

Formalizar la experiencia estética Notas para una teoría de la onda.

Martín Azar

«Yo sí estaba en onda, pero luego cambiaron la onda. Ahora la onda que tengo no es onda. Y la onda de onda me parece muy mala onda. ¡Y te va a pasar a ti!»

Abraham Simpson

Desde 1938 hasta su muerte en 1944, Piet Mondrian produjo una serie de pinturas que culminarían en el famoso *Brodway Boogie-Woogie* y el incompleto *Victory Boogie-Woogie*. La primera impresión que produce cualquiera de estas pinturas, aislada, es casi de vacuidad: un montón de cuadrados pintados con colores primarios planos. Esta impresión cambia cuando vemos esa obra desplegada, por ejemplo, en la decoración de una casa entera: en su arquitectura, sus pisos, sus paredes, sus muebles y accesorios, su iluminación, etc. (Los *Boogie-Woogie* pasaron incluso a la indumentaria y al cine). Quizá por eso mismo fueron compuestos de manera serial. Lo mismo podría decirse de varias obras de Pollock, Picasso, Miró, Warhol. La idea de la creación estética a partir del desplazamiento, la extensibilidad, fue definida por la escuela de diseño Bauhaus (fundada por Walter Gropius en 1919), cuya propuesta central era que la estética llegara a abarcar todos los ámbitos de la vida cotidiana. Como dijo Heinrich von Eckardt: "desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo". Esta idea es prácticamente contemporánea del surgimiento del cine, que se construye con *motion pictures*, y que antecede al cubismo, donde se intenta capturar en una imagen estática el movimiento y las "perspectivas múltiples" que este produce respecto de un mismo objeto.

Asimismo, en los medios se tiende cada vez menos a la recomendación directa y estática de un producto, y se busca en cambio presentarlo de manera cada vez más global, dando rodeos, a través de un recorrido estético con el que se construye su identidad. En las publicidades de perfumes, por ejemplo, ya es raro ver a alguien perfumándose: en cambio hay gente atractiva paseándose por lugares atractivos con música atractiva y luciendo atractiva; al final emerge una marca en *fade-in*. Esto es muy notorio en los canales de dibujos animados o de música: una imagen congelada y aislada de Cartoon Network o MTV puede no decir mucho, pero desarrollada en la configuración de toda la programación cobra un sentido identificable.

En el campo de la música viene sucediendo algo comparable. A pesar de haber sido uno de los fundadores del solo de guitarra eléctrica de blues, prácticamente lo único que quedó de T-Bone Walker en la cultura popular fue su *duck walk* ("paso del pato"), difundido luego por Chuck Berry, del que tampoco quedó nada más que ese paso y algunos punteos introductorios. El jopo de Elvis y los flequillos de los Beatles son más distintivos de ellos que muchas de sus canciones. La actitud punk precedió a la música punk. David Bowie dijo que durante cierto recital de los '70 se dio cuenta de que en el fondo su vocación no era realmente la música, sino la actuación. Desde hace muchos años, Madonna hace playback en sus recitales, todos lo saben y a nadie le importa. Para la industria musical, una banda sin videoclips casi que no es una banda.

Cabe pensar -como hipótesis para razonar estos fenómenos- que a lo largo del siglo XX se fue pasando de una concepción cerrada de la creación estética a una concepción abierta.

La expresión por antonomasia de la primera es la obra de arte orgánica, de tradición aristotélica, donde se busca el mayor grado posible de autonomía: que las partes sean funcionales a la totalidad y que esa totalidad abarque todos los niveles de significado de la obra dentro de su propia inmanencia. Esto es lo que se considera logrado, por ejemplo, en las pinturas de Da Vinci o las composiciones de Bach.

