paréntesis al cuerpo de la operación afectiva y por tanto podría considerarse como una idea inadecuada o parcial de la naturaleza de los afectos; mientras que, el segundo y tercer término, sí aluden al esfuerzo con el que perseveramos en nuestro ser tanto referido al cuerpo como referido al alma, y ambos pueden ser identificados como el conatus mismo, es decir, como la esencia del modo en cuestión. No obstante, el deseo difiere del apetito, en tanto este primero refiere específicamente a los humanos en la medida en que es el apetito o el esfuerzo por perseverar en nuestro propio ser acompañado de la *conciencia*²⁵ del mismo, es decir, es la conciencia de ese mismo esfuerzo. El apetito, por el contrario, no exige la conciencia de ese esfuerzo, sino que es el darse del conatus sin la operación de reflexividad de la conciencia. Para ejemplificar, tanto un bus de Transmilenio como un pasajero dentro de él tienen apetito por perseverar en su ser, pues ambos requieren de la restauración de las partes que les conforman en tanto cuerpos complejos (E2P13S / L4); no obstante, solo el pasajero tiene el deseo por perseverar en su ser.

Así, puede decirse que el concepto de apetito es mucho más amplio que el de deseo, pues abarca la naturaleza de todo modo de la Sustancia, mientras que, el otro tan solo la del ser

²⁵ Algunas de las proposiciones dentro de la *Ética* donde se puede revisar el asunto de la conciencia son: E2P8, E2P21 y E2P23.

humano. Sin embargo, Spinoza también es muy claro al recalcar (E3Daf1) que tenga o no el humano conciencia de su apetito (por ejemplo, alguien que estuviese en coma o simplemente dormido), su esencia seguirá siendo la misma. Esto es importante porque para la vinculación con la estética de Mandoki que no se reduce al ámbito humano, será más conveniente hablar del *apetito* de los sujetos que del deseo consciente de estos.

Para concluir respecto a ese vínculo entre el carácter teleológico inmanente del conatus y su relación con el apetito o deseo como el afecto que mejor expresa dicho rasgo, véase lo que dice el mismo Spinoza en E3P9S:

Así pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos.

El conatus se asigna para sí mismo sus propios fines y los apetece. Puede llamárseles deseos, apetitos, voliciones, gustos, preferencias o como sea, pero en todo caso hay en ellos ese rasgo de auto referencialidad del conatus por el que reviven los teleologismos bajo un aspecto inmanente. Nótese además la espectacular manera en que es posible el resurgimiento de una legítima preocupación por valores como lo bueno o lo bello en Spinoza. Las cosas no las apetecemos por ser buenas o bellas, sino que, son buenas o bellas porque nosotros las apetecemos. Esto último será clave al momento de enlazar con Mandoki.

1.3.3.1 Los afectos y el devenir del poder: La mecánica de los afectos

Con lo anterior ya es posible empezar a hablar de lo que Spinoza denomina como los tres afectos primarios: apetito, alegría y tristeza. Pues como dice él (E3P11S) todos los afectos que hay fuera de ellos, no son sino derivados de estos tres fundamentales. El apetito al identificarse con el esfuerzo que cada cosa realiza por perdurar en su ser entonces ha de estar presente en cualquier otro afecto que experimente cualquier modo de la Sustancia, bien sea que parta de ideas claras y distintas o que lo haga de ideas confusas (E3P9). Por ende, en lo que sigue al momento de hablar del afecto de la alegría o del afecto de la tristeza, ha de tenerse en cuenta que se estará hablando de un apetito constante por preferir al uno y de igual manera un apetito constante por evitar al otro. A partir de E3P11, E3P12 y E3P13

procuraré explicar cómo opera la *mecánica de los afectos*²⁶ a partir de estos llamados tres afectos primarios.

La proposición E3P11 refiere a los afectos de la alegría y de la tristeza. En cuanto al primero habla de este como una pasión por la que el alma aumenta su capacidad de obrar y por tanto se ve favorecida en su conatus, mientras que, la segunda es tratada como una pasión por la que el alma disminuye su capacidad de obrar y por tanto su conatus se ve perjudicado. Por otro lado, las proposiciones E3P12 y E3P13 tienen en común que introducen a los géneros de conocimiento, específicamente, la imaginación. Es como si a partir de aquello que afirma nuestras potencias y de aquello que las niega nos hiciéramos constelaciones o ecosistemas de signos de ellas. Unas frente a las cuales se han de apetecer el afirmar, buscar y experimentar, y otras como aquellas ante las cuales se ha de apetecer el aborrecer, evitar y sobre todo resistir. En todo caso, el apetito termina formando para sí mismo esas constelaciones de signos (o mundos circundantes, antecediéndonos a la noción de *Umwelt*) que, o bien se ha de esforzar en conseguir, o bien se ha de esforzar en resistir. Y de este modo se da lo que podría llamarse una *mecánica de los afectos*.

Se es triste en cuanto un cuerpo humano en Transmilenio se ve apretujado, mal acomodado y con poca ventilación, pues el correlato mental será reducido a emociones que poco permitirán pensar con claridad. Todos esos afectos conducirán al alma a ideas inadecuadas y parciales, por tanto, a ser causa parcial de lo que nos pasa y no soberanos de nuestras acciones. El Transmilenio en hora pico exige una disposición del cuerpo que perjudica nuestra capacidad de obrar y por tanto resultan de allí solo afectos tristes (que disminuyen nuestra capacidad de obrar) como el estrés, la ansiedad, la fatiga, el temor, el malhumor y sobre todo la ira; pues esta última vendrá a ser protagonista en la situación de este ejemplo donde los afectos tristes bajo los cuales nos vemos sometidos durante la hora pico desbordaron en intolerancia, agresión verbal y, en breve, en agresión física. Quienes llegan *vuelto mierda* a casa a causa de esta experiencia, llegan malhumorados con gran posibilidad de discutir con quienes habitan o simplemente a usar el placebo distractor de un reality show

²⁶ Para ver porque es posible denominar así al trato que da Spinoza a los afectos se ha de revisar E3Praef. Allí el autor procede a afirmar que tratará a estos tal y como si fuesen líneas, planos o cuerpos, todo en un sentido evidentemente geométrico. Así lo sugiere también Vidal Peña en uno de los pies de página (Spinoza, 2007, p. 213) de la presente traducción en uso.

en TV. Un sistema de transporte que perjudica las potencias corporales y anímicas de quienes lo utilizan, solo puede tender a generar personas tristes y, por tanto, tender en mayor medida a ser una causa, no la única, de una triste ciudad.

Por el contrario, se está alegre cuando el cuerpo dispone lo mayor posible del aumento de su capacidad de obrar y de igual manera cuando el alma lo hace igual. No solo se necesitaría un transporte público donde fuera menos frecuente el atrofiamiento del cuerpo, sino uno donde la riqueza simbólica fuese mucho más potente para hacer de nuestras mentes unas más complejas para así poder pensar más cosas. Un sistema de transporte tal no se la pasaría exhibiendo publicidad de elementos de la cultura capitalista contemporánea que tan solo perjudican al cuerpo y distraen el alma para solo pensar en qué consumir inmediatamente, ejemplos de ello son, propagandas de comida chatarra y de series repetitivas y predecibles de las plataformas digitales. Un cuerpo alegre en Transmilenio sería el que se siente cómodo sin importar cómo vaya vestido, pues no temería a ser agredido sexualmente por otro usuario del sistema. No sería un cuerpo que se tenga que ver en la necesidad de subir al sistema a vender dulces por la preocupación de conseguir dinero para pagar donde dormir en la noche. Tampoco sería el cuerpo agotado por gastar más de cuatro horas diarias en desplazamientos casa-trabajo dentro de un mal transporte público. En fin, como ya se dijo, las combinaciones de los afectos pueden llegar a ser infinitas.

El apetito, en tanto seres humanos conscientes, nos lleva a *desear* un sistema de transporte público cuya naturaleza al entrar en contacto con la nuestra, no obligue a nuestros cuerpos a verse limitados en su poder de obrar pues de allí solo brotan pasiones del alma con las cuales nuestro conatus se ve más bien perjudicado en lugar de favorecido. El deseo ha de esforzarse en resistir frente a un cuerpo externo contrario a nuestra naturaleza, tal y como es el sistema de Transmilenio actualmente; y, por el contrario, se ha de esforzar en afirmar las potencias mediante las cuales se puede *componer un nuevo cuerpo (E2P13S / Post 6)*²⁷ de transporte público que traiga alegría soberana sobre nosotros, en tanto cuerpo compuesto de comunidad bogotana. Desde Mandoki, el deseo debería conducirnos a la construcción de una nueva prosaica del transporte público en Bogotá que nos conduzca a un mayor prendamiento de la

²⁷ Este postulado que aparece dentro del excurso sobre los cuerpos permite leerse en clave poética o de artificio, es decir, como la intervención que puede hacer el ser humano en la naturaleza para modificar a esta. Puede ser mediante la tecnología y el arte.

sensibilidad, en lugar de un prendimiento de esta como lo hace actualmente Transmilenio. Eso ya se entenderá más adelante.

2. Katya Mandoki

2.1 Crítica a la estética clásica

Si bien a mediados del siglo XVIII se acuñó y puso en boga el término estética por Baumgarten para referirse inicialmente a la ciencia del conocimiento sensible, las reflexiones hechas durante los últimos siglos dentro de esta “nueva” rama de la tradición filosófica occidental vinieron a restringirse casi que únicamente, salvo algunas excepciones, al estudio del arte y de lo bello. Katya Mandoki, por el contrario, quiere rescatar a la estética del pequeño ámbito en el que se vio reducida durante los últimos siglos. Busca volver en cierto modo a la estética como teoría de la sensibilidad desde la acepción etimológica del término, al igual, que como ciencia del conocimiento sensible tal y como Baumgarten concibió en un inicio. Para ello, Mandoki esgrime los siguientes argumentos en su obra, *Prosaica I: Estética Cotidiana* y *Juegos de la Cultura* (2006), para, primero, señalar las dificultades a la hora de definir, ubicar y distinguir a la estética con respecto de otras disciplinas del saber humano; y, segundo, para señalar las desventajas y flaquezas que se dan al momento de reducir, por la gran mayoría de la tradición, el estudio de la estética al mero análisis del mundo del arte y del estudio de lo bello.

2.1.1 Problemas: definición, ubicación, distinción

Mandoki antes de ir sobre las problemáticas derivadas de la definición del concepto de estética cita a Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* para problematizar lo que es el acto de definir en sí mismo (Cfr. 2006, p. 13). De allí, la autora se acoge a la perspectiva del pensador austriaco para asumir que los límites de un concepto casi siempre son borrosos y difusos y por tanto para hallar el sentido de un concepto conviene más bien revisar los *usos* que se pueden llegar a realizar del concepto en cuestión. Se trataría entonces de revisar esos diversos usos de difusas fronteras como si fuesen parecidos o *parentescos de familia*.

A la hora de hablar de estética en el ámbito académico y de la tradición filosófica occidental, dice Mandoki, es posible entender sentidos tan diversos como: cualidades del objeto (feo, bonito, etc.), un juicio de gusto, teoría del arte, una forma de vida, una actitud, un tipo de

experiencia específica, la doctrina de lo bello, una receptividad contemplativa, la sensibilidad, un acto de expresión, etc. Mientras que en la cotidianidad es posible escuchar hablar de estética dental, estética canina, estética unisex, cirugía estética, técnicos laborales en cosmetología y estética, etc. En estos últimos resuena en exceso ese vicio por creer que la estética está emparentada con la noción de belleza y afines.

En suma, tanto en la academia como en la cotidianidad de cualquier persona ajena al estudio de la tradición filosófica, parece que los usos del concepto de estética son tan variados o ambiguos que su *parecido de familia* dificulta la univocidad del sentido del término y por tanto impide la fundación de una tradición en su estudio. Lo que se quiere decir con esto último es que se impide precisar con claridad el objeto de estudio de este tipo de saber humano para lograr un consenso en la comunidad de investigadores que le estudian y por tanto cohesión en tanto tradición. Mandoki ve entonces la necesidad de al menos demarcar los límites del concepto para manejar estos usos de parentesco familiar con mayor precisión dentro de una teoría estética. Pues como dice ella, si todo lo anterior se puede entender a la hora de hablar de estética, es porque la estética no ha definido como disciplina claramente su objeto de estudio (cfr. 2006, p. 13).

Por otro lado, cuando Mandoki busca ver cuál es la ubicación de la estética dentro del saber humano se encuentra con una aparente disyunción de si este tipo de saber es propiamente una disciplina (cuyo objeto de estudio *quizá* fuese el arte y lo bello) o es más bien objeto de estudio de otras disciplinas como la psicología, sociología, la historia del arte. Si fuese la segunda, señala Mandoki, habría un corpus estético dentro de la psicología, otro en la sociología, etc. Pero ese no es el caso, sino que más bien hay aproximaciones a fenómenos estéticos con enfoques sociológicos, psicológicos o de historiadores del arte. Así, parece que la estética aun guarda algo de recelo hermético dentro de la filosofía conservándose como rama de esta. Si se revisa la opción de la estética como una disciplina entonces habría que preguntarse por qué no hay un departamento de estética en cada universidad que guarde cierto nivel de autonomía frente a otras facultades como las de ciencias naturales, matemáticas o humanidades. Ese no es el caso. Aún hoy para acercarse a los problemas y reflexiones de carácter estético hay que acercarse a departamentos como filosofía o historia del arte. En

suma, no es ni una disciplina con un lugar bien definido ni es tampoco el objeto de estudio de múltiples disciplinas.

Mandoki sugiere más bien aproximarse a los fenómenos estéticos desde la interdisciplinariedad e incorporación de una amplia diversidad de metodologías²⁸. Así, para la autora a la hora de abordar esta clase de fenómenos conviene acercarse desde los diversos tipos de metodologías que pueden llegar a aportar diversas disciplinas como la semiótica, la biología, la historia, la psicología, la neurología, la historia del arte, la sociología, la etología, entre otras; pues todo ello permite llegar a una visión integral del fenómeno mediante esta interdisciplinariedad metodológica.

Finalmente, queda un problema que deriva, a su vez, de la difícil definición de la estética, a saber, cómo distinguirla de otra clase de estudios como la teoría del arte. Mandoki en este caso cita la obra de Christopher Nwodo, *Filosofía del arte versus Estética*, para mostrar cómo este autor es capaz de realizar un recuento histórico en que es posible mostrar que estas dos son disciplinas distintas (cfr. 2006, p.16). Nwodo termina concluyendo que el arte queda relegado a la teoría del arte mientras que la estética se encargaría de estudiar la belleza. No obstante, Mandoki ve allí un problema, pues si a la estética nomás quedará como objeto de estudio la categoría de lo bello, entonces habría que preguntarse si esa categoría tendría suficiente peso por sí misma para fundar una disciplina. Si la estética deviene, dice la autora, en una “*bellología*”, ¿por qué no fundar otras disciplinas como la “*feología*”, “*grotescología*”, “*sublimología*”, “*tragicología*”, etc.?

Mandoki celebra el trabajo y la distinción hecha por Nwodo, pero toma postura al no considerar que una categoría (efectivamente estética, como es lo bello) funde toda una disciplina. Después de todo solo es *una* de entre *muchas otras* categorías. La autora mexicana (2006) concluye tras todo este confuso recorrido por el laberinto de la estética, lo siguiente:

Para concluir, la estética se refiere a cierto tipo de fenómenos particularmente resbaladizos y difíciles de *definir* por el procedimiento filosófico tradicional de razones necesarias y suficientes, difíciles de *ubicar* en tanto disciplina

²⁸ Cfr. Mandoki, 2006, p. 16

especializada u objeto multidisciplinario, y difíciles de *distinguir* de campos afines como la teoría del arte. (p. 17)

Así, tras haber mostrado la reconstrucción de lo hecho por Katya Mandoki respecto a los enredados y oscuros lugares del laberinto de la estética, procederemos a mostrar esos dos vicios que ha fetichizado la estética durante los últimos siglos restringiendo de sobre manera el potencial de esta. Veremos entonces la crítica que hace Mandoki al énfasis desmedido que se le ha dado al arte y a lo bello dentro del estudio de la estética.

2.1.2 La fetichización estética: Lo bello y el arte

En un fragmento breve de *El Indispensable Exceso de la Estética* (2013) Mandoki afirma (p.15) que, una de las razones por las cuales la estética como disciplina en lugar de centrarse en el estudio de la sensibilidad como había sugerido Baumgarten y se terminó centrando en la categoría de lo bello y en el arte, fue debido a la demanda social del momento respecto a los mercados de arte y sus exigencias de fundar bases objetivas respecto al juicio de lo bello y de una “correcta” valoración de las obras, para así mismo, fijar criterios de cotización y ajustes de precios en estos nacientes mercados. Pese a que esta aseveración no es muy desarrollada por Mandoki a lo largo de su obra, sí permite iluminar históricamente una de las razones por las cuales la estética en tanto estudio de la sensibilidad pierde el norte en su quehacer. Por ende, para revisar las críticas de la autora contra estos bastiones de la “estética clásica” conviene más ir sobre los argumentos que esgrime ella contra estos dos.

Al igual que Marx, la esteta mexicana emplea el término fetiche para hacer referencia a la dación de sentido que se le llega a dar a un objeto al atribuirle propiedades sobrenaturales o suprasensibles hasta terminar adorándolo religiosamente (cfr. Mandoki, 2006, p.21). Lo bello y el arte dentro del estudio de la estética parece que han terminado siendo el objeto de estudio, más bien de culto, predilectos por los estetas. Y es que Mandoki es clara respecto al hechizo por medio del cual se sacraliza los objetos en tanto bellos y a partir del cual deriva la tan sacra y magna idea como lo es la idea de la Belleza o de Lo Bello: el lenguaje.

La autora mexicana afirma que, nociones que decimos con “mayúsculas” dentro de la tradición filosófica occidental, tales como La Verdad, El Bien, La Justicia y por supuesto La Belleza, las hemos considerado como hechos ontológicos debido a una trampa del lenguaje

(cfr. 2006, p.18). Pasamos de adjetivos que se predicán de las cosas a la sustantivación de esta clase de palabras para darle una suerte de realidad primigenia y privilegiada. Más bien, afirma ella, lo que hay son actos o acontecimientos que un sujeto juzga²⁹ como buenos, verdaderos, justos o bellos según las convenciones de bondad, belleza, justicia y verdad establecidas en cada contexto social. De este modo ella procede a hablar del momento en que los sujetos por medio del lenguaje más bien proceden a *bellar* (*nombrar* como bellos) los objetos del mundo en lugar de estar auténticamente frente al hecho ontológico de un objeto bello³⁰. Véase por ejemplo lo que termina diciendo la autora respecto al mito de la universalidad de lo bello:

Me atrevería a predecir qué en investigaciones empíricas que analicen comparativamente los juicios del gusto en diferentes culturas y clases sociales (como la actualmente desarrollada por la asociación internacional de estética empírica), la que resulte más lastimada será la universalidad de lo bello. La universalidad de lo estético, en cambio, permanecerá ilesa, pues todos los seres humanos, sin importar la cultura o situación espacio temporal, somos básicamente criaturas sensibles, estéticas. (Mandoki, 2006, p. 40)

Por otro lado, si se revisa esa desmedida atención que se ha dado al mundo del arte dentro del estudio de la estética, se tendrá que ha sido igual de permeado por los hechizos del lenguaje cuando, por ejemplo, decimos algo como “*lo que la obra de arte intenta expresar es...*” o “*el sentimiento que nos evoca la obra de arte es...*” y en seguida un experto dentro del *artworld* procede a señalar todo el significado oculto tras la obra y porque por sí misma tiende a representar unívocamente X o Y concepto o sentimiento. La autora mexicana vuelve a ser clara respecto a esos desentendimientos provocados por la plasticidad del lenguaje y recuerda que no es, digamos, la Guernica la que expresa el terror de la masacre dada durante

²⁹ Recuérdese lo que dice Spinoza en E1A respecto a las consecuencias que trae adjudicar propiedades finales a las cosas (a modo de antropocentrismo) debido a nuestro errado hábito de imaginarlas como dispuestas para nosotros : “*Por lo que toca a las otras nociones, tampoco son otra cosa que modos de imaginar, por los que la imaginación es afectada de diversas maneras, y, sin embargo, son consideradas por los ignorantes como si fuesen los principales atributos de las cosas, porque, como ya hemos dicho, creen que todas las cosas han sido hechas con vistas a ellos, y a la naturaleza de una cosa la llaman buena o mala, sana o pútrida y corrompía, según son afectadas por ella. Por ejemplo, si el movimiento que los nervios reciben de los objetos captados por los ojos conviene a la salud, los objetos por los que es causado son llamados bellos; y feos lo que provocan un movimiento contrario.*”

³⁰ Cfr. Mandoki, 2013, p.55

el siglo pasado en aquella ciudad española, sino que es Picasso *quien* expresa lo que dicho acontecimiento le provocó en su subjetividad y lo hace *a través* de esa pintura.