La segunda concepción implica una serie de características que traté de ilustrar con la enumeración del comienzo. Resumidamente, se trata de la construcción de una estética a partir de elementos heterogéneos, de diversos ni-

veles, lenguajes, soportes, etc. Un *Boogie-Woogie* -así como una imagen de Cartoon-Network- más que una "obra de arte", es la propuesta de una estética extensible ilimitadamente a una multiplicidad de campos. Por eso es que la describí como abierta, porque no está contenida en el cuadro, sino sugerida en él. De algún modo, la identificación de la obra como tal se realiza -si se realiza- a posteriori, retrospectivamente: hace falta haber visto más de una publicidad de MTV para reconocer su estética. Los ejemplos que elegí del campo de la música buscan ilustrar la heterogeneidad en el sentido del desvanecimiento de la especificidad del material: la identidad estética de los músicos populares fue dejando de construirse exclusivamente con elementos de la música y empezó a hacerse con elementos de otros lenguajes. Las bandas de visual kei, por ejemplo, abarcan una variedad prácticamente irrestricta de estilos musicales; lo que las reúne a todas dentro del mismo género es el tipo de vestuario, el maquillaje y su actuación en recitales y videoclips. Fito Páez canta: "es sólo una cuestión de actitud". El extremo paródico de este fenómeno es Pomelo (personaje de Diego Capusotto y Pedro Saborido), que se considera estrella de rock porque tiene comportamientos ególatras y autodestructivos, aunque no sabe ni le interesa nada específicamente relacionado con la música.

La construcción de la atmósfera de las narraciones, tanto en la literatura como en el cine, puede pensarse de este mismo modo: el Wonderland de Lewis Carrol, el "Londres mágico" -como lo llama Borges- de Stevenson y Chesterton, la Tierra Media de Tolkien, el universo de *Star Wars*, el futuro negro del cyberpunk, los mundos oscuros y románticos de Tim Burton, Ciudad Gótica, el Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería de *Harry Potter*, el hospital de *ER*, el de *House M.D.*, el de *Scrubs*, el café de *Cheers*, el de *Seinfeld*, el de *Friends*, Springfield, Quahog, South Park, la isla peligrosa y paradisíaca de *Robinson Crusoe*, de *The Blue Lagoon*, de *Náufrago*, de *Lost*. Uno podría intentar razonar estas atmósferas a partir de la "unidad de espacio" que recomiendan los clásicos; pero la verdad es que no son construcciones necesariamente "espaciales", ni necesariamente "lo más reducidas posibles", sino todo lo contrario: podríamos hablar perfectamente de la atmósfera de *Kill Bill*, y sabemos que la historia de Beatrix Kiddo pasa por una capilla de Texas, un hospital, una casa de familia de Pasadena, un restaurante de Okinawa, etc. Como la identidad estética de un canal de televisión o de un cantante pop, la atmósfera (por eso estoy usando este término tan difuso) de una narración se compone con elementos heterogéneos: espaciales, temporales, léxicos, sintácticos, retóri-

cos, psicológicos, históricos, visuales, musicales, etc. Es, de algún modo, una construcción transversal. Asimismo, una vez que se identifica, es trasladable a otros campos. Incluso se habla de "bandas de música tipo Tarantino". Y esto no sólo se aplica a narraciones específicas: el mismo sentido tiene la opinión de Borges de que el conjunto de la obra de Poe vale más que cada uno de sus textos en particular. Lo mismo que podríamos decir de, por ejemplo, Woody Allen o cualquiera de los directores premiados con el Oscar a "la trayectoria", es decir, reconocidos *retrospectivamente*.

En el habla coloquial argentina -al menos- tenemos un término cuyo significado se refiere a algo muy próximo a este tipo de creación estética abierta, heterogénea, extensible: "onda". La onda es algo oscilante entre estética, ideología y actitud. Esta categoría es comparable con al menos dos conceptos. Por un lado, con el "ethos", que en sentido clásico (aristotélico) se refiere a la apariencia global que asume una persona a partir de distintos tipos de comportamientos (v.g., movimientos, gestos, entonación), y que Maingueneau extiende considerando que todo discurso supone un ethos (2008: 48). Por otro, con la "sensibilidad", en el sentido que le da Susan Sontag en su ensayo sobre lo camp: como expresión indefinible de la facultad de gusto (1966: 355-356). En efecto, la onda resulta muy evidente -para el que la conoce- y a la vez difícil de definir. ¿Cómo describir cabalmente, por ejemplo, la onda rollinga? Es más imitable que definible. En el ámbito del rock nacional es común escuchar que Luca Prodan imitaba a Jim Morrison, que La máquina de hacer pájaros imitaba a Yes, que los Ratones Paranoicos imitan a los Rolling Stones, que Andrés Calamaro imita al Bob Dylan "rockero cool" y León Giego al Bob Dylan "socialmente comprometido". El hecho de que se hable de "imitación", de modo general, en vez de que se señale el presunto plagio, tiene que ver con que la relación entre los términos comparados no consiste exacta o exclusivamente en un ritmo, una armonía, una melodía, un tipo de sonido, un tipo de letra, una formación, un baile, un peinado, una forma de vestir, etc., sino en todas estas cosas a la vez y muchas otras más; es decir, se trata de un vínculo inespecífico: una onda. Son un claro ejemplo de esta inespecificidad el hecho de que muchas veces el imaginario popular se represente ciertas figuras a partir de características falsas, como el "*Elementary, my dear Watson*", que Conan Doyle nunca escribió, o el "*To be or not to be*" de Hamlet, sosteniendo la calavera que en la obra encontraría recién dos actos más adelante. Esto se explica por el hecho de que la experiencia estética abierta percibe elementos

significativos, representativos, independientemente de su estatuto de existencia concreta. (Como explica Aristóteles: el arte puede ser más verosímil que la realidad).

Hay que enfatizar que, tanto respecto de la obra cerrada como de la abierta, estamos hablando de concepciones de la creación estética, es decir, de horizontes de expectativas convencionales que configuran la relación del sujeto con la obra. De modo que no se trata de considerarlas como parámetros de valor ni de verdad, sino como evidencias de fenómenos culturales. En tanto que tales, afectan a la vez los modos de producir y los modos de interpretar el arte. Como dice Borges, una literatura es tanto una forma de escribir como una forma de leer: cuando Poe creó el policial (la narración de un enigma), creó también al lector de policiales (que lee tratando de descifrar enigmas) (Borges, 1998: 64-65); su "Filosofía de la composición" (de 1846) no sólo definió el relato racionalista, económico, de efecto, etc., sino también la lectura que interpreta a partir de esos parámetros (con la que, de hecho, comienza el ensayo) (Poe, 1969). Lo mismo puede decirse de cualquier concepción del arte, desde la *Poética* de Aristóteles hasta el pop-art. Es ilustrativo el caso del Formalismo Ruso -y, en general, de todos los formalismos de la Modernidad-, que nació de una preocupación (interpretativa) por la forma, y derivó en muchos casos en una despreocupación (productiva) por el significado. Y es que, incluso dentro de la concepción cerrada de la creación estética, la obra de arte, como tal, nunca es verdaderamente autónoma: depende siempre de estos parámetros exógenos. "Obra de arte" es una categoría cultural: descontextualizada de la cultura, sólo es un "aparato" (Mukarovsky, 1977). La emoción estética misma constituye un lenguaje convencional: no nos produciría nada *La Gioconda* si no tuviéramos ninguna noción de "retrato" o de "mujer", ni nos entristecería un acorde menor si no participáramos de la convención que vincula esa sonoridad con la tristeza. Y es porque estas convenciones cambian que cambia el contenido de la categoría "obra de arte": cosas que antes no eran consideradas como específicamente artísticas (p.ej.: tragedias, relatos populares, música religiosa) hoy sí lo son; y ciertas cosas que sí lo eran (p.ej., algunos oficios tales como la construcción de barriles), hoy no lo son. Resume Adorno: "El arte cambia cualitativamente en sí mismo." (2004: 10).