En suma, los ataques que esgrime la autora mexicana contra estos bastiones de la estética clásica muestran que estos errores de interpretación se deben a la plasticidad del lenguaje que permite derivar en una práctica fetichista en donde, bien fuese la sustantivación de un adjetivo como lo bello, o la dación de atributos propios de los sujetos a los objetos (como los sentimientos o la capacidad de lenguaje en obras de arte), se terminó generando un olvido de la estética en tanto estudio de la sensibilidad. Cabe agregar que no solo el lenguaje y sus hechizos influyeron en que la disciplina estética se desplegara así durante los últimos siglos; sino que también, como lo indica tímidamente la autora, durante el nacimiento de la estética como disciplina (mediados del siglo XVIII con Baumgarten) se coincidió con el nacimiento y auge de los mercados de arte que terminaron exigiendo socialmente conceptos y criterios de valoración propicios para construir este nuevo mundo que empezaba a ser esta clase de mercados (cfr. 2013, p.15).

Mandoki quiere revivir a la estética como estudio de la sensibilidad, lo cual implica no solo estudiar la sensibilidad del curador de las obras de arte en el Museo Nacional o la del turista aficionado en el Museo del Oro, sino que también se trata del estudio de la sensibilidad de ese usuario matutino de Transmilenio que convive con alborotos, hedores y sudores todos los días; la de los grafiteros que han salido de los museos para rayar Distrito Grafiti en Puente Aranda; la de los vendedores ambulantes que comercian desde empanadas hasta helados de queso con bocadillo en los articulados rojos; también la sensibilidad de los trabajadores de Transmilenio que tienen que renunciar al deseo de vestir como quieran por utilizar el uniforme de la empresa; la experiencia de marginalización del habitante de calle que sabe que será visto con desagrado cuando se sube al sistema de transporte; o la del racismo y xenofobia que han tenido que experimentar los migrantes venezolanos cuando suben a un bus para trabajar de manera informal y son marcados (tratados con prejuicios) desde un principio bien sea por su acento o alguna prenda de vestimenta distintiva; y, desde luego, esa situación que hemos experimentado casi todos los bogotanos a las 6 a.m. y su antípoda de la tarde dentro del sistema de Transmilenio en eso que los gringos llaman la *rush hour*.

Todo eso es parte de lo que pretende Mandoki que se pueda estudiar desde una teoría bien pulida de la sensibilidad, pero no lo es todo, pues, como ya veremos en breve, la sensibilidad para Mandoki empieza desde el génesis mismo de la vida, la célula. Lo bello y el arte para la autora mexicana siguen dentro del campo de estudio de la estética, pero ya no ocuparán más el foco principal, sino que tan solo serán otras categorías junto a muchas otras dentro del estudio de la sensibilidad. Para un estudio estético que no se desvíe en fetiches y que considere tanto las sensibilidades especializadas (*artworld*) como las cotidianas del mundo humano, incluso, las que están por fuera del mundo humano como son las de otros seres vivos; era más que justo y necesario arrancar la teta de la que mamaban estos hijos consentidos y malcriados de la estética, para así darles la oportunidad a los gestantes retoños de una más pulida y amplía disciplina que estudie la sensibilidad.

2.2 Estudio de la condición de estesis o del criticismo estético de Mandoki

En este apartado se expondrá el estudio de la condición de estesis o, lo que es lo mismo para Mandoki, la estética. A parte de centrarse en el concepto de estesis, también se mostrará que la manera en que procede Mandoki para demarcar a la estética y señalar tanto las categorías elementales de todo análisis estético como las condiciones de posibilidad de la estesis misma, es un proceder que recuerda bastante al criticismo kantiano y que, de hecho, la misma Mandoki hace explícito.

2.2.1 La estesis y la estética

Mandoki nos recuerda (cfr. 2006, p.64) que etimológicamente el término *aisthesis* (αἴσθησις) refiere al sujeto de sensibilidad o de percepción (*aisthe* derivado de percepción y el sufijo *tes* que señala al agente o sujeto). Por ningún lugar la raíz helénica del término indica presencia ni de lo bello ni del arte, tampoco lo hace de ningún tipo de objeto estético. Será desde allí entonces que habrá un primer escalón para marchar con mayor firmeza en el estudio de esta disciplina.

La autora sugiere regresar, por un lado, sobre Baumgarten y la ya reiterada acepción de estética como ciencia del conocimiento sensible, *aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*³¹, para recordar también que este filósofo alemán, pese a su distinción entre el

³¹ Baumgarten en sus prolegómenos de *Estética*, 1750. (§1).

conocimiento de la facultad superior de la razón y el de la facultad inferior relativo a los sentidos (la estética), logró poner en el mapa del terreno filosófico una importante reflexión respecto a la sensibilidad. Y, por otro lado, regresar sobre Kant que por su parte habla en dos ocasiones dentro de sus críticas de la estética, la Crítica de la Razón Pura y la Crítica del Juicio. En la primera habla de ella en tanto las condiciones de posibilidad a priori de toda sensibilidad desde la cual se marca la receptividad de ser afectado por los objetos según se muestran ante los sentidos y, en la segunda, habla de ella en tanto refiere a un juicio cuyas representaciones son referidas únicamente al sujeto y su sentimiento. Hay entre los dos autores tres elementos que se han de ir recogiendo: la sensibilidad, la receptividad y el sujeto.

Ahora bien, el sujeto de percepción o *aisthetes* es el punto de partida de varias disciplinas, no solo de la estética. La epistemología, la psicología y la estética parten todas del sujeto de percepción, dice Mandoki (2006), pero todas llegan a lugares diferentes, el cognitivo, emocional y apreciativo, respectivamente. También sucede que tanto la ética como la estética suponen la sensibilidad y valoración del sujeto; no obstante, difieren, dice ella, en tanto la primera se enfoca en una acción y sus consecuencias, mientras que la segunda, se enfoca en la atracción o repulsión hacia un algo. Con ello, se tendrá que según Mandoki, tanto epistemología, ética y estética emiten juicios de valor, pero unos respecto a lo falso o lo verdadero, otros respecto a lo benéfico o perjudicial y otros, finalmente, respecto a lo que agrada o desagrada. Todo ello, lo hace Mandoki a modo de diferenciar a la estética de otras disciplinas que también tienen como objeto de estudio al sujeto sensible.

Como último ingrediente, antes de llegar a la definición que realiza la autora del término estética, se ha de mencionar lo que ella toma de Charles W. Morris: el recurso de distinguir entre el *darse* del fenómeno como *proceso* y el *estudio* de tales procesos (Mandoki, 2006, p.67). Morris lo hace con la semiótica al distinguirla del proceso en que algo es un signo para un organismo, la semiosis. De igual manera, en Katya Mandoki *estesis* referirá a un proceso y *estética* al estudio de este.

Mandoki procede finalmente a demarcar a la estética del siguiente modo (2006), “Igualmente habrá de entenderse a la estética como el estudio de la condición de *estesis*. Entiendo por *estesis* a la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (p. 67). Allí, están todos los ingredientes antes mencionados:

sensibilidad, receptividad (que aquí gana la forma de porosidad y por tanto un aspecto de entrada-salida, recepción-emisión) y desde luego un sujeto. De hecho, es muy importante añadir que Mandoki cierra el párrafo de donde se tomó esa definición de la siguiente manera (p.67), “*No hay estesis sin vida, ni vida sin estesis. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente*”.

Parece que la definición aún está demasiado amplía y por ello puede llegar a ser problemática; no obstante, lo que se buscará a continuación será entrar en detalle de cada uno de los términos que Mandoki esboza en su demarcación. Se habrá de pasar por las características del sujeto del que ella habla, qué es un contexto dentro del cual el sujeto estaría inmerso y desde luego cómo se da esa abertura o porosidad allí. En las siguientes secciones veremos la manera en que esta definición dada por Mandoki permitirá ir muchísimo más allá de los límites de la estética clásica e incluso transgredir (sin olvidar) los dominios de la antropo-estética.

2.2.2 La herencia kantiana: La dicotomía sujeto-objeto y el proceder crítico

En este punto Katya Mandoki afirma que inevitablemente la mente opera por dicotomías y en este caso por la señalada como “obsoleta” del *sujeto-objeto* (cfr. 2006, p. 69). Ella se mantiene firme en asegurar que la teoría estética ha oscilado entre los dos polos de esta disyunción: o bien se ha estado firme en la orilla del objetivismo (de lo bello, del texto y su sentido, de la obra de arte y sus conceptos), o bien se ha permanecido en la orilla del subjetivismo (teoría de la recepción, estética idealista, deconstrucción literaria). En ese caso afirma que ella misma tendrá que optar por alguna de las alternativas.

La esteta mexicana dice que el enfoque desde el cual partirá ella será el de un *objetivismo del sujeto* y un *subjetivismo del objeto*. Hablará de sujetos constituidos por la objetividad de lo social, a su vez, que de objetos constituidos por la percepción de esos mismos sujetos. Rápidamente procederá a llamar a su postura como “*sub-ob-jetivismo*”³² y aunque parece que allí hay una superación de la diada sujeto-objeto, en realidad se muestra más tarde una férrea

³² En el mismo momento en que procede a emplear dicho término, lo hace anexando un pie de página donde afirma que dicho concepto puede ser parcialmente compatible con el concepto de “comunidades interpretativas” de Stanley Fish. En esa nota de Mandoki (cfr. 2006, p.70) se nota fácilmente el acento que se da más al aspecto de la comunidad de sujetos que al objeto en ausencia del sujeto.

postura kantiana que reniega de la manera más rotunda de la posibilidad de conocer a la cosa-en-sí, o en términos mandokianos, la objetualidad del objeto. De ese modo, más bien el acento dentro de la dicotomía se da en mayor medida en el lado del sujeto en tanto comunidades de sujetos sobre las cuales orbitan los significados de los objetos. En suma, hay más bien un olvido del objeto con independencia del sujeto. Hay una marcada y explícita herencia kantiana allí. Esto se verá con mayor claridad mediante los cuadros que la misma Mandoki proporciona:

Figura 2. Objetividad, objetualidad, objetivación y subjetivación.

Objetividad	Intersubjetividad
Objetualidad	Cosicidad
Objetivación	Proceso de exteriorización del sujeto
Subjetivación	Proceso de interiorización del sujeto

Tomado de *Prosaica I* (p.75) por *Katya Mandoki* (2006). Siglo Veintiuno

La autora mexicana emplea la analogía de los movimientos de contracción y relajación del corazón, sístole y diástole, con los procesos dinámicos del sujeto mediante los cuales se expande para dejar salir lo que busca exteriorizar, *objetivar*, y con los que se relaja para dejar entrar en sí mismo aquello que le es externo para hacerlo propio, *subjetivar*. Así, respecto a la ya antes mencionada definición de estética en tanto estudio de la condición de estesis (*condición de apertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso*), podrá precisarse de mejor manera que esa *apertura* no es mera pasividad, sino que, como afortunadamente lo indica el término *porosidad*, es la posibilidad de entrada y salida a partir de la sensibilidad del sujeto dentro del contexto en que está inmerso. Ya en la siguiente sección al hablarse de lo que he denominado “*los cuatro trascendentales de la estética mandokiana*”, será posible saber qué es aquello que entra y sale a través de este sujeto.

Ahora bien, llegados a este punto es más que apropiado esclarecer la razón por la cual se ha dicho que la esteta mexicana hace explícito su afiliación a una importante tesis kantiana, a saber, la de la incognoscibilidad de la cosa-en-sí. Habrá que entender entonces cómo está

entendiendo Katya Mandoki el término objeto y la manera en que termina diferenciando entre la objetividad y la objetualidad.

Afirma Mandoki que del objeto estético solo puede hablarse en relación con el sujeto estético que es quien lo constituye como tal. La *objetividad* tiene que ver no con los objetos, sino con la comunidad de sujetos que desde determinados contextos configuran el espesor de lo social en tanto objetivo. El término *objetivo* es intercambiable con lo co-subjetivo o inter-subjetivo porque se da desde la interacción social de estos. Finalmente, al hablar del *objeto* en tanto separado e independiente del sujeto, Mandoki exhibe finalmente su filiación a la tesis kantiana del *noúmeno* bajo el argumento de que el sujeto no puede conocer nada que no pase a través de sí mismo, es decir, nunca podrá conocer a una cosa-en-sí haciendo caso omiso de quién busca simultáneamente conocer a esta (cfr. 2006, p. 75).

Por un lado, con todo lo anterior es posible notar la cercanía de Mandoki al pensamiento kantiano, tanto por su aceptación a la tesis de la incognoscibilidad del *noúmeno*, como por la manera en que ella habla del término objetividad en tanto lo constituido por el contexto de la comunidad intersubjetiva en cuestión. Y, por el otro lado, es plausible percibir otra herencia del pensamiento de Immanuel Kant dentro del trabajo de la esteta mexicana, a saber, su *proceder crítico*. Dice ella:

Si el conocimiento es un efecto de la capacidad de conocer del ser humano, la estesis es un efecto de su condición sensible. Como en Kant, habría que preguntarse por las condiciones de posibilidad de la sensibilidad humana, empresa tan compleja como necesaria, y de la que aquí sólo propondré sus elementos básicos. Más que preguntarse qué es lo bello o el arte o cómo definir la experiencia estética y distinguirla de otras experiencias, la cuestión está en ubicar cómo se manifiesta la sensibilidad humana. (Mandoki, 2006, p. 81)

En efecto, como menciona la autora en la anterior cita reafirmando que no se preocupará ni por el arte ni lo bello, ella procederá a examinar *cuáles son las condiciones de posibilidad de toda sensibilidad*. De hecho, ya se ha comenzado con dicho trabajo desde el momento en que ella presentó las más básicas de sus categorías en la relación sujeto-objeto. Y pese a que sobre el final de la cita se habla solamente de la sensibilidad humana, ya se verá que a lo largo de su obra se sobrepasan los límites de una sensibilidad antropológica, para hablar

ambiciosamente de toda sensibilidad. Se hará uso desde luego de los dos a priori de la sensibilidad que Kant estableció en la sección de la *estética trascendental* de su *Crítica de la Razón Pura*, tiempo y espacio; no obstante, se añadirán tres más según el criterio de la autora. De modo tal, que empezaré a referirme a ellos, tal y como hizo Kant, bajo el nombre de *trascendentales* o *trascendentales estéticos*.

Para concluir, en otro lugar la autora también habla del *fetichismo del objeto estético* y otro bajo el nombre de *mito de la experiencia estética* (Cfr. Mandoki, 2006). A partir de las herramientas adquiridas en este punto, ya es posible entender porque en el pensamiento de Mandoki nunca podrá hablarse de un objeto estético, puesto que esto solo sucede a partir de la interacción del sujeto para con este y nunca hay un objeto *per se* que tenga X o Y cualidad de “estético”, sino que el sujeto³³ se las adjudica; mientras que, hablar de experiencia estética, como señala Mandoki, se trata de un pleonismo, así como hablar de objeto estético es un oxímoron (cfr. 2006, p. 50). Toda experiencia es estética por definición, dice ella, puesto que “experienciar” es la estesis en sí misma. Una experiencia sin sensibilidad es una abstracción. La experiencia artística solo es un momento o posibilidad dentro de la sensibilidad, así, ya no habría razón para privilegiar esta clase de experiencia dentro del estudio de la sensibilidad para señalar a esta, y no otras, como estética.

2.2.3. Los cuatro trascendentales

Tiempo-espacio

Estas formas puras de la sensibilidad, como Kant las denominó en *La Crítica de la Razón Pura*, Mandoki las toma como un solo trascendental sin reducir tampoco la una a la otra. Pues ella afirma (2006, p. 83) que el espacio constituye el “aquí” desde el cual se constituye mi cuerpo y el tiempo el “ahora” desde el cual se constituye mi conciencia. La autora afirma no concebir a esta categoría como una de índole ontológico sino *fenomenológico*, es decir, como indispensable en cualquier tipo de experiencia. Por tanto, no se habla de un espacio euclidiano desde el cual se hace abstracción del espectador, sino que se habla de un espacio topológico cuyo epicentro es el sujeto de experiencias.

³³ Si hay una pregunta en el aire puede ser la de cómo sabe Mandoki donde termina el objeto y donde comienza el sujeto. Ya en los próximos apartados tras haber revisado las condiciones de posibilidad que realiza Mandoki de la sensibilidad y llegar a los tres orbes será posible hallar una respuesta.

El cuerpo y sus sentidos

Mandoki dice que la brújula estética se ha de encaminar por los caminos del estudio de la evolución biológica³⁴, pero porque desde el inicio el norte siempre apunta hacia una única dirección, el cuerpo. Por eso afirma:

No pueden producirse manifestaciones artísticas, ni aplicarse categorías como lo grácil o lo trágico, no hay ornamentación, estilos, preferencias o placeres sin la percepción corporal. Los aspectos convencionalmente ligados a estas temáticas como el arte, lo sublime, lo bello y el gusto son derivados de este sentido primordial de estesis y en ningún modo tienen que ser sus objetos privilegiados de análisis. (2013, p. 17)

Se ha de mencionar, además, que siempre que ella habla de la objetividad en tanto intersubjetividad, al mismo tiempo, está hablando (2006) de una corpo-realidad o de un *a priori* bio-cultural (ya en el siguiente trascendental se explicará lo referente a este aspecto cultural). A causa de ello, Mandoki es muy consciente de que según la especificidad de cada cuerpo se abre siempre la posibilidad de estudiar una diversidad de estéticas (cfr. 2006, p. 85). Pues es posible que muchas gentes estén dentro de un articulado de Transmilenio, pero no es lo mismo vivir la sensibilidad allí adentro desde el cuerpo de una mujer que desde el cuerpo de una mujer trans, el de un obeso al de una persona invidente, el de un perro lazarillo al de un perro mascota, o de los cuerpos de una pareja heterosexual a los de una homosexual.

*Semiosis (convenciones culturales)*³⁵

Este trascendental puede llamarse de la *semiosis* o *semiósico*, es decir, como el referente a la capacidad de ser participe dentro de fenómenos de interpretación y generación de *signos*. Y, de hecho, la estética clásica siempre ha estado preocupada por el fenómeno de la representación dentro del mundo del arte; pues bien, de lo que se trata aquí es de llevar esa

³⁴ En el *Indispensable Exceso de la Estética* (2013) la autora revisa e interpreta en clave estética la teoría de la evolución. Por el objetivo de este texto, no se examinará dicha interpretación.

³⁵ En su *Prosaica I* (2006), lugar donde Mandoki anuncia estos cuatro trascendentales, denomina a este bajo el título de convenciones culturales y habla de él en tanto el bioma cultural repleto de signos dentro del cual habita el ser humano. No obstante, si se estudian otras obras suyas como *El Indispensable Exceso de la Estética* (2013) o *Semiosis y Aisthesis: ¿cinta Möbius o doble hélice?* (2004), será más que adecuado percatarse que la noción de convenciones culturales no es suficiente para explicar la ambiciosa bio-estética que luego desarrollará la autora, pues allí irá mucho más allá de la mera sensibilidad humana.

misma preocupación por la representación, pero a toda experiencia del sujeto y así finalmente se llegará a la semiosis.

Si Mandoki, como ya vimos, definió a la estesis no solo como esa apertura sensible del sujeto al contexto en que está inmerso, sino también como la condición fundamental de todo ser viviente; entonces es porque considera que todo ser vivo es semiótico por naturaleza: interprete y generador de signos. Así, la empresa bio-estética de Mandoki ha de hacer uso necesario de la bio-semiótica desde autores como Uexküll o Sebeok.

Viveza emotiva

Si bien esta parte del presente trabajo de grado tiene como objetivo realizar una reconstrucción de los elementos fundamentales del pensamiento de Mandoki, en este punto parece que se edifica por sí solo y con total naturalidad un puente con el pensamiento de Spinoza, objetivo principal de este trabajo. Veamos:

El concepto de energía como vitalidad emotiva está emparentado a grandes rasgos con el “alma” en Platón, “*entelequia*” en Aristóteles, *archeus* en Paracelso, “voluntad de vivir” en Schopenhauer, *élan vital* en Bergson y “autopoiesis” en Varela y Maturana. [...] este concepto es imprescindible para el análisis del fenómeno estético pues donde no hay energía no hay estesis” (2006, p. 85)

Este trascendental, como dice la mexicana, refiere a la pulsión o ímpetu que anima y guía al sujeto, bien sea de manera consciente o no. Es ese impulso que empuja a la circulación e intercambio de energías con el medio y otros sujetos en mor de la conservación del sí mismo. Por eso la autora sentencia: sin esa energía o vitalidad no hay estesis. Es fácil empezar a notar conexiones con la noción de conatus en Spinoza.

2.2.4. Prendamiento y Prendimiento

Si ya antes fue fácil notar el proceder crítico de Mandoki para dar cuenta de las condiciones de posibilidad de toda sensibilidad, entonces vale la pena preguntarse ¿si aún se ha de creer que es tan extraordinaria la condición estética tal y como se hacía clásicamente al referirse a

ese mito de la experiencia estética³⁶, o no se ha de creer así? Veamos la interpretación de Mandoki (2006) a una cita de Emmanuel Lévinas con la que nos invita a pensar el problema:

«*La sensibilidad es gozo*» nos dice Lévinas y agrega: «*la sensibilidad no es un conocimiento teórico inferior ligado íntimamente en alguna forma con estados afectivos: en su misma gnosis, la sensibilidad es goce; está satisfecha con lo dado, está contenta*». De ahí habría que partir para comprender a las estesis etimológicamente como percepción y fenomenológicamente como gozo. (p. 89)

Si la estesis es la condición fundamental de todo ser viviente, entonces desde que se nace hasta cuando se muere se es pura sensibilidad y el primer impulso que se tiene cuando recién uno ha llegado a la vida es simple: *inercia por seguir con vida*. Desde el impulso de seres unicelulares que con sus pseudópodos se procuran el alimento, hasta nosotros los mamíferos cuyo impulso intrínseco a nuestra naturaleza es el de *prendernos* del seno de nuestras madres. Allí, dice Mandoki, ya se forma la inquebrantable relación semiosis-estesis pues relacionamos estímulos sensibles que empezaran a devenir signos a lo largo de nuestra vida: la tibieza del pezón en la boca y el cálido paso de leche a través de la tierna lengua del infante será signo indiscutible de la reproducción de la vida para muchos, mientras que, vulgaridad obscena para alguno que otro anticuado y moralista pasajero de Transmilenio.

Así, respecto a los signos que empezamos a relacionar con la reproducción de la vida o con el despliegue de nuestra sensibilidad procuramos prendernos a ellos para extraer de estos el vigor para vivir. El “deleite desinteresado” kantiano, dice Mandoki, que ha sido tan rescatado clásicamente por la estética, no es más que una trampa que encubre ese primigenio acto de la sensibilidad por adherirse en un gozo *interesado* a aquello que afirma la propia sensibilidad, es decir, la propia vida (cfr. 2006, p. 90). De ese modo, la llamada “experiencia estética” en la que el término *contemplación* solía restringirse a unos cuantos expertos del mundo del arte o refinadísimos espíritus de privilegiada sensibilidad, queda destruida cuando

³⁶ Mandoki (2006, pp. 46-50) lo describe como esa creencia que suponía a la experiencia estética como una que se sale de la cotidianidad y que solo se da al momento de estar ante una obra de arte que está allí para ser *contemplada* o ante situaciones inenarrables o indescritibles que rebasan nuestra finitud como sería la experiencia de lo *sublime*.

nos percatamos que no hay nada más *cotidiano* a lo largo de toda la vida que lo estético. Respecto a ello dice brillantemente la mexicana:

No sólo desde que nacemos, sino desde que despertamos cada mañana buscamos oportunidades de prendamiento: escuchar el canto de los pájaros al amanecer, sentir la frescura de una ducha, oler el perfume del jabón, palpar la ropa limpia, saborear un café... así vamos prendándonos a pequeños placeres cotidianos para ir tejiendo nuestra existencia como la abeja se prenda de flor en flor. Si nuestra apetencia estética dependiera de las obras maestras del arte, difícilmente sobreviviríamos al elemental y a veces tan difícil acto de ponernos de pie cada mañana. (Mandoki, 2006, p. 90)

En la antípoda del prendamiento se encuentra el *prendimiento*. Si en el primero es el sujeto quién se adhiere al objeto porque este le recuerda el gozo de su sensibilidad, en el segundo es el objeto aquel que termina adhiriéndose al sujeto capturando su sensibilidad en detrimento de este último. Mientras el prendamiento expande, vigoriza y afirma al sujeto, el prendimiento es inversamente su entumecimiento, fragmentación y privación, en tanto su condición de estético.

Admito en este punto que la idea de explorar y ejemplificar una estética cotidiana de quienes hemos vivido la experiencia de ser usuario del sistema de Transmilenio me llegó a partir de leer pasajes de la obra de Mandoki (2006) como este en que habla del prendimiento:

Quienes llevan una vida fértil en estímulos nutricios, pueden mantener la sensibilidad abierta. Quienes, por el contrario, están continuamente expuestos a la violencia estética de la sordidez, la miseria, la amenaza, la mezquindad humana, es decir, viven en situación de prendimiento continuo, se ven obligados a bloquear su sensibilidad para no padecer. La mayoría silenciosa que viaja horas todos los días al trabajo hacinada en los vagones del metro o en las largas filas de autovías, resignada a una soledad entre multitudes hacia una jornada de trabajo monótona o agresiva, está prendida estéticamente por un medio hostil que la obliga a cerrarse para sobrevivir. (p. 93)

En efecto, contrario al gozo primigenio que es la sensibilidad o la vida misma, el prendimiento es esa situación donde nuestra sensibilidad y la energía (viveza emotiva) que esta implica son absorbidas por el objeto, lo cual, termina produciendo, en vez de ese gozo levinasiano del que se valió Mandoki para hablar del prendamiento, el envenenamiento estético del sujeto. Esto se manifiesta, bien sea en la tendencia a cerrarse ante los estímulos sensibles exteriores desembocando en una suerte de *anestesia* autoinducida, o bien en el deseo por una sobrecarga de estímulos sensoriales que permitan desbloquear la tullida sensibilidad. De este último, pueden ser fácilmente casos como el exceso en el uso de drogas en algunas personas que las ven como escape ante las dificultades de su contexto; la adicción a la pornografía por quienes el mercado ha convertido mediante violencia simbólica en “feos” y de allí en tímidos sexuales; la tendencia a observar en espectáculos masivos, como en el cine, escenas reiteradas de violencia hasta normalizar a esta; el morbo ocasionado por el amarillismo, entre otros. Con esto último podría recordarse a Walter Benjamin (2003) cuando dijo que se ha llegado a un punto de alienación en que nuestra propia destrucción la podemos contemplar a modo de un gozo estético.

La importancia de las nociones de prendamiento y prendimiento son esenciales a lo largo de la obra de Mandoki para darle nuevos aires a la disciplina estética y renovar categorías estrechas como la de *contemplación* o *desinterés*. Estas nuevas categorías no solo reivindican la importancia de la sensibilidad en la cotidianeidad de cada uno de nosotros humanos, sino que además permiten entender cada vez de mejor manera la fuga que permite el pensamiento de la mexicana de la tradicional antro-po-estética, pues siendo la estesis la condición fundamental de todo ser vivo, hace que sea una obviedad que sobre la sensibilidad de otros seres vivos también sea posible notar una tendencia al prendamiento y una resistencia al prendimiento.

2.2.5. La objeción del panestetismo y aclaración del estudio de la estesis

Tras este recorrido por los pilares más importantes de la propuesta mandokiana, la misma autora busca antecederse a los plausibles ataques que puede llegar a suscitar su propuesta estética. La más importante de ellas es la que refiere a lo que ella misma llama la acusación del *panestetismo* y, más superficialmente, la aclaración que hace ella respecto a los nombres con los que también se pudo haber bautizado el estudio de la condición de estesis.

La acusación del panestetismo, en palabras de Mandoki, versa más o menos así: si se amplía tanto el campo de la estética para rebasar el campo del arte y lo bello, entonces todo terminaría siendo estético y así mismo se disolvería confusamente el objeto de estudio de la disciplina (cfr. 2006, p.147). La estética misma empezaría a perder pertinencia. Una crítica clara y contundente.

Ante ello, de manera clara y concisa la mexicana esgrime una aguda respuesta ante los “estetos conservadores” que quieren disolver su propuesta. Afirma ella, que la acusación según la cual desde su pensamiento todo vendría a ser estético no ha entendido para nada lo que ella dice, pues la única estesis está en los sujetos, no en los objetos. No hay una sola cosa estética en el mundo, ni las obras de arte o las cosas bellas. El señalamiento de que “todas las cosas son estéticas” afirma el *objetualismo* contra el que Mandoki ya se había manifestado como insostenible mediante un argumento kantiano. Todo objeto en efecto *puede* llegar a ser estético, pero solo en la medida en que un sujeto interactúa con este. Allí hay posibilidad, no necesidad.

Con la amenaza del panestetismo controlada, tan solo queda aclarar por qué Mandoki considera más apropiado usar el término estética para referir al estudio de la condición de estesis y no, por ejemplo, *estesiología* o *estetología*. En caso del primero se debe a que contemporáneamente ya hay una rama de la medicina que tiene este nombre y se dedica al estudio fisiológico y neurológico de los sentidos, pero deja de lado los aspectos mentales y culturales de dicho proceso; mientras que, la estetología es la disciplina que estudia las teorías estéticas por separado. Estas aclaraciones, las hace la autora para mostrar su firmeza en la renovación de este giro en el objeto de estudio de la estética y no vacilar por ello en un sutil cambio de nombre en su propuesta. No, ella está segura de que para volver a enfocar a esta disciplina en esa ciencia de la sensibilidad baumgartiana, se ha de dar un giro a los enfoques anteriores y tener firmeza al asegurar que el nuevo paradigma es estética y no otra cosa.

2.3 La relación semiosis-estesis

Llegados a este punto de la reconstrucción del pensamiento de Mandoki queda tan solo abordar uno de los fundamentos que es transversal a lo largo de toda su obra, a saber, la importancia del estudio semiótico dentro de la estética o, lo que es lo mismo en términos ontológicos, la inquebrantable relación entre semiosis-estesis en la aparición de todo

fenómeno estésico. Por ende, en este punto ya será plausible observar porque al hablar del génesis de la estesis y la semiosis será, por consecuencia, lo mismo que hablar de los atributos del fenómeno de la vida desde su origen hasta el día de hoy.

2.3.1 La biosemiótica: La célula, unidad semiótica mínima

Si la estesis no es una condición más, sino *la* condición de todo ser viviente en tanto este se abre (porosidad del entrar/salir) al mundo dentro del cual está inmerso, entonces habría que preguntarse ¿qué es a lo que uno se abre si acaso aquello no es algo diferente de uno mismo? Se agrega entonces la pregunta ¿cómo se da un sí mismo capaz de diferenciarse con respecto a lo otro? A partir de ambas cuestiones empieza a brotar la necesidad por *significar* en tanto capacidad de *identificarse* a sí mismo y *diferenciarse* de aquello que no es uno, es decir, lo otro. Emerge así la necesidad por crear signos para representar tanto a ese sujeto de la apertura como a ese mundo ante el cual se abre sensiblemente dicho sujeto. Dice la autora mexicana:

Como premisas, partimos del hecho que no hay estesis sin semiosis, es decir, no hay abertura del sujeto al mundo sin que medien procesos de significación y sentido (así sea en la primeridad). No hay tampoco semiosis sin estesis, puesto que sin abertura al mundo no hay significación posible. De ahí que la estesis inicie, atraviése y rebase todo proceso de semiosis de cada organismo adquiriendo distintos grados de intensidad y extensividad, es decir, grados de vivacidad y de diversidad en el espectro total de las criaturas vivas. (Mandoki, 2006, p. 102)

La semiótica se ha encargado históricamente del estudio de los signos, no obstante, dice Mandoki, desde el giro lingüístico del siglo pasado ésta se limitó tan solo a los signos verbales olvidando sus orígenes en los estudios médicos de la Grecia clásica respecto al cuerpo enfermo y sus síntomas o en la teosemiótica medieval que veía en la naturaleza signos dejados por Dios (cfr. 2013, p.10). Por fortuna para el siglo pasado y para Mandoki vendría uno de los padres de la biosemiótica para reestablecer el curso de la disciplina antes originada en el cuerpo y los fenómenos naturales, Thomas Sebeok.

Parafraseando a Mandoki (2013) en su lectura del estadounidense Sebeok, todo ser vivo para mantenerse vivo ha de significar, es decir, emitir y percibir signos. Para Sebeok los fenómenos semióticos abarcan toda la biosfera del planeta entero, pues en todo acto interpretativo de un ser vivo se termina asignando (*a-sign-ment*) al objeto en cuestión, es decir, se termina elevando al objeto interpretado al estatus de *signeidad* (objeto con la capacidad de ser un signo para un sujeto). De modo tal que, si se recuerda la cita de párrafos atrás y se suma a esto, será ya posible empezar a identificar que sin la sensibilidad corporal de la estesis no pueden darse estos procesos de significación, pues no habría la posibilidad de percibir primero lo que luego se busca interpretar. Rebotan ecos de la noción baumgartiana de la estética como episteme sensible. El proceso es bien esclarecido por la mexicana de la siguiente manera:

Dos movimientos posibilitan la estesis: detección del receptor al estímulo o fuente y el prendamiento o acoplamiento a su sentido. Es así como la materia dejará de ser sólo materia al momento en que activa la semiosis. Percepción y significación, estesis y semiosis permiten que al abrirse el organismo distinga entre el sí mismo y el otro en la auto-poiesis y decida acercarse por atracción al absorber nutrientes o alejarse por repulsión al evadir tóxicos o predadores. (Mandoki, 2013, p. 106)

Vale la pena resaltar la novedad que ha aparecido en esta cita: en la auto-poiesis, esa membrana que se abre y cierra permitiendo la autoorganización interna de un organismo, se termina dando esa distinción entre el *sí mismo* y lo *otro* por la que se preguntó al iniciar esta sección. Esta distinción entre el sí mismo (sujeto de apertura) y lo otro (mundo al que se abre el sujeto) puede entenderse en términos biosemióticos como lo hace Mandoki a partir de Thure von Uexkull (cfr. 2013, p. 91): la *endosemiosis* como los procesos de significación internos al funcionamiento del organismo como el metabolismo, la reproducción, el sistema inmune, entre otros; y la *exosemiosis* como los procesos de significación en relación con sujetos u objetos externos al organismo como las relaciones simbióticas que se establecen en el medio.

Con todo lo anterior se ha procurado mostrar la razón por la cual Mandoki insiste tan severamente en que es imposible el darse de un fenómeno estésico sin que se dé

simultáneamente un fenómeno semiosico. La estética, de hecho, siempre ha hecho uso de la semiótica puesto que el análisis de las obras de arte siempre ha presupuesto el estudio de signos expresados en diversidad de técnicas y registros sensoriales del ser humano. No importa si han sido pinturas sobre lienzo, fugas del barroco, orfebrería precolombina, el *vogue* neoyorkino o un *rave* de techno, todas estas obras de arte siguen siendo de igual manera signos esperando a ser interpretados por alguien. Lo que diferencia al estudio semiótico de Mandoki del que se ha realizado habitualmente por la estética clásica con las obras de arte es que el de ella no se limita solamente a los signos humanos dentro del mundo artístico, sino que busca extenderse a la interpretación y creación de signos no solo en la cotidianeidad humana sino también en todas las formas de vida. Por ello, se fundamenta en una biosemiótica y es capaz de concordar con Sebeok cuando este afirma que es la célula la unidad mínima de significación.

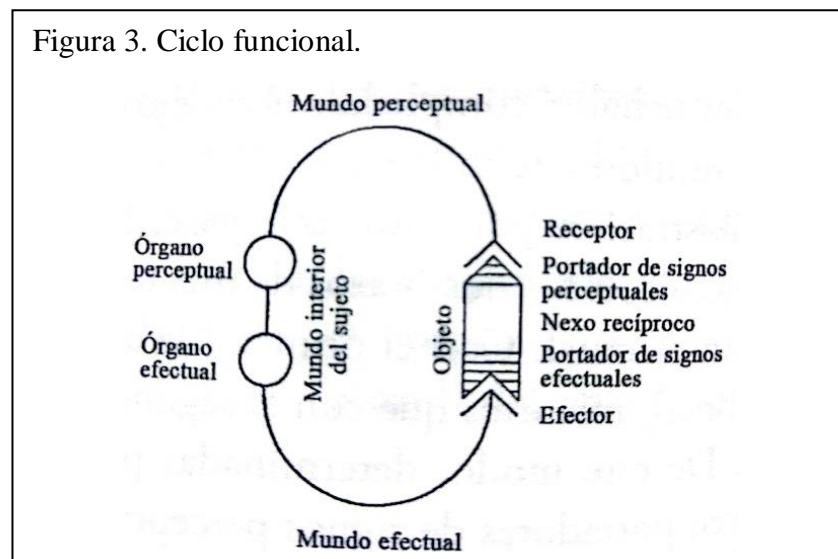
2.3.2 El *Umwelt*: sesgos morfológicos

La siguiente cita de Mandoki (2013) condensa muy bien la asimilación que ella realiza dentro de su pensamiento respecto de la obra del biólogo estonio-alemán:

Jakob von Uexküll denominó *Umwelt* a esa especie de burbuja perceptual que engloba a toda criatura y circunscribe lo que puede detectar y resaltar del entorno para su supervivencia. Ningún organismo lo percibe todo ya que siempre está sesgado por su morfología y su contexto. El *Umwelt* depende de receptores moleculares, celulares, táctiles, gustativos, olfativos, visuales, auditivos e incluso lingüísticos para valorar su ambiente interior y exterior y seleccionar la acción adecuada. [...] Las actividades de estesis y de semiosis del perceptor y del efector operan continua y cíclicamente al detectar, valorar e interpretar los estímulos del ambiente y actuar en consecuencia.” (p. 269)

Para comprender la noción de *Umwelt*, central en el pensamiento del biólogo, una buena idea es volver sobre el modelo del *ciclo funcional* también propuesto por el autor. El ciclo funcional es un proceso propio de todo ser vivo mediante el cual este percibe el mundo y procede a actuar en él. Este proceso sucede en todo ser vivo, pero en cada uno de manera distinta, pues el darse del ciclo funcional depende de la *morfología* de cada uno. Para ser exactos con lo que sucede en este proceso se tendrá que decir con von Uexküll que, todo ser

vivo sujeta a su objeto con dos tenazas, la una *perceptual* y la otra *efectual* (2016). Según los órganos perceptuales de cada ser vivo será posible que un objeto sea portador de un signo perceptual o no. Por ejemplo, un perro lázaro que viaja en Transmilenio puede ver en escala de grises, pero no distinguir el color, de modo tal que las sillas azules no son un signo que él pueda distinguir con claridad de las rojas, por el contrario, si un perro callejero por accidente subió al mismo articulado antes que él y orinó allí, dicho aroma (solo molesto para los humanos) se convertirá en un objeto de mayor riqueza semiótica para este perro lázaro a diferencia de muchos otros objetos dentro del bus. Tras ello, el signo perceptual que ya ha estimulado alguno de los órganos sensitivos del animal (en este caso el olfato), impulsa a una respuesta con alguno de los órganos efectuales (de acción) de este. Puede que el perrito camine hacia allí y orine en el mismo espacio. En ese momento el signo perceptual del inicio habrá sido cancelado o *retroalimentando* (en tanto puede desencadenar una serie de signos perceptuales y efectuales nuevos) por el signo efectual anterior que fue gestado como respuesta.