En este sentido, si bien definimos la categoría onda a partir de ciertas obras de la Modernidad donde se reconoce como principio compositivo, la verdad es

que forma parte de nuestro sistema de juicio estético, y accedemos a cualquier tipo de arte desde estos parámetros. Es decir, no es que estemos limitados a apreciar solo el arte moderno, pero sí a una apreciación moderna del arte. En Buenos Aires hay muchos restaurantes y cafés decorados a partir de la interpretación abierta de las pinturas de no sólo Dalí y Miró, sino también del Greco y Murillo. Cualquier melodía pentatónica nos suena o a blues o a música china; cualquier intervalo de sextas paralelas nos suena a folklore. El modo en que nos representamos los relatos de *Las mil y una noches* es como un cúmulo ilimitado de extravagancias orientales, sueños, harenes de vírgenes, viajes, arena, comercio, islam, fabulería, etc. Abstraemos como rasgo distintivo de cada obra -sea la que sea- una determinada onda.

¿Qué implicancias tiene esta categoría dentro de la teoría literaria? Propongo un experimento analítico elemental. Considérense los siguientes versos: "Los suspiros se escapan de su boca de fresa" y "No obstante lo cual, me sigue gustando el cabaret". El primero es del poema "Sonatina", de Rubén Darío; el segundo, de la canción "No obstante lo cual", de Norberto "Pappo" Napolitano. A propósito elegí dos autores muy interesados por la música y a la vez de concepciones poéticas muy disímiles.

Formalmente, el verso de Darío es un alejandrino muy rítmico, debido a la acentuación anapéstica de sus dos hemistiquios heptasilábicos (en las sílabas 3ra., 6ta., 9na. y 13a.) La respiración acompasada que produce esta métrica, junto con la aliteración insistente de las eses, materializan el contenido del verso: "los suspiros **que** se escapan..." No me voy a detener en la personalización de los suspiros ni en la metáfora "boca de fresa"; básteme mencionar que las figuras retóricas también estarían implicadas dentro de un análisis de este tipo.

Respecto del verso de Pappo, en cambio, sentimos que las herramientas formales anteriores resultan bastante improductivas: podríamos mencionar que se trata de un verso de quince sílabas -dentro de un poema de verso libre-; que tiene dos hemistiquios, uno hexasilábico y uno decasilábico; que hay dos acentos equidistantes (en las sílabas 5ta. y 10a.) que tienen que ver con los cambios de acordes de la música que acompaña al poema; etc. Uno podría seguir, pero es casi imposible no sentir que estamos recorriendo el camino equivocado, que estos parámetros son bastante ajenos a la concepción poética que hay por detrás de este verso, y que no dicen nada que resulte muy

pertinente, es decir, nada que esté verdaderamente relacionado con la experiencia estética que nos produce este verso. En realidad, lo más notable parece ser el contraste entre el giro cultista y pretencioso "no obstante lo cual..." y la afirmación pedestre que introduce: "...me sigue gustando el cabaret". Del mismo modo funciona otro de los famosos estribillos de Pappo: "Es menester que sea rock". En definitiva, esta estructura es la del chiste más elemental. ¿Por qué, entonces, no está contemplada dentro de la moderna teoría literaria que promueve el análisis formal anterior?

A pesar de que en *El sentido de la palabra poética* Tiniánov también habla del "ritmo del sentido" (2010), el análisis formal de poesía tradicional se ha ocupado de fenómenos más que nada fonéticos, morfológicos y sintácticos. El contraste del verso de Pappo, en cambio, tiene que ver con otro nivel: el del registro lingüístico, el de las connotaciones sociales del lenguaje. Para decirlo resumidamente: la diferencia que sentimos entre "bobo" y "tarado" se explica mucho mejor por el valor social de cada término que por el significado literal o fluctuante, la cantidad de sílabas o la diferencia entre consonantes oclusivas y fricativas.