Tomado de *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (2016) por J. von Uexküll (p. 44). Cactus

Todo este proceso conocido como el ciclo funcional, a partir del cual puede considerarse a von Uexküll como un pionero de la biosemiótica y la etología, ayuda a comprender de mejor manera el concepto de *Umwelt* o, lo que es lo mismo, *mundo circundante*. El *Umwelt* es el mundo de signos, perceptuales y efectuales, que cada ser vivo es capaz de percibir, interpretar, emitir y, en últimas, de habitar. El mundo circundante es la manera en que cada

ser vivo experimenta o, mejor, vive el mundo según está dispuesto y posibilitado por su cuerpo. En su obra, *Andanzas por los Mundos Circundantes de los Animales y los Hombres* (2016), escribe von Uexküll con una fina pluma y una sensibilidad que parece ser más que humana lo siguiente:

No hay mejor modo de comenzar tal paseo que durante un día soleado en un prado en flor, atravesado por el zumbido de los escarabajos y el aleteo de las mariposas. Ahora, imaginaremos en torno a cada uno de los animales que habitan en el prado una burbuja de jabón que representa su mundo circundante y contiene todos los signos accesibles al sujeto. No bien nosotros mismos ingresamos a una burbuja semejante, el entorno desplegado ante el sujeto se transmutará por completo. Muchas características del colorido prado desaparecerán por completo, otros pierden su relación mutua, y se tejen nuevas conexiones. Un nuevo mundo surge en cada burbuja. (p. 35)

Jakob von Uexküll se admite en todo momento como profundamente influenciado por Kant, pues explícitamente dice (2016) que, solo mediante la noción de *Umwelt* la biología logra conectarse con la doctrina de Kant, ya que finalmente gracias a este concepto se verá el rol decisivo del *sujeto* en la constitución de su propio mundo (p.49). A lo largo de la obra de Mandoki son múltiples las referencias a von Uexküll; no obstante, la cita de la mexicana con la que introduce el término de mundo circundante es la que mejor condensa la recepción y asimilación que hace ella dentro de su propia obra del pensamiento del biólogo estonio-alemán: el *Umwelt* como el *sesgo* morfológico por el que cada ser vivo se abre al mundo y termina configurando (significando) a este.

2.3.3 Exceso

Mandoki dice que cuando un sujeto percibe cualquier objeto e intenta comprender qué es e interpretarlo ha de realizar un procedimiento de re-conocimiento, es decir, ha de revisar dentro de sí cómo clasificar a tal objeto, qué características posee, de qué tipo de cosas se diferencia, a qué tipo de cosas se parece, entre otras (cfr. 2006). En últimas, el re-conocimiento implica un proceso de volver a conocer, en el sentido de acomodar el objeto detectado dentro de ciertas categorías con las que ya antes uno cuenta a nivel cognitivo y que son útiles para comprender el mundo. Allí actúa la semiosis plenamente discriminando la

información entre signos y símbolos³⁷, acomodando ciertos objetos por allí y otros por acá. Claro que hay percepción y significación como ya se ha mencionado que sucede en la semio-estesis, pero dice la autora que con ello no basta aún para completar el fenómeno estético a cabalidad, pues se puede percibir e interpretar información bajo un sistema de signos y aun así ser indiferente (carencia de viveza emotiva) a lo percibido, como el caso de una cámara de vigilancia. Dirá ella (2006), “la semiosis es la condición necesaria para la estesis, pero no es suficiente. Para que el fenómeno estético ocurra se requiere además de un *exceso* que rebase la función perceptual e informativa” (p.135).

Muchos de los avances tecnocientíficos contemporáneos permiten tener numerosos ejemplos de aparatos cuya programación les permite percibir e interpretar cierto tipo de información y en determinada manera. Y desde luego que en ellos acontece este proceso antes descrito del re-conocimiento; no obstante, la capacidad que tienen los seres vivos para sobrepasar el mero límite de la información, su decodificación y posterior interpretación, es que pueden detectar siempre un *excedente* a partir de la misma información que se reconoció inicialmente. En palabras de Mandoki (2006):

Pero en ocasiones sucede algo más: el objeto es percibido más allá del evento puramente informativo y genera un fulgor o un valor adicional para ubicarse en la dimensión estética a través del des-cubrimiento, es decir, de retirar la cubierta del hábito de percepción. El salto de la semiosis a la estesis ocurre cuando el sujeto trasciende el automatismo perceptual, rebasa la detección y alcanza a lo experiencial en el des-cubrimiento de lo inesperado. Sucede la epifanía donde el objeto de la percepción se nos aparece de una manera novedosa, imprevisible, fascinante o gozosa (p.136)

Ese paso de la semiosis a la estesis se da en aquello que sobrepasa ese proceso de re-conocimiento en el que se puede detectar y discriminar la información para posteriormente categorizarla de una u otra manera, se da en lo que excede a la mera información y exige una reacción de la viveza emotiva antes mencionada. En este punto ya no se reconoce, sino que

³⁷ Esta distinción entre signo y símbolo también es trabajada por Mandoki a partir de varios autores como Peirce, Saussure y Goux. Para la autora el primer término denota mientras que el segundo connota. La omisión en este trabajo de dicha distinción en la obra de Mandoki se debe a la intención de explicar globalmente la importancia de la semiótica en el pensamiento de la mexicana.

se *des-cubre* lo inesperado, se genera un prendamiento o prendimiento a lo desconocido. En suma, lo excesivo nos asombra y recuerda que no somos meros autómatas perceptuales, nos recuerda que no estamos anestesiados como meros procesadores de información, sino todo lo contrario: estamos llenos de una estesis viva que añora por prendarse a aquello que le otorgue más vida. Queda en duda (porque no lo señala explícitamente) si para Mandoki aquello que se *descubrió* en un momento inicial y pasó a ser *reconocido* en otro posterior, deja de ser estético o no.

Para concluir, el exceso rebasa al mero proceso de reconocimiento semiótico de la información para cruzar mediante el descubrimiento de lo inesperado (aquello marginal al automatismo perceptual) al campo de lo estético. El concepto de exceso será explorado también por la autora dentro del *Indispensable Exceso de la Estética* y allí tendrá un profundo vínculo con la teoría de la evolución, no obstante, por los objetivos del presente trabajo no concierne examinar ese asunto ya que el concepto antes mencionado solo ha sido traído por su papel dentro del paso de la semiosis a la estesis. Cierro con lo que dice Mandoki brillantemente en un fragmento de su obra (2013), “podemos reaccionar con placer o repulsión al exceso, pero nunca podremos permanecer indiferentes. El exceso jamás será estéticamente neutro” (p. 301).

2.4 La Matrioshka mandokiana: niveles de observación de la estética

Una matrioshka es lo que popularmente los hispanohablantes hemos conocido como una muñeca rusa y esta es precisamente la metáfora indicada para señalar los niveles de observación o ámbitos de estudio de la propuesta estética mandokiana. Se partirá desde un concepto o muñeca muy grande como lo es el de la bioestética hasta llegar a muñecas mucho más precisadas en su elaboración como lo es la socio-estética y su bifurcación en la prosaica y poética.

2.4.1 Los dos grandes ámbitos: bio-estética y socio-estética

Tras el largo trayecto cursado en esta reconstrucción de las bases del pensamiento de Mandoki, el lector habrá encontrado numerosas veces la definición de la condición de estesis y su equivalencia con la condición fundamental de todo ser vivo. De modo tal, que no habrá de sorprenderse cuando se anuncia que el concepto más grande o general para referirse al

pensamiento de Mandoki sea el de *bio-estética*, ese es el ámbito global que encierra absolutamente toda la propuesta de la mexicana. Está desde el inicio hasta el fin. No obstante, para que sea posible empezar a trabajar en el estudio del despliegue estético de los seres vivos, se ha de pasar de lo abstracto del concepto a lo concreto del caso. De modo tal, que la primera clase de seres vivos sobre los cuales se enfocará en estudiar la mexicana serán los organismos unicelulares, es decir, una cito-estética. Tras ello, se dará el salto a las plantas, fito-estética. Luego, el salto al reino animal, zoo-estética.

Llegados aquí claramente se dará un salto a la especificidad de lo humano, pero no se tomará a este como individuo, sino como ser social y cultural. Mandoki en este punto anuncia que (2006a), al igual que Maturana y Varela estudiaron a los seres vivos en tres escalas (unicelulares, pluricelulares y organismos sociales), ella estudiara a la antro-estética como una socio-estética. Así, en la cito-estética se da lugar al estudio de seres unicelulares, tanto en la fito-estética como en la zoo-estética estudiarán organismos pluricelulares y, finalmente, desde la antro-estética se llegará al estudio de organismos sociales. De la socio-estética derivaran dos campos: la *prosaica* o estética cotidiana y la *poética* o estética del mundo artístico. Ofreceré el siguiente esquema que he realizado para una mejor comprensión de los ámbitos de estudio de la estética mandokiana:

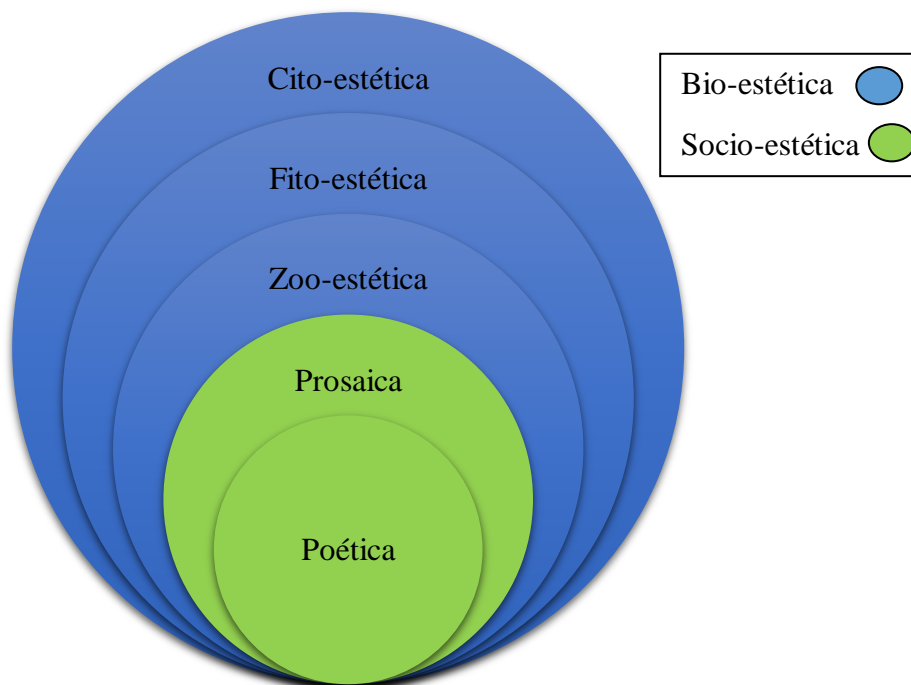


Figura 4. Matrioshka mandokiana. *Elaboración propia*

La matrioshka mandokiana tiene dos ámbitos generales de estudio: la bio-estética y la socio-estética. Estos a su vez se concretizan en una dinámica de complejización gradual (de menor a mayor) que inicia desde lo concreto de la célula en la cito-estética; pasa a la especificidad de seres pluricelulares como las plantas y los animales en la fito y zoo-estética; y, finalmente, llega al mayor grado de complejidad en el mundo humano inicialmente con la prosaica de la estética cotidiana y posteriormente con la poética del mundo del arte. Se ha de señalar, para evitar malentendidos, que cuando Mandoki se refiere a un aumento en el grado de complejidad no se refiere ni al despliegue de un proceso teleológico preestablecido ni a una surte de jerarquía ontológica que pondría a la antropo-estética en el culmen piramidal de prioridades del estudio de la estética. No, a lo que se refiere la esteta mexicana es al paradigma de la *complejidad* desde el cual ella parte en el *Indispensable Exceso de la Estética* (2013) para hablar de ese universo al que el sujeto se abre sensiblemente. Ya en breve se tratará este asunto.

Dentro de la obra de Mandoki la bio-estética se trata en toda su riqueza en *El Indispensable Exceso de la Estética* (2013); mientras que, la socio-estética, es tratada en una trilogía de libros, *Prosaica I: Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura* (2006); *Prosaica II: Prácticas Estéticas e Identidades Sociales* (2006a); *Prosaica III: La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional* (2007). En este punto, con todos los fundamentos básicos de la obra de Mandoki ya expuestos, procederé a brindar una observación global de los aspectos más generales de la bioestética y la socioestética.

2.4.2 Los tres orbes de la bio-estética: Paradigma de la complejidad y la triple poiesis

El Indispensable Exceso de la Estética es, en mi opinión, la obra magna de Mandoki. Allí ella no solo realiza un recorrido profundo de los procesos mediante los cuales se despliega la estesis desde su génesis en los seres unicelulares hasta sus más complejas manifestaciones en el mundo humano, sino que además, a la par que describe dicho proceso de complejización de la estesis, sugiere una interpretación de la teoría de la evolución a partir de su pensamiento estético y cuyo desenlace sobre el final del libro permitirá comprender precisamente el título de la obra y lo novedoso de su propuesta no solo para la filosofía, sino también para otros campos del saber humano como la biología, la biosemiótica, la teoría de la cultura, entre

otros. No obstante, de las cinco grandes partes que conforman al libro³⁸, tres de ellas están dedicadas a lo que Mandoki ha denominado como los tres *orbes* o tres mundos (*orbis primus*, *secundus* y *tertius*). Precisamente para darse una mirada panorámica de la bioestética de la autora es necesaria la revisión de estos tres mundos: el inorgánico, el orgánico y el cultural. Por ello, procederé a mostrar breve y superficialmente de qué trata cada uno de ellos.

Orbis primus: cosmología de la complejidad

Este primer mundo es aquel a partir del cual emergen temporal y progresivamente el segundo y el tercero, aquí se trata del dominio del mundo inorgánico. Es el universo físico de materia-energía y el espacio-tiempo. Será comprensible preguntar ¿por qué está este mundo dentro de la obra de la mexicana si la estesis comienza desde la vida? En seguida responde simplifícadamente Mandoki (2013):

Lo que es común a *secundus* y *tertius* es que ambos habitan en, se alimentan desde y dependen del *primus*.

Al igual que no se puede explicar la biología solamente por las leyes de la física, ni la cultura solo por las leyes de la biología tampoco podemos ignorarlas. (p.68)

Así queda clara la importancia de este primigenio momento de la bioestética: ese universo donde se encuentra y desenvuelven todos los seres vivos en sus relaciones de apertura sensible de sus determinados contextos. Ahora bien, ¿cómo funciona o se desarrolla ese universo? ¿cuál es la naturaleza de este cosmos? Es ante esas preguntas que se ha de volver con el antes mentado paradigma de la complejidad:

Volviendo al problema que mencionamos respecto a qué quedaría fuera de las semioesferas³⁹, podemos hallar una respuesta al abandonar la metáfora esférica del contenedor, pues la semio red es un sistema abierto, dinámico, evolutivo, emergente, interconectado, heterogéneo y cambiante que, como el universo, va

³⁸ Dichas partes en su correspondiente orden son: Estesis, Orbis Primus, Orbis Secundus, Orbis Tertius y Exceso. (Mandoki, 2013)

³⁹ Por *esferolatría* Mandoki entiende y critica la metáfora que históricamente se ha hecho en el pensamiento occidental para comprender fenómenos físicos y metafísicos bajo la imagen de una esfera: el Ser de Parménides, los atomistas y las partes simples, el *Umwelt* de Uexküll, la música de las esferas de Platón, etc.

creando su propio espacio-tiempo al expandirse. [...]. Así, una red emerge y crece de manera asimétrica desde cualquiera de sus partes, como un rizoma, mientras que la esfera tiene que ser inflada simétricamente en relación con un punto. (Mandoki, 2013, p.76)

La evolución como fenómeno biológico propio del *orbis secundus* no es indiferente a dicha tendencia del cosmos de crecer espontáneamente y generar conexiones con otros nodos de la red desde diferentes puntos y no solo desde uno. No hay en ella un telos (al menos trascendente) prefijado por quién sabe qué omnipotente voluntad ni hay en ella rastros de una jerarquía ontológica que privilegia de antemano a ciertos seres y no a otros. Desde el Big-Bang, la conformación de supernovas, la generación de sistemas solares, la biosfera en el planeta tierra, las grandes extinciones de la vida en este planeta, la historia occidental, la invasión y colonización de estas tierras, hasta ese basto y grisáceo parqueadero de Transmilenio; están esas infinitas conexiones que dinámicamente van haciendo de la trama de nuestro microcosmos bogotano uno de inmensa complejidad. Para pasar del *orbis primus* del articulado de Transmilenio conformado por metales, vidrios, neumáticos, aceites, y cuyas fuentes de energía son desde combustibles fósiles hasta la electricidad; al *orbis secundus*, hay que dar un importante salto entre el mundo inorgánico de la materia-energía al mundo donde por fin la estesis hace su tan anhelada aparición: la vida.

Orbis Secundus: la aparición de la estesis y la triple poiesis

Las teorías respecto a la aparición de la vida son múltiples y variadas, ni hablar de los muchos desacuerdos que hay respecto a la definición de ésta, ¿qué es lo que hace a un ser vivo ser lo que es y no cualquier otra cosa inanimada de las muchas otras materias que hay en el basto cosmos? Ofrece un puñado de definiciones frente a ello Mandoki: Schrödinger y su noción inversa a la entropía que vendría a ser la neguentropía, Bateson entendiéndola como una red de mecanismos de retroalimentación, y desde luego Maturana y Varela con su noción de la *autopoiesis*. Ella (2013) explícitamente manifiesta su deseo de no quedarse atrás de ellos y por eso propone la siguiente definición: *la vida es estesis, materia que percibe materia y deja de ser así solo materia* (p.106).⁴⁰

⁴⁰ La argumentación de esta tesis ya se haya citada en este trabajo específicamente en la sección 2.3.1 cuando se habló la célula como unidad mínima de significación. Ver a Mandoki (cfr. 2013, p.106)

La vida es la apertura sensible de la materia frente a la materia y por tanto empieza a ser más que solo materia, más que solo objeto. En suma, la vida es la aparición del sujeto. Pues ahora, a través de algunos de los ejemplos de la autora, procuraré mostrar concretamente cómo se despliega la estesis en el *orbis secundus*. Primero por los seres unicelulares, luego por las plantas y la inmensa vastedad de animales a excepción del humano, pues a partir del fenómeno de la cultura, propio de este último, es que iniciará el *orbis tertius*.

La estesis es la condición de porosidad de la sensibilidad del sujeto. El *Umwelt* como se vio es el sesgo morfológico desde el cual habitamos el mundo, nuestra corporeidad condiciona lo que podemos llegar a interpretar y lo que no, es decir, condiciona los signos que entran y los que salen. Los que objetivamos, es decir, los signos mediante los cuales exteriorizamos nuestra subjetividad implican la acción de crear o *elaborar* un algo. El verbo griego *poiesis* remite precisamente a ello: al hacer, al crear, al elaborar, al producir. La estética no puede simplemente creer que ella solo percibe sensibilidad, sino que desde ella también se elabora, fabrica o crea sensibilidad. Por eso la definición de estesis de Mandoki es tan acertada al hablar de *porosidad*: dejar-entrar y dejar-salir. Pues bien, todo ser vivo deja ver su *hacer* en el mundo y allí nacen las tres *poiesis* de Katya Mandoki: *autopoiesis*, *filopoiesis* y *ontopoiesis*.

Rápidamente, la autopoiesis o autoorganización como la producción del sí mismo y que está presente en absolutamente todo ser vivo; la filopoiesis como la transformación indirecta del fenotipo de la especie a lo largo de muchas generaciones (piénsese por ejemplo en la selección de especímenes de perro para dar con un *pedigree* específico o en la teoría de la selección sexual de Darwin); y la ontopoiesis como la confección deliberada e individual de artefactos o habilidades que despliegue un emisor a modo de mensaje para que sea interpretado por un receptor (cfr. Mandoki, 2013, p. 144).

A nivel unicelular podrá verse el caso de la levadura de panadero (*saccharomyces cerevisiae*) en la que especímenes buscan aparearse en parejas, momento en que, afirma la autora (2013), hay una *preferencia* entre aquellos individuos con mejor calidad de los péptidos al momento de secretar una feromona (p.120). Hay allí, un emisor y un receptor de un mensaje vía sensible que termina generando un prendamiento o un prendimiento de los individuos en su proceso de reproducción, no hay tan solo mero azar en la copulación, hay comunicación entre

seres unicelulares que desemboca en la determinación de uno de los dos en querer continuar o no en el apareamiento. Como suena muy radical esa posibilidad de elección y comunicación desde microorganismos unicelulares, entonces Mandoki sugiere también revisar la teoría de Lynn Margulis de la simbiogénesis, según la cual el origen de la célula eucariota está en la *cooperación* de organismos unicelulares y no meramente en la competencia de estos ni por mutación azarosa. Que en una sola célula eucariota haya diferentes tipos de ADN es la evidencia de que en algún momento de la evolución de los primeros microorganismos hubo cooperación entre diferentes seres vivos que finalmente terminaron siendo organelos que conformaron un solo organismo, las células eucariotas. La simbiogénesis por apuntar a la cooperación trae implícito la comunicación entre microorganismos y por ende muestra un predominio mayor en este tipo de relación simbiótica que en otras. Comunicación implica elección y la elección implica preferencias y la preferencia es deseo. En últimas hay una disyuntiva entre la expansión del predominio o la mutilación del predominio, la que se elija inevitablemente traerá consecuencias sobre la autopoiesis del sujeto en cuestión.

De remitirse a las plantas podrán notarse casos de coevolución entre estas y muchos animales, usualmente polinizadores. Mandoki (2013) ofrece el deslumbrante ejemplo de la *ophrys*, una orquídea cuya flor se asemeja a una hembra avispa para atraer al varón de la especie. Mediante el despliegue visual, de textura, de la forma e incluso con feromonas, se termina seduciendo a la avispa macho para que termine “copulando” con la flor y termine así impregnándose del polen de esta para posteriormente esparcirlo por otros lugares. Mandoki describe como astuta *passiflora candollei* porque produce formas amarillas en sus hojas que simulan ser huevecillos para evitar que las mariposas pongan sus huevos allí y que posteriormente las orugas devoren sus hojas. La *datura innoxia* (común cacao sabanero de nuestro ecosistema bogotano) narcotiza polinizadores procurando que mediante este estímulo se impregnen más profundamente de su polen y lo esparzan en mayor medida. Una autopoiesis del perfume. O también está el caso de las acacias que producen mayores tóxicos en sus hojas cuando las gacelas *kudus* se alimentan de estas y además avisan mediante una señal de etileno a las otras acacias de la zona para que también vayan produciendo estos tóxicos en sus hojas antes de ser atacadas. Mandoki (2013) sugiere llamar a esos ejemplos como casos de *fitopoética* (p.129) y reniega de tratar a las plantas como meros vegetales en tanto estáticas y pasivas.

Algunos casos de filopoiesis en el reino animal son muy evidentes como la cola del pavo real macho que tanto impactó a Darwin⁴¹ y que lo llevó a sugerir la teoría de la selección sexual en su olvidada obra, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. También está el caso del *lepomis macrochirus* o, como lo llama Mandoki, *pez travesti*, cuya peculiaridad oscila entre la filopoiesis y una ontoipoiesis teatral, la segunda debido a que siendo machos *fingen* o *actúan* ser hembras para entrar en territorio de otros machos y fecundar sus huevecillos, pero también filopoiesis porque algunas hembras de la especie ven a dicha capacidad de engaño como astuta y prefieren seleccionar al individuo capaz de semejante jugada.

La ontoipoiesis en el reino animal es gigante: zoopoéticas espaciales de “arquitectos” como el tilonorrinco australiano o los peces espinosos; zoopoéticas musicales de grillos que estridulan, delfines que silban, ballenas jorobadas que cantan, ruiseñores que imitan y gibones que cantan a dueto; zoopoéticas teatrales como la *pataleta* de un bebe chimpancé, el rito por la competencia de apareamiento en los alces que parece todo un performance, los múltiples registros de imitación del pulpo *thaumactopus mimicus*; hasta las danzas los duetos de grullas o las de pequeños artrópodos como el *smythurus luteus*. Finalmente, solo por insistir, ¿cuál es el interés de los animales en todo ello? Veamos la siguiente cita al respecto:

Sin embargo, si bien es cierto que entre los humanos hay ejemplares que solo funcionan de esa manera, en algunas especies de pájaros el despliegue es bastante más útil pues se realiza después, no antes, del apareamiento y en total gratuidad, lo cual indica que las aves pudieran tener un horizonte de creatividad más amplio y sofisticado que confirme la tesis kantiana sobre el desinterés estético. El caso del ruiseñor que canta toda la noche sin dirigirse a ninguna hembra en particular e invierte un gasto metabólico considerable pues pierde peso en ello, ilustra más que el desinterés, el placer puro el canto. (Mandoki, 2013, p. 167)

⁴¹ Mandoki de hecho reconoce en la figura de Darwin al pionero de la zooestética debido a sus observaciones respecto al pavo real, al tilonorrinco australiano, entre otros animales: “Como Aristóteles a la Poética, así Darwin a la zooestética. El primer análisis sobre la estética animal lo publica en 1871 y, sin complejos filosóficos de ninguna especie, lo titula *El Sentido de Belleza*. Y como la tragedia fue el caso paradigmático de la Poética aristotélica, el tilonorrinco lo es de la zooestética. (Mandoki, 2013, p. 131)

Allí hay utilidad e interés en la experiencia estética, desde asegurar la reproducción de la especie hasta el interés en gozar por sí misma la sensibilidad, es decir, la vida. En algunos ejemplares de nosotros humanos se da ese gesto del cortejo estético para asegurar el apareamiento y con ello la instrumentalización de la sensibilidad, un claro interés estético; por otro lado, en ese gesto del ruiseñor hay un prendamiento interesado en sí mismo que afirma la estesis, es decir, el gozo de vivir. Recuérdese, la *experiencia estética*⁴² nunca es desinteresada y es perpetuamente cotidiana e intrínseca a todo ser vivo, su interés siempre apunta hacia sí misma, pues el gesto de la estrategia estética del humano seductor apunta a lo mismo que el supuesto canto desinteresado del ruiseñor: la afirmación de la vida.

2.4.3 Orbis tertius y Socio-estética: Sobre la prosaica y la poética

Prosaica

La estética mandokiana busca a toda costa eludir los grilletes que le han limitado al estudio de la sensibilidad tan solo dentro del mundo del arte y del concepto de belleza. Ya se ha dicho que no hay nada más cotidiano que la estética y que la estética está de principio a fin, no es una condición más de nuestras vidas, sino *la* condición tal y como ella lo ha sentenciado. De modo tal que, al llegar al mundo humano tras haber hecho todo ese largo recorrido por los otros campos de la bioestética, se ha de arribar no meramente al individuo de la especie humana, sino a la totalidad de la especie en tanto es imposible concebir a un individuo humano que no sea intrínsecamente un ser cultural. En un punto Mandoki (2013) llega a afirmar que la cultura para el ser humano es propiamente su naturaleza y acuña entonces el término *culturalidad* (p. 189) para referirse a lo propiamente humano.

Así, un estudio de la sensibilidad humana no ha de empezar meramente por uno de los resultados de la cultura o solo una de las prácticas sociales humanas, como es el arte, sino que ha de empezar por la cotidianeidad humana misma, es decir, por las dinámicas sociales que día a día sostienen y reproducen las diversas manifestaciones culturales de los grupos humanos. Se tratará entonces de estudiar ahora una *estética cotidiana*, una que no se opone al arte, sino que lo antecede. Esa estética cotidiana o *prosaica*, Mandoki (2006a) la caracteriza del siguiente modo:

⁴² Valga el pleonasmo

Entendamos, pues, la Prosaica como la teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la estesis en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas. Otra manera de demarcar a la Prosaica es como la exploración de actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades. (p.20)

Pese a lo diáfano de la cita se introduce un elemento importante que es el de *matriz social*. Dicho de manera breve a partir de las múltiples caracterizaciones que realiza Mandoki de este término en su Prosaica II (2006a), podría decirse que una matriz es una unidad viva de carácter social o unidad autopoietica de tercer orden en términos de Maturana y Varela. En ella se congregan individuos sociales en torno a prácticas y dinámicas simbólicas (estas diferencian a una matriz de otras) que terminan por conformar las identidades de los individuos que dentro de ellas se congregan. Mandoki (2006a) dice en algún momento que la matriz es para el sujeto colectivo lo que el útero es para el sujeto individual (p. 85). En suma, una matriz es el lugar de gestación colectivo de las identidades de los sujetos que las conforman y, por dicho carácter configurativo de la subjetividad, es que la esteta mexicana afirmará con tanta convicción cosas como esta:

Ello implica que la estética es antes que nada una práctica, una actividad más que una cualidad. En otras palabras, la estética no es el efecto de lo bello o lo sublime en la sensibilidad humana sino un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad. (Mandoki, 2006, p. 154)

Las matrices no son universales ni permanentes y tienen un despliegue tanto diacrónico (desde su génesis y proyección histórica) como sincrónico (su modo de operar internamente y su interacción con otras matrices). Lo esencial desde el pensamiento de Mandoki es la producción de *prácticas* y *hábitos* en la sensibilidad de quienes las conformamos y que en últimas terminan gestando nuestras identidades al interior de ellas. No es propósito de este trabajo explorar con rigurosidad toda la caracterización que realiza Mandoki de estas ni revisar la selección y revisión que ella realiza de algunas de las matrices de nuestro mundo contemporáneo. No obstante, a modo de ejemplo procuraré mostrar una situación de breve encuentro que se podría llegar a dar entre algunas de estas.

Sobre las 4:30 p.m. en la estación Jiménez de Transmilenio y en medio del alborotado tráfico de vehículos y transeúntes es posible observar a las gentes que pasan por frente de la iglesia del Voto Nacional persignándose antes de “seguir de largo” y junto al templo, yendo más al sur de la ciudad, se encuentra el batallón de reclutamiento del ejército nacional. Vienen también por las puertas de la estación saltando acrobáticos estudiantes de universidades públicas o del servicio nacional de aprendizaje, estos últimos con uniforme. Familias desplazadas por el éxodo venezolano también embarcan y desembarcan de los articulados pidiendo ayuda para pasar la noche. Aún a tres años del inicio de la pandemia por el covid-19 muchas personas no salen de sus casas sin usar tapabocas y con más razón si es en lugares de apretadas muchedumbres, mi abuelita al menos es una de esas personas. Ni hablar de los miles de comerciantes que día a día transitan por la zona.

Con este ejemplo se ha hecho visible la superficial conjunción de algunas de las muchas matrices que conforman nuestra sociedad bogotana: la religiosa, la estatal, la escolar, la familiar, la médica y la comercial. Además, se ha hecho casi que exclusivamente una descripción desde registros *escópicos* (visual-espacial: uniforme del estudiante del SENA) y *somáticos* (expresión corporal: persignación del creyente) de lo generado por estas matrices a nivel sensible, pues Mandoki también revisa (2006a) otros registros estéticos como el *acústico* y el *léxico* que terminan configurando las prácticas e identidades sociales de los sujetos en cuestión. Hasta allí esta breve descripción de lo que realiza la esteta mexicana desde su prosaica.

Poética

Tras este largo trayecto en que se ha realizado una dura crítica a esa fijación de la estética clásica por el arte y lo bello, finalmente, es posible llegar a ese punto donde la autora reconoce al estudio del mundo del arte dentro de la disciplina estética. Eso sí, sin devolverle ese lugar central y elevado que solía dársele anteriormente. A diferencia de la prosaica que se manifiesta como esa serie de producciones y re-producciones de prácticas estéticas desde el seno cotidiano de las matrices sociales, Mandoki (2006a) asegura que la poética se termina dando como la producción y recepción de la estética dentro del mundo del arte. La prosaica y la poética terminan llenando así la totalidad del campo de la socioestética.

No obstante, la autora ni desea regresar al estudio del mundo del arte ni lo hace. En su *Prosaica II* (2006a) estudia lo que ella llama *prosaica artística* que, dice ella, no es lo mismo que la poética artística. Mientras la *poética* es endo-artística puesto que se analiza desde su interior, es decir, a partir de sus propios acuerdos sintácticos y semánticos, la *prosaica* del arte es exo-artística ya que se aproxima pragmatistamente a las prácticas dadas en el mundo del arte a partir de los interpretantes (cualquiera, desde el artista como primer interprete de la obra hasta una persona totalmente inexperta en el asunto) y su (s) contexto (s).

La *prosaica artística* de Mandoki considera al mundo del arte como una matriz que también configura la subjetividad mediante el modelaje de prácticas sensibles específicas. Ella no quiere ceñirse a las reglas endógenas del mundo del arte que dice qué es y qué no buen arte, sino que procura ir sobre todos los aspectos sensibles relativos a las manifestaciones estéticas dentro de esta matriz. Por ejemplo, compárese caminar frente a la estación de Distrito Grafiti por los muchos murales de Puente Aranda y visitar el Museo Nacional, quizá se pueda llegar a considerar al uno como una suerte de museo al aire libre y al otro como un museo clásico; pero de lo que se trata desde Mandoki es de extender el análisis de las prácticas del mundo del arte más allá de las obras de arte, por ejemplo, en las disposiciones corporales y simbólicas que diferencian al visitante en Distrito Grafiti del que visita el Museo Nacional, pues se asume que son espacios que exigen *prácticas* de “apreciación” diferentes. ¿Cómo se construyen identidades diferentes el capital social y simbólico que se atribuye, por un lado, a quien baja de la estación de Transmilenio y visita Distrito Grafiti y, por el otro, a quien arriba en un uber a visitar el Museo Nacional? Mandoki (2006a) es clara al decir una de las razones por las cuales no le interesa revisar el campo de la poética (pese a señalarla como manifestación de la socioestética) es la siguiente:

Aquí deseo solamente señalar que la usurpación de casi la totalidad de la teoría estética por la poética se puede explicar fácilmente no sólo por los innegables y en ocasiones espectaculares logros artísticos sino también por su importante contribución a las estrategias de legitimación de la clase burguesa para la distinción social (p. 21)

Y hasta allí esta breve descripción de lo que vendría a ser la poética en Mandoki. De modo tal, que con esto último quedan exhibidos los fundamentos y categorías indispensables para

empezar a comprender el pensamiento estético de la mexicana Katya Mandoki. Ahora, tendrá que verse el modo en que el estudio de esa condición de abertura sensible de los sujetos al mundo en que están inmersos puede llegar a acoplarse o, incluso chocar, con los conceptos antes reconstruidos del pensamiento de Baruch Spinoza.

3. Para una estética de la vida: Katya Mandoki en medio de Spinoza

Deleuze en el capítulo final de su obra, *Spinoza: filosofía práctica* (2009), pregunta ¿qué podría llegar a significar la expresión Spinoza y nosotros? Y dice después que dicha expresión podría llegar a decir lo mismo que *nosotros en medio de Spinoza*, como si uno estuviese “tratando de sentir y comprender a Spinoza por en medio” (p.149). Sería como ver en la obra de Spinoza el despliegue total de la Naturaleza en toda su inmanencia y, por tanto, ver en dicho despliegue a nosotros mismos como partícipes de todo ello. Por esta razón Deleuze no solo menciona la importancia de comprender la obra, sino también de llegar a sentirla. Se ha de notar que a lo largo de las obras de Katya Mandoki que han sido citadas en esta investigación es realmente nula la aparición explícita de Baruch Spinoza en ellas. No obstante, ello no implica la imposibilidad de entablar un diálogo entre juntas filosofías. Lo que se pretende, pues, es que sea posible hallar a Mandoki en medio de Spinoza y, ojalá de paso, a nosotros mismos entre estos dos.

Lo que se ha venido realizando hasta el momento ha sido la reconstrucción de las bases que he considerado necesarias para posibilitar dicho diálogo. A continuación, haré dos cosas: inicialmente, señalaré y argumentaré los lugares en los que es posible notar las posibles conexiones que se llegan a dar entre el pensamiento de Spinoza y el de Katya Mandoki y, por tanto, dónde se puede considerar como ya tejidos ciertos puentes que permitan ir y volver de una lado al otro; y, finalmente, sugeriré posibles puentes para construir o conexiones por explorar en futuras investigaciones que puedan llegar a desprenderse de esta.

3.1 Devenir spinocista: la cartografía de los afectos como principio heurístico

Estar en medio de Spinoza exige saberse dentro del despliegue de la Naturaleza descrita por el autor a lo largo de la *Ética* entera. Se trata de entenderse como modo de la Sustancia participe tanto del atributo de la extensión como del atributo del pensamiento, además de estar dentro de la red causal y tener capacidad de obrar (afectar y ser afectado) dentro ella. Esa sería una manera importante de saberse como spinocista, sabiéndose mover dentro del sistema, pero no sería la única. También está la de quién se descubre como spinocista en medio de un plan de inmanencia y no de trascendencia. Deleuze (2009) distingue entre ambos conceptos al hablar de este último como aquél en que se da el desarrollo entero de los fenómenos del cosmos a partir de un orden o forma preestablecidos, digamos, el plan de un

dios trascendente; mientras que un plan de inmanencia se despliega por sí mismo en sus infinitas variables y lo hace a modo de composición de relaciones, unas que se crean y otras que se destruyen, no hay otro lugar o plano desde el cual se dirija dicho despliegue, sino que emana desde sí y se comprende desde lo que este mismo ofrece. Para descubrirse spinocista dentro de ese plan de inmanencia que es la Naturaleza misma, Deleuze nos ofrece una herramienta interesantísima para hacerlo: *la cartografía de los afectos*.