En algún punto, todo análisis formal pretende justificarse en la experiencia, es decir, se basa en el presupuesto de que lo que es descriptible es perceptible, como si aquellos rasgos que uno identifica analíticamente en la obra fueran los rasgos que todo espectador idealmente "siente" pero no puede racionalizar por falta de conocimientos teóricos, de herramientas formales. Sin embargo, como mencionamos, aquello que se ve depende de la concepción del arte que se tiene. Un marco teórico específico implica a la vez una concepción del arte específica. Volviendo a nuestro ejemplo: alguien educado sólo en la poética modernista -poética que se caracteriza por el interés en la musicalidad del lenguaje- sentiría que el análisis que provee el formalismo tradicional se corresponde con sus experiencias estéticas; luego, mediría con parámetros fonéticos el verso de Pappo, y, como vimos, no encontraría mucho interés. Inversamente, alguien educado sólo en la poética del rock nacional mediría con parámetros de registro el verso de Darío, y probablemente no percibiría ni la cantidad de sílabas, ni su rítmica particular, ni sus aliteraciones; en cambio, se burlaría de la cursilería sensiblera y pacata de los "suspiros" y la "boca de fresa", y lo llamaría "poético" en sentido despectivo -presuponiendo que la forma de lírica que a él le gusta directamente no es poesía.

En este sentido, tanto los aspectos fonéticos como de registro constituyen fenómenos culturales: en la creación y en la recepción se enfatizan unos u otros, pero cada uno tiene una carga cultural específica, produce determinadas connotaciones, implica una determinada onda. Obviar esto y realizar una selección mecánica de los elementos a analizar, da como resultado análisis banales, como es el caso del que sólo ve versos desequilibrados en Pappo y cursilería en Darío. Esto no es ninguna novedad. Por ejemplo, la crítica más habitual contra la narratología (y contra el análisis del relato de tradición estructuralista en general) es que, como aparato formal unívoco, produce muchas veces descripciones de su objeto de estudio tan obvias como impertinentes. De hecho, todos los que tratamos de hacer análisis literario experimentamos alguna vez la temible sensación de estar estudiando como por inercia un aspecto completamente dissociado de nuestro interés real por el objeto en cuestión (p.ej.: la división actancial en los cuentos de Sherlock Holmes).

Ahora bien, en rigor, el formalismo, como metodología, no es ni más ni menos que la generalización que nos permite relacionar dos o más objetos diferentes a partir de la postulación de una categoría abstracta. En este sentido, el formalismo es algo inevitable, no hay realmente otro modo de proceder analíticamente. Uno puede comparar peras y manzanas solo porque ambas son "frutas". Asimismo, si no tuviéramos la categoría formal "novela", sería ilegítima cualquier relación que pretendiéramos establecer entre *Crimen y castigo* y *El Proceso*, y si no tuviéramos la categoría formal "personaje", no podríamos relacionar a Romeo y Julieta. De modo que todos los estudios literarios implican siempre alguna instancia de formalización. En lo que difieren es básicamente en aquellos elementos que formalizan, lo que en definitiva constituye su objeto de estudio. Por eso, cada teoría literaria implica una definición de la literatura. Ciertas teorías han considerado los aspectos históricos, contextuales, de la obra; otras, los rasgos biográficos del autor y la relación entre su psicología y la de los personajes; otras, la relación entre la obra y la economía de mercado. Las escuelas del siglo XX propiamente llamadas formalistas consideraron que los elementos específicos de la literatura (i.e., la "literaturidad") estaban en el nivel de lo textual, en los aspectos gramaticales, retóricos y discursivos; y eso mismo, llamado "forma", pasó a constituir el objeto de los estudios literarios: el extrañamiento en Shklovsky, el ritmo en Tiniánov, la estructura narrativa en la narratología, etc. Retrospectivamente, se englobaron bajo el mismo rótulo todos los estudios anteriores que se habían ocupado de

esos aspectos, hasta la *Poética* de Aristóteles, como obra fundante de los estudios literarios.

Sin embargo, como vimos, la onda no es una categoría estable ni homogénea, de manera que la teoría que se propusiera analizarla no debería estar limitada a un solo tipo de elementos (históricos, políticos, sociales, económicos, psicológicos, ideológicos, gramaticales, retóricos o los que fueren). Si tuviéramos que definir de modo abarcativo los constituyentes de la onda, deberíamos decir que se trata de aquellos elementos que están cargados con un significado cultural (*sensu* Bruner, 2003): para el lector de Darío, lo están los fonemas; para el lector de Pappo, el contraste de registro. En esta breve definición figuran las dos características más importantes que venimos señalando desde el comienzo.

La primera es que, a diferencia de las teorías literarias que han hecho prevalecer determinados elementos en detrimento de otros, la onda puede definirse a partir de elementos de cualquier nivel; es, como dijimos al comienzo, una categoría abierta, transdisciplinaria, por lo que la teoría de la onda también debe serlo. Una vez que se delimita el aspecto de la obra a ser analizado, su naturaleza nos orientará en la elección de las herramientas de formalización necesarias. (Esta apertura implica que el aparato crítico nunca puede aspirar a la completitud). Por ejemplo, si quisiera analizar la onda de determinada película, probablemente me resultarían insuficientes las teorías sobre la actuación, filmación, narración, etc., y necesitaría quizás un aparato crítico que me permitiera formalizar el maquillaje y el peinado de los actores o la distorsión de la guitarra de la música incidental. Esto no quiere decir que el análisis de, por ejemplo, la focalización -como elemento narrativo estructural-, no resulte pertinente, sino que no necesariamente lo es siempre; y por otra parte, no en todos los casos en que es pertinente lo es del mismo modo. En cierta literatura resulta a veces trivial si se trata de cuentos independientes, enmarcados, conectados por un mismo lugar o por los mismos personajes, si es una novela coral, si se trata de una historia larga o de quinientas páginas sin historia. A veces lo único que importa es cierta "voz". También estos modos o grados de pertinencia resultan significativos en términos de un análisis de la onda: la arbitrariedad métrica del verso de Pappo importa en tanto lo aleja inmediatamente del modernismo.

Esta instancia metodológica podría resolverse mediante la realización de un

mapa emic/etic. La antropología cognitiva usa estos términos (de tradición estructuralista) para distinguir, dentro de una determinada práctica cultural, aquellos elementos relevantes en cuanto a su significado: emic, de aquellos cuya variación es libre, insignificante: etic. Por ejemplo, dentro de la tradición cristiana es significativa la forma de la cruz (emic), pero no lo es -al menos en la misma medida- su material (etic); si escuchamos una grabación vieja de piano, reconocemos las notas como sonidos significativos (emic), y sabemos que el ruido ambiente es, en cambio, irrelevante (etic), y tratamos de no prestarle atención. La distinción es análoga a -y derivada de- la que se realiza en lingüística entre *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética). (Kottak, 2006: 29).