Recuérdese que en Spinoza no definimos a los individuos por su esencia (en el sentido platónico de una forma suprasensible), sino que lo hacemos mediante aquello de lo que es capaz cada individuo, es decir, su poder de obrar. De modo tal que para conocer un modo de la Sustancia es pertinente ir a las diversas configuraciones que puede llegar a tomar el poder de su cuerpo dentro de la red causal. En suma, cómo puede llegar a afectar y ser afectado dentro de la red causal. Así, Deleuze solicita empezar a ajustar el lente de observación cada vez más e ir entonces sobre el concepto de cuerpo. Por un lado, con el excursus sobre los cuerpos de E2P13S se recuerda la relación de reposo y movimiento que mantiene cohesionadas a las partes que conforman al cuerpo complejo, y por otro lado, con la mecánica de los afectos expuesta en las primeras proposiciones de E3 entendemos cómo es que un cuerpo llega a afectar y ser afectado por otros cuerpos y cómo es que se llegan dar las constelaciones de signos que cada individuo por medio de su conatus se esfuerza en manejar en aras de apetecer siempre aquello que le da alegría y aborrecer aquello que le trae tristeza. Allí estarán ese par de intersecciones mediante las cuales será posible empezar a elaborar las herramientas cartográficas adecuadas. Lo primero será la longitud, la *extensividad* de las partes unidas bajo la relación de reposo y movimiento que da consistencia al cuerpo. Y lo segundo será la latitud, la *intensidad* de los afectos por los que es atravesado ese mismo cuerpo.

El ejercicio cartográfico de los afectos es lo que permite precisamente rastrear nuestro lugar dentro de la red causal y ese plano de inmanencia que simplemente brota desde sí y exige andar por él. No comparar a los caballos por caer bajo la forma platónica de *Caballo*, sino ir a cada caso particular y darse cuenta de que tiene más en común un caballo de arado con un buey, que ese mismo caballo con un caballo de carreras (Deleuze, 2009, p. 151). Rastrear cartográficamente la existencia de cada modo de la Sustancia vendrá a ser rastrear de qué es

capaz de afectar y ser afectado (latitud) cada modo en cuestión según la disposición de su cuerpo y sus partes (longitud) al entrar en contacto con otros modos de la red causal. En este punto, pues, se trata de una tarea similar al rastreo uexkulliano de los mundos circundantes de los otros seres vivos. De hecho, Deleuze (2009) hace devenir spinocista a Uexküll del siguiente modo:

Muy posteriores a Spinoza, biólogos y naturalistas intentaron describir mundos animales definidos por afectos y poderes de afectar o ser afectados. Por ejemplo, J. Von Uexküll lo hará para la garrapata, animal que chupa la sangre de los mamíferos [...] Estudios como este, que definen los cuerpos, los animales o a los hombres por los afectos de que son capaces, fundaron lo que hoy llamamos Etología. Que se nos aplique a los hombres al igual que a los animales, porque nadie sabe anticipadamente los afectos de que es capaz, es asunto de larga experimentación, de gran prudencia, una sabiduría spinocista que implica la construcción de un plan de inmanencia o de consistencia. La ética de Spinoza nada tiene que ver con una moral; Spinoza la concibe como una etología, o sea como una composición de velocidades y lentitudes, de poderes de afectar y de ser afectado en este plan de inmanencia. Tal es la razón de los verdaderos gritos que Spinoza nos lanza: no sabéis de lo que sois capaces en lo bueno y en lo malo, no sabéis por anticipado lo que puede un cuerpo o un alma en tal encuentro, en tal dispositivo, en tal combinación” (p.152)

No se trata de llegar a una *forma*, sino de explorar el plano de inmanencia mediante el cual se hace manifiesta la Naturaleza en su constante e infinito poder de obrar. La cartografía de los afectos nos invita a eso, conocernos dentro de ese despliegue en que somos un cuerpo que puede afectar y ser afectado con los demás cuerpos que emanan de la Naturaleza. Rastrear la longitud y latitud de los afectos que componen y experimenta nuestro cuerpo es la brújula que Deleuze (mediante Uexküll) puede ofrecernos para enlazar de la mejor manera un proyecto que estudia la condición de apertura sensible de los sujetos dentro de su mundo y la obra de Spinoza.

Los antecedentes que exige la comprensión de la teoría de los afectos de Spinoza (me refiero a los cimientos dejados en E1 y E2), para nada chocan con muchos de los aspectos del

pensamiento estético de Mandoki. De hecho, por eso es que en ella, al igual que en Uexküll, podemos encontrar a alguien que deviene spinocista, precisamente, cuando busca y analiza aquello que constituye nuestra sensibilidad y nuestra apropiación de esta en tanto seres vivos en medio del despliegue del cosmos. *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, decía Spinoza en E3P2S, y no obstante Mandoki (2013) procura hacer de este la brújula de su pensamiento estético. Por todo lo anterior, veo en esta herramienta de la cartografía afectiva un excelente principio heurístico para empezar a hilar esas conexiones que tan fácilmente logran unirse y permiten decir que la teoría de los afectos de Spinoza puede entenderse como una teoría estética desde el punto de vista del pensamiento de Katya Mandoki.

3.1.1 Contra la belleza y el arte (a partir de 1.4 y 2.1⁴³)

Los teleologismos trascendentes, esas ficciones que brotan de la imaginación humana al no comprender las causas de las cosas y más bien suponerlas a capricho del propio deseo, Spinoza bien los sepulta en el E1A como ya vimos. Se le da muerte a la belleza a modo de entidad subsistente por sí misma y se le da el verdadero carácter o estatus ontológico que merece: el de un ente de razón derivado de la imaginación humana. De allí que sea posible notar esa conexión entre el pensador judío y la esteta mexicana, a saber, la creencia compartida por ambos autores en la convencionalidad azarosa por parte de las comunidades humanas de nociones tales como lo bello. Esto no es impedimento para realizar una estética spinocista, tan solo es el comienzo para saber qué camino no es prudente de ser tomado o, mejor, de *forzar* para ser tomado. Pese a ello, hay quienes piensan que con ello muere toda posibilidad de pensar una estética en la obra del excomulgado judío⁴⁴. Podríamos llamar a ese bando como los *defensores de la estética clásica*.

En efecto, Spinoza no quiere darle predominancia o valor metafísico dentro de su sistema a ficciones humanas tales como el bien o la belleza y su desinterés por abordar asuntos de arte podría deberse a la mera decisión de no considerarlos como relevantes dentro de su sistema. Pero todo ello no implica una tierra infértil para la estética dentro del spinocismo. Claro que

⁴³ A partir de este capítulo se recoge todo lo antes construido en este texto y por ello me remito a las secciones ya elaboradas páginas atrás con una citación o proceder similar al de Spinoza en la *Ética*.

⁴⁴ Véase a Morrison en su artículo, *Why Spinoza Had No Aesthetics* (1989), donde afirma que el sistema de Spinoza es tierra infértil para la reflexión estética a causa de una metafísica que impide la sustancialidad de lo bello y de un racionalismo moral que pondría bajo sospecha cualquier placer derivado de los sentidos como sucede en el arte. Vemos desde luego allí una lectura permeada por los fetiches de lo bello y del arte.

será infértil si se traen marcos teóricos ajenos o trascendentes al spinocismo para juzgar lo que es digno o no de llamarse estética dentro de su sistema, por eso lo que se pretende aquí es lo contrario: jugar dentro de la propia cancha y terreno de Spinoza para darnos cuenta de que en el autor holandés hay legítimas preocupaciones y herramientas conceptuales suficientes para pensar un gran número de situaciones relativas a la sensibilidad. Dentro de ese bando que estaría en medio de Spinoza desde luego que se encontraría muchas veces en sintonía a Katya Mandoki.

3.1.2 El cuerpo y sus signos: paralelismo(s) y cognición corporizada (a partir de 1.2.1 y 2.2.3/2.3.3)

Ni la emoción está en el corazón, ni la mente en la cabeza. Todas las criaturas, sin importar escala o complejidad, tenemos procesos corporales, mentales y tonalidades afectivas que operan en conjunto para preservar nuestra vida. (Mandoki, 2013, p. 119)

Las investigaciones dentro del spinocismo, aquellas que toman las herramientas ofrecidas por el sistema mismo, empujan a la adopción de una ontología no dualista para abordar los problemas relativos a la clásica discusión de la relación cuerpo-mente. De allí, que por sugerencia del profesor Bula (2019) se haya tomado la decisión de ver en el paralelismo de Spinoza una clave heurística para comprender los fenómenos corporales y mentales a la luz de paradigmas contemporáneos como el de la *cognición corporizada*. Ahora bien, son múltiples los lugares donde Mandoki no solo exhibe el inquebrantable lazo que hay entre cuerpo y mente dentro de su pensamiento estético, sino también los lugares donde ella hace referencia explícita a autores centrales dentro del paradigma de la cognición corporizada tal y como en esta situación en la que menciona (2013) que, “[Francisco] Varela reiteró su crítica a la visión representacional y computacional de la mente (input-output lineales) y propone el concepto de *enacción* para comprender al sujeto que forma conocimiento en coevolución por autopoiesis.” (p.78)

Tanto Mandoki como Spinoza dan al cuerpo un lugar central en sus sistemas de pensamiento. La una lo convierte en la brújula que orienta el ancho de su travesía estética y el otro lo tiene como paso necesario desde el momento en que decidió elaborar una ética para nosotros humanos participes tanto del atributo del pensamiento como del atributo de la extensión.

Quizá valga la pena recordar que al ser nosotros humanos participes del atributo de la extensión podemos hacernos nociones comunes respecto a los otros modos no-humanos que son participes también del mismo atributo y, por tanto, tenemos acceso también al cuerpo de estos, al menos, en lo que tiene en común con el nuestro. Por ello, en lo desarrollado dentro del excursus sobre los cuerpos (E2P13S) y en el segundo género de conocimiento se halla la posibilidad de aventurarse a realizar investigaciones de otros seres vivos y su corporeidad.

Ahora bien, recuérdese por el paralelismo (E2P7) que a cada modo de la Sustancia le corresponde tanto un correlato corporal como uno mental, por lo tanto, no hay manera para negar lo que asevera Mandoki en el epígrafe con el que se inició esta sección, a saber, que no hay criatura a la que no le sea inherente ser una criatura corporal, mental y afectiva al mismo tiempo. Se cumple entonces lo dicho por Vinciguerra (en 1.2.4.1), hasta el girasol hace uso del primer género de conocimiento puesto que hace uso de signos como los rayos del sol hacia los cuales ha de orientarse. La biosemiótica empleada por Mandoki entonces permite ver cómo es que el girasol, por endosemiosis, se sabe a sí mismo como ser vivo que ha de realizar procesos metabólicos de alimento y, por exosemiosis, se distingue de lo que sí mismo no es (el girasol no es el sol) para luego procurar aprovechar esto en favor de su autoproducción como ser vivo. El conatus de un girasol, el de un humano o el de un sistema de transporte público, nos empujará a todos a reconocer los signos de aquello que se tenga que evitar y aquello que se tenga que procurar.

La semiótica, tal y como recuerda Mandoki de la mano de Sebeok, tiene sus orígenes en el cuerpo y los fenómenos naturales. Desde la lectura de Vinciguerra podemos notar que estos vestigios o afecciones que dejan los cuerpos exteriores sobre el propio cuerpo son los signos inherentes a todo modo de la Sustancia en tanto participe de los atributos de la extensión y el pensamiento. En Spinoza la semiótica también inicia desde el cuerpo y más explícitamente desde el apetito y los afectos que derivan de este. Veamos una cita de la *Ética*:

Un afecto cualquiera de un individuo difiere del afecto de otro, tanto cuanto difiere la esencia del uno de la esencia del otro. (E3P57)

[...] Tanto el caballo como el hombre son, sin duda, impelidos a procrear por la lujuria, pero uno por una lujuria equina y el otro por una lujuria humana. De

igual manera, las lujurias y apetitos de los insectos, los peces y las aves deben ser distintas. (E3P57S)

Spinoza nos está hablando de lo que aquí en Colombia (al menos en Bogotá y otras regiones del país) conocemos como *arrechera*, es decir, la excitación sexual. A un caballo puede excitarle una yegua, a la levadura de panadero (véase 2.4.2) un semejante de su especie y a mí actualmente, mientras escribo estos párrafos, mi novio. El punto es que cada criatura forma sus constelaciones de signos y así es capaz de afectar y verse afectado por ellos de cierta manera que no puede ser la misma que la de otro modo de la Sustancia, pues cada individuo consta de una esencia singular diferente a la de cualquier otro. Y dicha esencia singular solo se puede observar a la luz de la manera en que cada cuerpo está inserto dentro de la red causal en relación con los demás modos de la Naturaleza. Cosas como estas es a lo que apunta la ya sugerida cartografía de los afectos.

3.1.3 Los artefactos y el germen creativo: del excursio sobre los cuerpos a la triple poiesis (a partir de 1.2.2 y 2.4.2)

Es imposible negar que una de las razones por las cuales la estética clásica ha hecho del arte una de sus mayores preocupaciones se debe también a su preocupación en torno al *acto de creación* que exhibe una obra de arte, pero que no se agota en estas. Mandoki (2013) revisa y se apropia de la clásica noción de poiesis del siguiente modo:

La poética (de poiesis ποιήσις configurar o realizar), como en el libro de Aristóteles sobre el drama teatral (de acción δράω), estudia la confección de artefactos, sonidos, despliegues corporales o mensajes con la intención deliberada de lograr un efecto sobre la sensibilidad del espectador. Manifestaciones de esta índole podremos ya hallarlas no sólo en la especie humana sino en diversas especies animales. De ahí que sea posible de notar como zoopoética al estudio de la poiesis animal entendida como la actividad deliberada de un actor para producir efectos particulares y la sensibilidad de un receptor o reactor. (p. 145)

Desde Spinoza es posible interpretar aquello que el autor dice en el excursio sobre los cuerpos en E2P13S/Post 6, “el cuerpo humano puede *mover* y *disponer* los cuerpos exteriores de

muchísimas maneras”, en clave de *artefacto*⁴⁵. ¿Y para qué necesitaría mover y disponer de los cuerpos exteriores el cuerpo humano? La respuesta está en E2P13S/Post 4: el cuerpo humano necesita de otros cuerpos para conservarse y regenerarse continuamente⁴⁶. Se trata pues de un postulado que puede leerse en clave de *metabolismo*. Extiéndase pues el sentido de estos postulados a formas de vida no humanas y se notará que no hay ser vivo sin procesos metabólicos y que hay una amplia variedad de animales y plantas que son capaces de manipular cuerpos exteriores de sí mismos (véase los ejemplos de 2.4.2).

Así, al combinarse estos postulados del excurso sobre los cuerpos con las nociones de poiesis ofrecidas por Mandoki (ver 2.4.2), se tendrá que notar que juntos autores permiten pensar fenómenos en torno a los actos de creación y su profunda cercanía con los apetitos (afectos) que experimentan los sujetos. Mandoki sería la que con cada especificidad de sus tres poiesis permitiría ver el asunto: la autopoiesis quizá la más difícil de encuadrar bajo el título de artificio puesto que sí hay manipulación de un cuerpo externo, pero solo en tanto este último será digerido en aras del proceso metabólico y por ende no quedará nada objetivamente después de ese proceso (puede pensarse en la *culinaria* como un proceso de manipulación de la comida donde al final el resultado creativo tiene que ser inevitablemente consumido); la filopoiesis es manipulación de la descendencia de la especie que es no inmediata desde el individuo de la propia especie (el caso de la selección sexual del pavo real que afectará el fenotipo de la especie a largo plazo), pero inmediata desde individuos que manipulan especies diferentes a la suya (por ejemplo, la manipulación genética a nivel agroindustrial en múltiples especies transgénicas de plantas que los humanos consumimos hoy en día); hasta la ontopoiesis tan destacable dentro de los humanos, pero de igual modo con múltiples ejemplos en distintos animales y plantas (ver 2.4.2).

Se ha de decir, pues, que los nexos entre el excurso sobre los cuerpos de Spinoza y la triple poiesis de Mandoki permiten ver una preocupación estética orientada no solo hacia la receptividad del cuerpo en tanto sensible, sino también hacia la posibilidad de explorar el agenciamiento sensible de un cuerpo en relación con otros. Bien sea mediante la búsqueda

⁴⁵ Gusto de este término ya que en él se conserva tanto un sentido que refiere al quehacer técnico como al quehacer artístico, ambos emparentados en tanto implican la interacción y manipulación (usualmente por parte del humano) intencionada para con los objetos externos.

⁴⁶ Desde luego que este postulado del excurso sobre los cuerpos puede entenderse de manera análoga al *conatus*.

de alimento en cuerpos externos al propio, en la manipulación de cuerpos a modo de artificios que busquen afectar la sensibilidad propia o la de otros sujetos, hasta la modificación de la especie mediante decisiones en el presente que afectaran el futuro de la descendencia; todo ello, permite ver la manera en que dichos agenciamientos que parten de nuestra sensibilidad y se confeccionan a modo de estrategias siempre están orientados hacia el teleologismo inmanente que define nuestro propio ser, a saber, nuestro conatus. Los artificios son entonces el poder *creativo* o *poietico* del conatus.

3.1.4 Niveles de observación: el gusano cósmico y la matrioshka mandokiana (a partir de 1.2.4.2 y 2.4)

Podría quizá sugerirse que la enunciación mandokiana de la bio-estética es un pleonasma, puesto que como ella misma describe el término de estesis este trata de la condición fundamental de todo ser vivo, de allí que la disciplina encargada de estudiar dicha condición vendría a ser la estética. El término bio-estética parece ser más bien un tecnicismo para enfatizar la posición inicial de Mandoki respecto a su reformulación de la disciplina misma, pero dentro del sistema de la autora parece ser lo mismo la estética a la bio-estética: juntas versan sobre la condición de apertura sensible del viviente a su mundo.

Sin llegar a ser profundamente relevante lo anterior, sí es necesario decir que la estética no puede quedarse en la abstracta generalidad de “lo seres vivos”; sino que tiene que especificar y distinguir entre estos. Ir concretamente sobre casos de seres vivos y entonces la enunciación cito, fito, zoo o antrope-estética, cobrarán mayor sentido a medida que enfoquemos con mayor o menor precisión el lente mediante el cual observamos los despliegues de la sensibilidad de las distintas formas de vida que hay en el planeta Tierra. Ese es el ejercicio que prácticamente ya se realizó cuando se habló de la matrioshka mandokiana (ver 2.4).

Si se recuerda dentro de la anterior reconstrucción del segundo libro de la *Ética* también se mencionó un proceder similar por parte del mismo Spinoza (ver 1.2.4.2). La analogía que realiza el pensador judío de nuestra situación humana en el cosmos en comparación con la del gusano que habita dentro de nuestra sangre, precisamente, trata ese mismo proceder mandokiano de poner énfasis en alguna de las partes que conforman un sistema para estudiar a esta como si fuera otro sistema. Un subsistema dentro del sistema. En Mandoki se trata de estudiar algunos subsistemas (de la cito-estética a la antrope-estética) de lo que sería en líneas

gruesas el gran sistema de la bio-estética y en Spinoza se da la posibilidad de realizar ese proceder mediante el segundo género de conocimiento que trata de encontrar las nociones comunes de los modos de la Sustancia.

Así como Mandoki logró el estudio de subsistemas dentro de su gran sistema, nosotros podemos continuar enfocando el lente de nuestras observaciones en modos de la Sustancia aún más específicos o dentro de los subsistemas de Mandoki (p.ej. pasar de una fito-estética a una ocobo-estética u orquídeo-estética). Esto mediante el proceder del segundo género de conocimiento que permite encontrar esas *especies* (ver 1.2.4.2.), es decir, individuos con *historiales afectivos* cercanos o familiares sobre los cuales podemos terminar predicando que llegan a ser un todo a partir del cual es plausible conocer mediante la razón las nociones comunes en torno a estos. El estudio de cada especie pasará entonces por el mismo proceder etológico de Uexküll para descubrir el *Umwelt* de estas, a su vez, que por las cartografías afectivas plausibles de predicar sobre la especie que quisiéramos estudiar. Para ello sirve el recurso de los niveles de observación que Mandoki utiliza para dar cuenta de los subsistemas que conforman su bio-estética y que ya Spinoza antes sugería con la analogía de ese pequeño animalito en nuestra sangre y nosotros en el universo. Quizá seamos una suerte de *gusano cósmico* dentro de quién sabe qué todo o sistema superior a nosotros del que tan solo somos parte o subsistema.

3.1.5 El interés estético: prendamiento/prendimiento de un conatus apetente (a partir de 1.3.2 y 2.2.4)

Cuando uno termina de leer el EIA parece irrisoria la posibilidad de construir una ética sobre una metafísica que niega valores como lo bueno o lo bello. Un universo donde todas las cosas singulares que brotan de este tienen exactamente el mismo valor moral parece, en un primer momento, borrar toda pretensión de elaboración de un sistema ético razonable, de hecho, parece tentar en todo momento a arrojarnos hacia el vacío del nihilismo. No obstante, Spinoza siendo consciente de dicho inconveniente y, sin por ello renunciar a su rigurosidad geométrica, consigue dar con un principio rector para su propuesta ética: el conatus. En efecto, el esfuerzo con el que cada cosa se esfuerza por perdurar en su ser permite la elaboración de una serie de principios rectores para la mejor conservación de cada modo de la Sustancia en medio de su inercia hacia su propia preservación. La ética en Spinoza trata

de esa conservación de sí mismo y de la búsqueda en el aumento del poder de obrar, en lugar de su disminución. Se trata de una ética de la alegría.

La estética es siempre interesada nos dice Mandoki. Ya no hay lugar para el deleite desinteresado de Kant. La estética no trata meramente de una facultad cognoscitiva menor como un mero empirismo ingenuo, sino que desde sí misma se da una alegría o un goce por la apertura de la sensibilidad (como retoma la mexicana del filósofo Emmanuel Lévinas). La condición de estesis desde sí misma tiende a prendarse a aquello que afirma y expande su propia sensibilidad, mientras que, procura evitar el prendimiento de aquello que niega y cercena su sensibilidad. Así, lo que busca todo ser vivo desde el primer momento que nace hasta el día en que muere es la máxima apertura y goce de la propia sensibilidad, es decir, el gozo de la propia vida. Desde la bacteria que se alimenta, el micelio que habita en colonias y se comunica con otros hongos que hacen parte de la misma red, el cacao sabanero que narcotiza a sus posibles polinizadores, las zarigüeyas que fingen estar muertas, los bogotanos que transitan por ciclovía los domingos junto a los carriles de Transmilenio por la 26, hasta aquellos que se la pasan visitando la Cinemateca en frente de la Estación Universidades; todos ellos tienen interés estéticos al realizar estas prácticas. Bien sea para alimentarse, persuadir un posible depredador, seducir y emborrachar polinizadores, hacer deporte o simplemente para aumentar el capital cultural (o erótico, si se busca conquistar un pretendiente sapiosexual), todos estos ejemplos de prácticas cotidianas de distintos seres vivos son realizadas en mor de la reproducción y satisfacción de la propia sensibilidad, de la propia vida.

Se dijo que en Spinoza la ética procura brindar principios rectores para una adecuada preservación del conatus y si es posible de la expansión de este, en tanto expansión del poder de obrar, pues se ha de recordar que todo conatus pasa previamente por la condición de manifestarse desde un *cuero*. Por tanto, las mismas orientaciones que se dan desde la ética parece también aplicarse a la estética. El teleologismo inmanente que Spinoza inaugura en E3P6 restablece no solo la posibilidad de erigir una ética desde una metafísica carente de valores trascendentes como lo bueno o lo bello, sino también una estética. Así las cosas, podría decirse que tanto en Spinoza como en Mandoki se *apetece* seguir con vida. Bien sea desde un teleologismo inmanente (en 1.3.3) o desde una viveza emotiva (en 2.2.3), hay una

característica intrínseca de los modos de la Sustancia y de los seres vivos que opera a modo de impulso vital hacia la propia conservación del ser. El aumento en el poder de obrar, que vendría a ser la alegría en Spinoza, deviene preñamiento mandokianamente; por el contrario, su disminución, la tristeza, deviene preñimiento. Los afectos entonces pasan a ocupar un momento crucial en la cuestión estética y ya se han dado bastantes claves para entenderlo. Así como la estesis es gozosa de sí misma porque ella misma es la condición de posibilidad de gozar cualquier otra cosa, de igual modo, el conatus se apetece a sí mismo porque es la condición de posibilidad de apetecer o desear cualquier otra cosa.

3.1.6 Lo asombroso de ser de muchas maneras: conatus H&V y el exceso mandokiano (a partir de 1.3.2.1 y 2.3.4)

Sobre el final del tercer libro de la *Ética* hay un listado de los afectos con su correspondiente definición. Entre ellos está el *asombro* (E3Daf4) respecto al cual Spinoza parece referirse más bien con cierto desdén, pues incluso llega a señalarlo como distracción del alma en algún momento. De manera específica se refiere al asombro como la imaginación de una cosa frente a la cual el alma queda absorta o desconcertada puesto que no es capaz de hallar conexión de dicho signo con ninguno otro de la cadena de signos. Recordemos, los afectos son la experiencia de aumento o disminución en el poder de obrar del propio cuerpo, en esa medida, el asombro parece extraño puesto que no parece ser ni aumento ni disminución en el poder de obrar y por ello Spinoza parece referirse a este más bien como una suerte de *distracción del alma*. Por otro lado, recordemos que el exceso mandokiano se caracteriza por el descubrimiento de aquello que sobrepasa la mera detección y decodificación del reconocimiento de signos. De modo tal que parece que el exceso mandokiano y la descripción que hace Spinoza del asombro coinciden de cierto modo en su definición, pero no en la apreciación o el valor que da cada autor al concepto. Para Mandoki el exceso es crucial en ese paso de la semiosis a la estesis, mientras que, para Spinoza el asombro es más bien una distracción del alma o aquello que exhibe falta de esmero por conocer o ligar las conexiones causales de las cosas. Para la una es crucial en su pensamiento y para el otro un aspecto confuso sin mayor importancia.

Estas son las clases de cosas que ponen a Katya Mandoki y a Spinoza en diálogo, las tensiones. Parecía que por su definición el asombro spinosista fuese aquel afecto que en mejor

medida permitiera construir un puente con el importante concepto de exceso en la propuesta estética de la mexicana, pero el valor dado por el mismo Spinoza a ese tan peculiar afecto parece imposibilitarlo. De modo tal que procuraré posibilitar el nexo con la noción de exceso en Mandoki, pero con otra noción del spinocismo, a saber, la distinción sugerida por Bula (ver 1.3.2.1) entre conatus vertical (CV) y conatus horizontal (CH).

Inicialmente, se han de revisar E4P38 y E4P39. La primera refiere a un aspecto dinámico o abierto del conatus mientras la segunda refiere a un aspecto inmóvil o cerrado de este mismo. Respecto de este último, parece mucho más coherente pensar en todo momento en el verbo *perseverar* de la definición del conatus (E3P6) como aquello que asegura cierto estado de quietud o de inercia hacia el *conservadurismo* de uno mismo, pues dicho aspecto cerrado en últimas terminaría librando al sí mismo de aquellos otros modos de la Sustancia que puedan llegar a ser nocivos para la conservación de la relación de reposo y movimiento que da forma a nuestro cuerpo. Es como si el término *perseverar* aparentemente invitara a pensar que es preferible evadir aquello que excede la composición de mi cuerpo. En suma, pareciera que el *exceso* fuera malo, pues parece implicar el choque de naturalezas y por tanto un posible perjuicio en el esfuerzo con el que el sí mismo busca *perseverar* en el propio ser. No obstante, para ello está la E4P38, para solventar y demostrar que también está la posibilidad de arriesgarse a experimentar aquello que creemos que excede a nuestro propio ser.

La diferencia crucial entre E4P38 y E4P39 es que la primera habla de un aumento en la capacidad de obrar, mientras que, la segunda habla de una quietud en el poder de obrar. La primera manifiesta alegría, a diferencia de la segunda, que parece solo manifestar la ausencia de los afectos de la tristeza, mas no apetito alguno por aumentar el poder de obrar. Precisamente, Bula (2017) identifica sus dos interpretaciones del conatus con cada una de estas proposiciones: el CH con E4P39 y el CV con E4P38.

Ahora bien, la importancia de la distinción entre las nociones de CV y la de CH es que, pese a que juntas cumplen con el requisito puesto en E3P6 y E3P7 de *perseverar* en el propio ser, la primera a diferencia de la segunda permite la expansión de la capacidad de obrar del sí mismo, es decir, la verticalidad del conatus permite a los modo de la Sustancia afectar y ser afectado de diversas maneras: *ser* de muchas maneras. Así pues, se tendrá que un CV aspira en mayor medida a un despliegue de la capacidad afectiva en lugar de un repliegue de esta y

a diferencia del CH, donde parece haber una mera tendencia al sobrevivir, en el CV sin duda alguna está un deseo por ir más allá del vivir mismo, me refiero pues, a un vivir alegremente⁴⁷.

El exceso en Mandoki, caracterizado por ese importantísimo momento en que se da ese paso de la detección, decodificación y reconocimiento semiótico de un algo, al paso de la valoración estética por descubrimiento y posterior prendamiento o prendimiento volitivo a ese mismo algo, podría compararse precisamente con esa verticalidad del conatus. En efecto, busca ir más allá del mero sobrevivir que proporcionaría la horizontalidad del conatus. El exceso estético impulsa a sobrepasar aquello que tan solo conserva la relación de reposo y movimiento que le ha dado usual forma a mi cuerpo. El exceso es aquello que impulsa a que el cuerpo afecte y sea afectado de diversas maneras, es decir, a que se incremente el poder de obrar en tanto implica permitirse ser tanto agente como paciente en mayor número de situaciones o, dicho en términos de Mandoki, ser actor y reactor en mayor número de situaciones.

Cuando uno va en Transmilenio es más que comprensible que uno vaya molesto a causa de las reiteradas situaciones en que el cuerpo llega a verse postrado en situaciones que disminuyan el poder de obrar. Se está en diversas situaciones de tristeza dentro de los buses y entre estas clases de tristeza una frecuente suele ser el estrés y la fácil irritación. Muchos hemos experimentado que pase un músico informal por el articulado y que, tan pronto termine de ofrecer su presentación artística, llegue de inmediato un nuevo artista a rebuscarse un par de monedas. Nos podemos ver seriamente afectados por el estrés de esta clase de situaciones cuando no estamos dispuestos a ser de muchas maneras. No todos tenemos los mismos gustos musicales ni todos los artistas informales el mismo talento, desde luego. Pero procurar dejarse afectar de diversas maneras es una forma de saber sobrellevar todos los

⁴⁷ Véase por ejemplo la siguiente cita del Tratado Político: “Cuando decimos que el mejor gobierno es aquel en el que los hombres viven en armonía, quiero decir que llevan una vida propiamente humana, una vida que no se define por la circulación de la sangre y el cumplimiento de las restantes funciones comunes a todos los animales, sino principalmente por la razón, la virtud del alma y la vida verdadera.

[...] En una multitud libre, la esperanza ejerce más influencia que el temor: en cambio en una multitud sometida por la fuerza, el gran móvil no es la esperanza sino el temor. De la primera se puede decir que tiene el culto de la vida; de la segunda que busca solamente escapar a la muerte. (TP5/5-6)

afectos de la tristeza a los que nos podamos llegar a ver expuestos diariamente en Transmilenio.

Ahora bien, se podría objetar que esa clase de comportamiento de adaptarse o acostumbrarse a los afectos de la tristeza de Transmilenio en realidad puede terminar simplemente convirtiéndose en el CH de E4P39 en tanto que no aspira a un apetito por una vida alegre, como sí se supone que el CV de E4P38 lo sugiere, sino que tan solo trata de la apatencia por perseverar en la mera supervivencia sin más. Y en efecto, creo que eso sucede muchas veces en Transmilenio. Como bogotanos nos hemos dejado llevar por el fatalismo de ese sistema de transporte público que se ha terminado configurando sobre nuestro espacio urbano y que refleja más nuestros padecimientos que nuestras acciones libres. No obstante, defenderé que todas estas vivencias afectivas que yo mismo he llegado a tener dentro del sistema han llegado a dar un fruto en la expansión vertical de mi conatus, en tanto me han permitido sobrepasar el mero nivel semiótico de la experiencia entera de Transmilenio, pues he llegado al nivel estético de la experiencia de usar Transmilenio en tanto lo he descubierto como un signo cargado de valores volitivos relativos al prendamiento y prendimiento de mí (nuestra) sensibilidad. Si mi conatus permaneciera enteramente horizontal e indiferente⁴⁸ frente a Transmilenio, ninguna de las muchas reflexiones que han nacido en este texto respecto a este sistema de transporte público se hubieran plasmado materialmente por mí; por el contrario, mi conatus se ha hecho vertical ante Transmilenio en tanto me he permitido afectar y ser afectado por él de diversas maneras y, de allí, que hayan salido estas reflexiones que tienen pretensiones más que teóricas respecto al sistema de transporte, pues procuran pensar respecto al cómo estamos viviendo nuestra sensibilidad como usuarios de él y sugieren, además, pensar nuevas y posibles formas de vivir nuestra sensibilidad con respecto a este. Son reflexiones cargadas de emoción y en carne viva.

Transmilenio puede llegar a anestesiar nuestra sensibilidad en tanto nos adaptamos a él con total indiferencia y llegamos a despreciarlo en todo momento como signo indigno de ser reflexionado con referencia a nuestros afectos. No obstante, no permitirse salir del constante reconocimiento semiótico mediante el cual creemos ingenuamente todos los días que ya

⁴⁸ Véase la definición que realiza Spinoza respecto al afecto del *desprecio*: El desprecio consiste en la imaginación de alguna cosa que impresiona tampoco al alma, que esta, ante la presencia de esa cosa, tiende más bien a imaginar lo que en ella no está que lo que está. (E3Daf5)

sabemos enteramente qué es Transmilenio y cómo nos afecta, es equiparable enteramente al afecto del desprecio en Spinoza (E3Daf5). Por el contrario, notar en Transmilenio aquellos excedentes que sobrepasan nuestro reconocimiento semiótico de las cosas que las supone como enteras, cerradas y estáticas, es lo que permite la valoración estética del fenómeno. Me atrevo a decir: el descubrimiento que implica la noción de exceso en Mandoki es equiparable con la emoción de asombro que me permitió a mí extender verticalmente mi conatus para dejarme afectar por Transmilenio en una manera enteramente nueva a la que la mayoría estamos acostumbrados. Sugiero entonces que Spinoza precisamente desprecia, tal y como él mismo describe a este en E3Daf5, al afecto del asombro. Pues este último es mucho más que solo una distracción del alma al momento de no encontrar cómo conectar un signo con los otros dentro de su necesario orden en medio de la red causal; sino que es más bien esa sensación y emoción que experimentamos cuando por primera vez algo que recién conocemos excede nuestros marcos de comprensión del mundo y que, luego, esa misma sensación de consternación frente a aquello que rebasa nuestro conocimiento nos impulsa o bien a querer conocer ese algo o bien a querer despreciar ese algo. Recuérdese las palabras de Mandoki (2013), “Podemos reaccionar con placer o repulsión hacia el exceso, pero nunca podremos permanecer indiferentes. El exceso jamás será estéticamente neutro.” (p. 301)

El CV tiene pues ese modo de operación: el intento inicial por decodificar y reconocer los signos que se nos presentan, luego el descubrimiento y asombro frente a un signo que excede nuestros marcos de comprensión del mundo y, finalmente, la valoración volitiva en términos de prendamiento o prendimiento frente a ese signo para entonces sí hacerlo parte integra de la propia constelación de signos bajo la cual se guía el conatus de cada uno. El CH en cambio parece solo moverse dentro del primer paso y no arriesgarse a ir nunca a aquello que excede sus propios marcos de comprensión y por ello no busca afectar y dejarse afectar de diversas maneras, sino tan solo bajo ciertas maneras en específico. Así, se tendrá que concluir que mientras el aspecto horizontal del conatus (E4P39) busca encerrarse en la seguridad de lo siempre conocido para asegurar su supervivencia, el aspecto vertical del conatus (E4P39) busca más bien expandir su poder de obrar y vivir alegremente en tanto se asombra y arriesga experimentar con lo desconocido.

Finalmente, si en la mera detección semiótica del Transmilenio, que entumece nuestro poder de obrar en tanto lo despreciamos y padecemos, se da esa mera abyección del CH que sobrelleva sus penas para no dejarse morir; entonces, corresponde al descubrimiento estético de Transmilenio el que nos asombremos con él y nos dejemos afectar por las múltiples posibilidades en que se puede configurar la sensibilidad allí adentro, que se convierta en un *hábito* (la experiencia del asombro) que permita extender nuestro CV y por tanto permita ampliar nuestro poder de obrar en tanto *cuerpo social* que habita cotidianamente el Transmilenio. Y si ya es posibles hablar de *hábito* y *cuerpo social* es porque ya podemos empezar a ir a la ética y la política.

3.2 Terrenos por explorar

El objetivo central de este trabajo ha sido mostrar que la teoría de los afectos de Spinoza puede ser leída como una de carácter estético desde el pensamiento de Katya Mandoki. Al respecto ya se han mostrado los argumentos que fungen de puente para confirmar dicha tesis: la noción de conatus y su semejanza con la autopoiesis o la viveza emotiva, la centralidad en el concepto de cuerpo en la obra de juntos autores, la cercanía entre las nociones de alegría y tristeza en Spinoza frente a las de prendamiento y prendimiento en Mandoki, la importancia dada en el uso de los *signos* por parte de los individuos en las obras de juntos autores, la manipulación de cuerpos externos a modo de artefactos dando cuenta del potencial creativo o poietico de los sujetos, entre otros muchos aspectos que se han procurado construir a lo largo de estas páginas. De modo tal que se ha cumplido con el objetivo del presente trabajo. No obstante, si se quisiera explorar más allá del objetivo inicial de este trabajo y revisar puntos cruciales del spinocismo, como lo son la ética y la política, para encontrar sus posibles relaciones con la estética; entonces se tendría que elaborar otro tipo de investigaciones. A modo de posibles rutas o terrenos por explorar ofrezco los siguientes apartados.

3.2.1 Paso de la estética a la ética y la política

Es curioso que la *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico* tenga su inicio por la metafísica, cuando en realidad lo que parece indicar el título es que se procederá a ofrecer un tratado de ética con demostraciones basadas en deducciones de axiomas y definiciones. ¿Por qué no ir directo sobre la ética en lugar de pasar primero por la pregunta de aquello que es? Así mismo, también se puede preguntar ¿por qué la necesidad de pasar primero por la

pregunta por el ser, por la pregunta por el conocer, por la pregunta por el sentir o el desear, para entonces sí pasar a la pregunta por el correcto actuar o por la libertad? Hampshire (1982) ofrece una aclaración al respecto:

La lógica y teoría del conocimiento de Spinoza, lógicamente inseparable de su metafísica, está proyectada como introducción necesaria a su enseñanza moral; el título de su obra - «Ética» - es exacto y esencial. [...] Su metafísica, y la teoría del conocimiento que de ella depende, están proyectadas para indicar el puesto del hombre en la naturaleza en cuanto ser pensante, y Spinoza ha mantenido siempre que, hasta que no entendamos eso, no podemos decir nada acerca de la naturaleza y posibilidad de la felicidad y libertad humanas. (p. 83)

Ya se había anunciado en las primeras líneas de este trabajo: probablemente a Spinoza no le pareció adecuado o prudente hablar del buen vivir humano sin antes saber dónde y bajo qué naturaleza se daría ese buen vivir. Pues ahora Hampshire permite dar solidez a esta lectura. De modo tal que, si los primeros dos libros de la *Ética* le permiten a Spinoza dar cuenta del lugar del ser humano en eso que es la Naturaleza en tanto modo de dicha Sustancia que participa de esta desde los atributos de la extensión y el pensamiento, vale la pena preguntarse ¿qué le permite alcanzar a Spinoza el libro tres de su *Ética* en medio de su objetivo ético? Y es allí donde justamente hay que explorar el vínculo entre estética y ética.

Quisiera mencionar el caso de unos investigadores que ya han hablado al respecto. En su obra, *Afectividad Ambiental: Sensibilidad, Empatía, Estéticas del Habitar* (2020); los investigadores, Omar Giraldo e Ingrid Toro, procuran dar cuenta de que elaborar una ética frente a los problemas ambientales y ecológicos contemporáneos implica abordarlo desde registros sensitivos y necesariamente estéticos. Dicho por ellos mismos:

Este ensayo de ética ambiental intenta abordar precisamente el problema ambiental desde los registros afectivos, la sensibilidad, los sentimientos, la experiencia sensitiva y la estética a partir de lo que denominamos afectividad ambiental. Para tal fin nos valemos de la ética de Baruch Spinoza, de la tradición fenomenológica y psicoanalítica, de los estudios estéticos y del pensamiento ambiental latinoamericano. (Giraldo y Toro, 2020, p. 13)

Pero la cereza sobre el pastel no es ese explícito uso del pensamiento ético de Spinoza, sino que a lo largo de la obra hay más de una referencia a Katya Mandoki. Desde luego, el acento de Giraldo y Toro no está en el cruce directo de estos dos autores como sí se realizó en el presente trabajo; no obstante, del hecho de que el autor judío y la autora mexicana empiecen a coincidir en otras investigaciones nuevamente respecto a los asuntos de los afectos y la estética, es señal de que hay caminos por explorar entre el cruce de estos dos. Ahora respecto a la directa relación entre ética y estética que proponen Giraldo y Toro (2020), véase la siguiente cita:

Tal como hemos sugerido en nuestra discusión sobre los saberes ambientales, la estética es la condición ontológica esencial de la ética ambiental. [...] La ética de la vida es al mismo tiempo una estética, porque el acoplamiento entre nuestro cuerpo humano y los demás cuerpos con los cuales nos encontramos depende de una elección de lo atractivo, de una entonación sensual y erótica para saber escoger qué es lo que conviene a la vida. (p. 156)

En Spinoza efectivamente hay una preocupación ética que no puede ignorar nuestra condición humana en tanto participes del atributo de la extensión, es decir, en tanto seres corpóreos. Somos cuerpos entre cuerpos interactuando en todo momento los unos con los otros. Además de ello, somos seres volitivos en medio de nuestra condición de perseverar en nuestro ser, es decir, somos seres irremediabilmente afectivos y en base a ello habitamos y construimos en el mundo según lo que afirma nuestra sensibilidad y no de aquello que la niega. Lo bueno y lo malo para nuestro conatus es precisamente lo que conserva y expande nuestra sensibilidad en lugar de lo que la extingue y mutila. Así, el judío maldito puede decir cosas como esta:

Ningún ser divino, ni nadie que no sea un envidioso, puede deleitarse con mi impotencia y mi desgracia, ni tener por virtuosos las lágrimas, los sollozos, el miedo y otras cosas por el estilo, que son señales de un ánimo impotente. Muy al contrario: cuanto mayor es la alegría que nos afecta, tanto mayor es la perfección a la que pasamos, es decir, tanto más participamos necesariamente de la naturaleza divina. Así, pues, servirse de las cosas y deleitarse con ellas cuanto sea posible (No hasta la saciedad, desde luego, pues eso no es

deleitarse) es propio de un hombre sabio. Quiero decir que es propio de un hombre sabio reponer fuerzas y recrearse con alimentos y bebidas agradables, tomados con moderación, así como gustarte los perfumes, el encanto de las plantas verdeantes, el ornato, la música, los juegos que sirven como ejercicio físico, el teatro y otras cosas por el estilo, de que todos pueden servirse sin prejuicio ajeno alguno. (E4P45S)

Dar el salto de la estética a la ética es algo que el mismo Spinoza permite internamente en ese tránsito de E3 a E4 donde se ve claro ese paso de la teoría afectiva a las teorías éticas y políticas del autor. Además, Mandoki también brinda herramientas para hacerlo desde, por ejemplo, sus nociones de *prendamiento* y *prendimiento* que recuerdan tanto lo que le hace *bien* a nuestra sensibilidad como lo que le hace *mal*, además de su prosaica y su preocupación por el análisis de los efectos sociales de las prácticas estéticas como en el tercer volumen de su trilogía⁴⁹ donde ella se dedica a analizar el fenómeno de la construcción estética del Estado y la identidad nacional mexicana. De hecho, Luis Verdugo en su texto, *Socioestética del paro nacional en Colombia, 2019-2020: Por una sensibilidad de la resistencia* (2022), ya ha explorado desde fenómenos sociopolíticos dados en Colombia el entrecruzamiento de Mandoki y Spinoza en la estética y la política. Ejercicios como el realizado por Verdugo son los frutos que se pueden recoger desde Mandoki cuando ella afirma abiertamente que su estética es una de carácter pragmático y, por tanto, que lo que hay en juego dentro de ella son prácticas más que solo discursos.

Dicho todo lo anterior, podría decirse que tanto desde Katya Mandoki y Spinoza es viable la continuación de este trabajo hasta llegar a campos éticos y políticos, sin perder el vínculo con la cuestión estética; además de que ya hay quienes han empezado a realizar investigaciones de este tipo. Finalmente, solo me gustaría dejar a modo de conjetura para una posible continuación de esta investigación en dichas líneas de trabajo (la ética y la política), que la estética no nos ha de invitar a estudiar qué es lo bello, sino que nos ha de invitar a reflexionar y practicar nuestra sensibilidad para alcanzar así su máxima apertura. Actuar desde ella y no padecer a través de ella. Así pues, queda la pregunta ¿cuáles podrían ser esas nuevas reflexiones y prácticas que podríamos llegar a tener los bogotanos, en tanto cuerpo

⁴⁹ Prosaica III: *La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional* (2007).

político, respecto a nuestra sensibilidad en relación con el sistema de Transmilenio? Suenan ideas como lo sucedido en el paro nacional del 2021 y la resignificación por parte de la comunidad de los barrios cercanos al Portal Américas, la cual dejó de llamar a este por ese nombre para empezar a llamarlo Portal Resistencia.

3.2.2 La gran sinfonía de la Naturaleza: nuestra sensibilidad desde el punto de vista de la eternidad (a partir de 1.2.4.3.)

Hay ritmo en una conversación, en los fractales de la naturaleza, en las nevaduras y las olas del mar, en el rugido del viento y la configuración de las nubes, en un torbellino y el trino y los grillos, en las ondulaciones del agua al lanzar una piedra, en el croar de las ranas, en las alcachofas y en el llanto, en el coito y la plegaria. Si hubiera un Dios, tendría que ser puro ritmo. (Mandoki, 2013, p. 103)

¿Qué sucede cuando un mismo objeto adquiere diferentes sentidos al ser percibido por diferentes *Umwelt* de diferentes seres vivos? Un mismo objeto puede ser comprendido de diferentes maneras a partir del *Umwelt* de cada ser vivo, es decir, de un mismo objeto puede desprenderse más de una lectura posible de lo que este significa en tanto signo. Por ejemplo, para el humano los juegos pirotécnicos son usualmente un espectáculo de deleite visual, sobre todo en fechas decembrinas, pero para los perros son una tortura auditiva y para las aves urbanas como las palomas son un signo de precaución tremendo ya que en ocasión llegan a ser mortales para ellas. Así sucedió una vez que un pequeño suro cayó frente a mis pies un siete de diciembre herida por un volador. Murió a los quince minutos en mis manos, fue muy impactante. Uexküll (1942) empieza a describir lo sucedido bajo metáforas musicales, “Cada animal alberga, como cada instrumento, un determinado número de sonidos [signos perceptuales y efectuales] que entran en relación de contrapunto con los sonidos de otros animales.” (p.128).

Hay un mismo objeto, el juego pirotécnico, y ante cada especie animal (humano, perro o ave) cobra un sentido diferente, pues cada especie lo percibirá mediante uno (o unos) de sus órganos sensibles de manera específica y cada uno reaccionará de manera específica frente a

este. Así algunos lo percibiremos mayormente mediante el sentido de la vista mientras que para otros será un estruendo auditivo insoportable. Así cada ser vivo dotará al mismo objeto con un sentido diferente y en esa medida actuará de manera diferente ante ese signo. Cada *Umwelt* empezará a ser un instrumento musical con una línea melódica distinta y las relaciones simbióticas que se lleguen a dar entre estas líneas melódicas en un mismo nicho ecológico tomarán la figura musical del *contrapunto*, es decir, responderán las unas a la otras como en un juego de pregunta-respuesta cada vez más complejo. En ese momento en que Uexküll se percata de las complejísimas relaciones que tejen los seres vivos entre sí, es que decide seguir al otro nivel de la metáfora y realizar la siguiente analogía con la naturaleza entera:

Como el compositor de una sinfonía no tiene limitación para la elección de los instrumentos que quiere emplear en su composición, así también la Naturaleza es libre de elegir los animales que quiere asociar en contrapunto. [...] Y, no obstante, en la extensión del concepto sonido, desde el mero sonido acústico al sonido de significación de los objetos que como portadores de significación se presentan en el mundo circundante de un sujeto, radica precisamente la gran utilidad de la comparación musical en el terreno biológico. (1942, p. 130)

Así, Uexküll declara entonces a la naturaleza como aquella sinfonía en la que cada ser vivo es un intérprete que escucha a sus compañeros de concierto para saber las notas adecuadas con que responderle. Se trata de una sinfonía infinita en la que se crean y destruyen constantemente nuevos sonidos en diferentes ritmos. En este punto y sin esfuerzo alguno es Deleuze (2006) quien explícitamente permite unir nuevamente a Spinoza y Uexküll en armonía:

¿Cómo se componen los individuos para formar un individuo superior, al infinito? ¿Cómo puede un ser atraer a otro a su mundo, aun conservándole o respetando sus propios mundos y sus propias relaciones? [...] no se trata ahora de una relación punto-contrapunto, o de la selección de un mundo, sino de una sinfonía de la naturaleza, de la constitución de un mundo cada vez más extenso e intenso. ¿En qué orden y cómo componer las potencias, las velocidades y las lentitudes?

Plan de composición musical, plan de la Naturaleza, en cuanto que ésta es el individuo más intenso y más amplio, individuo cuyas partes varían de infinitas maneras. Uexküll, uno de los principales fundadores de la etología, es spinosista cuando define primero las líneas melódicas o las relaciones de contrapunto que corresponden a cada cosa y cuando, luego, describe una sinfonía como unidad superior inmanente que toma amplitud (“composición natural”). Es en la ética entera donde interviene esta composición musical que la constituye como un solo y mismo individuo, cuyas relaciones de velocidad y lentitud varían incesante, sucesiva y simultáneamente. (p. 154)

La Naturaleza, ese Dios de Spinoza, es esa gigante sinfonía compuesta de esa multiplicidad de cuerpos concatenados todos en medio de la red causal. Los cuerpos, extensos en sus partes e intensos en sus afectos, responden los unos a los otros en medio del juego del contrapunto y se van creando entonces (y destruyendo, de igual modo) cuerpos compuestos con diversas capacidades para afectar y ser afectados. Y así sucede sucesivamente hasta conseguir a la Naturaleza entera (en tanto natura naturada) como Spinoza mencionó en E2P13S/L7S y que llamó la faz total del universo en su epistolario (Ep 64, 278).

Entendernos bajo el tercer género de conocimiento como determinados y determinantes dentro de la red causal, implica reconocernos a su vez como interpretes musicales de esta gigante Sinfonía en la cual podemos llegar a tener muchas posibilidades de interacción (simbiosis) tanto con nuestros compañeros humanos como con nuestros compañeros no-humanos de concierto, todos allí dentro de esa infinita y perpetua obra musical que vendría a ser la realidad entera. Pero, ahora bien, ¿cómo unir todo ello con Mandoki y el tercer género de conocimiento? Sugiero revisar la siguiente cita de la autora (2013):

Admiramos los diseños de aves, peces, flores y escarabajos porque somos algo de flor, de ave, de pez y de escarabajo. Lo que Kant denominó como “estética trascendental” deriva de la estesis en todas esas criaturas que nos precedieron y cuyos genes y neuronas se han encadenado hasta las nuestras. La estética es la manera en que la naturaleza se excede a sí misma en la evolución. (p.316)

Esta es la manera como Mandoki finaliza *El Indispensable Exceso de la Estética*, además también ya he reiterado muchas veces que por los objetivos de este trabajo no hacía falta

profundizar en el vínculo del pensamiento estético de la autora en relación con la teoría de la evolución; no obstante, lo explícito de esta cita permite notar cómo es que Katya Mandoki concibe el desarrollo evolutivo de la vida en medio de sus múltiples manifestaciones corpóreas y etológicas (recuérdese que a Uexküll se le reconoce como pionero en la etología gracias a sus contribuciones como el concepto de *Umwelt*) como uno del cual no somos meros observadores distantes desde lo alto, sino que admiramos tal proceso precisamente porque nos permite dar cuenta de nosotros mismos. Reflexionamos respecto a por qué podemos admirar los diseños de aves, peces, flores, escarabajos y demás, hasta llegar a la conclusión de que lo hacemos porque somos algo flor, ave, pez y escarabajo; y nos percatamos que llegando a tal resultado nos descubrimos spinocistas. Descubrimos que conocer a Dios no es más que conocernos a nosotros mismo (E5P14 y E5P15). Conocer a los modos de la Sustancia en tanto seres vivos y luego hallar en ellos esa noción común que vendría a ser la tendencia al desarrollo evolutivo, termina desembocando inevitable en el conocimiento de nosotros mismos (en tanto humanos) como insertos en esa red causal de la evolución de la vida.

Así, podría sugerirse para una investigación que tomará rigurosamente la tarea de volver sobre lo ya construido en este trabajo (pero que hiciera énfasis en el vínculo de Mandoki con la teoría de la evolución), que la historicidad del planeta tierra y el desarrollo de los seres vivos en ella, no es más que el complejísimo resultado sonoro de esa infinita sinfonía de la que todos hacemos parte en tanto compuestos y compositores desde ella. La evolución quizá podría ser ese proceso de interacción contrapuntística de las múltiples formas de sensibilidad de nosotros los seres vivos, que termina desembocando, a modo de movimiento musical, como una de las infinitas expresiones de esa gran orquesta que es la Naturaleza. Pero también son movimientos musicales de esta sinfonía el arte contemporáneo en occidente, el desarrollo urbanístico bogotano, los efectos prácticos de la prosaica del Transmilenio, y, desde luego, las disposiciones estéticas del sistemas educativo colombiano que, como Universidad Pedagógica Nacional, se supone que nos deberían de interesar. Al fin y al cabo, todos ellos partes de esta gran Sinfonía que somos. Se trataría, pues, de ver nuestra sensibilidad desde el punto de vista de la eternidad.

Conclusión

Nadie puede desear ser feliz, obrar bien y vivir bien, si no desea al mismo tiempo ser, obrar y vivir, esto es, existir en acto. (E4P21)

No puede concebirse virtud alguna anterior a esta (es decir, al esfuerzo por conservarse). (E4P22)

Así como Spinoza dice que es imposible desear ser feliz, un correcto actuar y un buen vivir, sin previamente desear estar vivo en acto; así mismo, se ha de recordar que el vivir está siempre condicionado por nuestra sensibilidad. No hay vida sin cuerpo, no hay vida sin deseo. Por ende, esa aspiración ética de la felicidad y el buen vivir es ingenua si no nos percatamos antes que toda aspiración o *deseo* es efecto de nuestra sensibilidad. La estética condiciona a la ética en tanto esta primera trata de una adecuada reflexión y práctica de nuestro sensibilidad, es decir, de nuestro cuerpo y los afectos que le atraviesan. Comprender la estética permite comprender en mejor medida a la ética.

Las herramientas conceptuales que brinda el pensamiento de Katya Mandoki han permitido pensar a la teoría de los afectos de Spinoza como una cuidadosa y bien articulada teoría estética. De ese modo, ella ha brindado la reflexión respecto a nuestra sensibilidad y Spinoza puede llegar a brindar la reflexión práctica o el *ethos* respecto a esta misma. Y allí está el aporte para rescatar desde un interés estético el pensamiento de Spinoza frente a los problemas ecológicos de nuestro tiempo. Todo ello ha permitido, en últimas, que desde estos dos autores sea posible orientar nuestras reflexiones y acciones hacia una estética para la vida.

Referencias

- Barnes, J. (1999). *Aristóteles*. En Marta Sansigre (Trad.). Madrid: Cátedra
- Benjamin, W. (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. En Andrés Weikert (Trad.). México: Ítaca
- Bula, G. (2017). *Spinoza: educación para el cambio*. Bogotá: Ediciones Unisalle
- Bula, G. (2019). *Passions, consciousness, and the Rosetta Stone: Spinoza and embodied, extended, and affective cognition*. *Adaptive Behavior*. 27 (1), 7-15
- Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*. En Equipo Editorial Cactus (Trad.). Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2009). *Spinoza, filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Giraldo, O. & Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental: Sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*. México: Universidad Veracruzana
- Hampshire, S. (1982). *Spinoza*. En Vidal Peña (Trad.). Madrid: Alianza editorial
- Mandoki, K. (2004). *Semiosis y Aisthesis: ¿cinta Möbius o doble hélice?* Memorias del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Semiótica Visual de Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y Juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI
- Mandoki, K. (2006a). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica II*. México: Siglo XXI
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional: Prosaica III*. México: Siglo XXI
- Mandoki, K. (2013). *El Indispensable Exceso de la Estética*. Ciudad de México: Siglo XXI
- Morrison, J. (1989). *Why Spinoza Had No Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (4), pp. 359-365.

- Spinoza, B. (1988). *Correspondencia*. Madrid: Alianza
- Spinoza, B. (2005). *Tratado Político*. Buenos Aires: Quadratta.
- Spinoza, B. (2007). *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico*. En Vidal Peña García (Trad.). Madrid: Tecnos
- Uexküll, J. (1942). *Meditaciones Biológicas: La teoría de la significación*. En José Sacristán (Trad.). Madrid: Revista de Occidente
- Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. En Marcos Guntin (Trad.) Buenos Aires: Cactus
- Varela, F. J., Thompson, E. y Rosch, E. (2005). *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. En Gardini (Trad.). Barcelona: Gedisa
- Verdugo, L. (2022). *Socioestética del paro nacional en Colombia, 2019-2020: Por una sensibilidad de la resistencia*. En Martha Montero y Esaú Páez (Comps.) Filosofía, política y lenguaje en conversación con la academia. Tomo II (pp. 115-140) Tunja: Editorial UPTC
- Vinciguerra, L. (2012). *Mark, image, sign: A semiotic approach to Spinoza*. European journal of philosophy, 20 (1), 130 – 144
- Yovel, Y. (1995). *Spinoza, el marrano de la razón*. En Marcelo Cohen (Trad.). Madrid: Grupo Anaya S.A