La segunda característica es el hecho de que la onda depende no solo de una obra en particular, sino también -y especialmente- de un receptor en particular: es en la experiencia estética donde se define la onda, no en la inmanencia de la obra. A pesar de que materialmente una obra sea inmutable, su onda cambia por el hecho de que cambian los modos de recepción. Y este cambio no es solo histórico o geográfico -como pretende la Teoría de la Recepción de Jauss (v. 2002: 93-94)- sino que nos afecta a nivel individual, personal, y más aún: sentimos la misma obra de modo diferente en momentos diferentes de nuestra vida o incluso al presenciársela junto con personas diferentes (ej.: *Cautivos de amor* es muy emotiva cuando la veo con mi novia, y muy aburrida, hasta ridícula, cuando la veo con mis amigos). Es todo el entorno cultural que rodea al "aparato" (i.e., a la obra en sentido material) lo que determina los significados culturales de cada elemento y cristaliza una determinada onda. Los géneros dan significados diferentes a los mismos elementos particulares: la distorsión, esperable en el rock, resulta disruptiva en una obra de música clásica o académica. De la identificación de estos significados que adquieren los particulares dentro de determinado marco es de lo que se habla cuando alguien dice "me costó reírme con Capusotto; me costó cazarle la onda". Forma parte de ese entorno cultural nuestro carácter de espectadores, nuestra cosmovisión, nuestro horizonte de expectativas. Por eso, así como la lengua no se puede reducir a una gramática y un diccionario, ni la música a un manual de armonía y ritmo, la literatura tampoco se puede reducir a un manual de retórica o narratología. En eso consiste la naturaleza social del arte.

Quizás las experiencias estéticas no consistan en otra cosa más que en juicios

transitivos, asociativos, de identificación, del tipo: mi papá tiene voz grave, Orson Wells me inspira seguridad paternal. Quién sabe qué habrá en el fondo de las cadenas constitutivas de una experiencia estética; posiblemente el mismo sustrato psicológico que configura todos nuestros parámetros de emotividad. Quizás sean formalmente idénticos los vínculos psicológicos por los que a uno le producen una sensación x -en mi caso, de placer- el ping-pong, *Ren and Stimpy*, los acordes con quinta bemol, la lasagna, Boogie el aceitoso, la espuma de afeitar, etc. Sin embargo, esto no significa que cada experiencia estética sea por completo intransferible, indescriptible. A este respecto, hay que considerar dos cosas.

En primer lugar, que somos seres sociales, de modo que nuestras identificaciones son en gran medida compartidas: no sólo a mí me gustan *Ren and Stimpy* y la lasagna. En segundo lugar, es, en rigor, imposible una experiencia estética original, "pura": por un lado, no existe más que hipotéticamente un sujeto vacío de ideología, con "mente en blanco"; por el otro, un sujeto semejante no podría participar de ningún tipo de experiencia estética, puesto que esta consiste justamente en una interpretación, una semantización, una proyección de significados sobre determinados elementos. Y para esto es tan necesaria la existencia de elementos (obra) como de contenidos ideológicos (sujetos). Es decir que toda recepción es, por definición, interesada, exógena. (Inversamente, la presunta "inmanencia" restringida del formalismo tradicional exige la imposible suspensión de la interpretación, y en consecuencia de la experiencia estética). Entonces, por más que nuestras experiencias estéticas impliquen vínculos psicológicos personales, su forma es la misma que la de cualquier convención cultural, y son incluso potencialmente convencionalizables. La identificación de los acordes mayores con la alegría y de los menores con la tristeza, habrá sido hasta el Barroco una experiencia personal de ciertos músicos y considerada como arbitraria por muchos otros. Hoy, resulta casi imposible sentir esas alteraciones de otro modo (¿cómo sentir festiva "Para Elisa"?). El juicio estético, decía Kant, "puede exigir de cualquiera una *consideración de la universalidad comunicativa*." (Jauss, 2002: 92).

De manera que no hay verdadero peligro de solipsismo. Estos parámetros de emotividad compartidos -comparables con lo que Jauss llama "función comunicativa de la experiencia estética" (Ibíd.: 74)- definen el alcance tanto de la obra como de sus recepciones, constituyen la traducibilidad de cada expe-

riencia estética. Podríamos incluso decir que tiene carácter de *best-seller* (en sentido absoluto, no mercantil) aquel arte (uniendo obra y recepción) que produzca identificación social, internacional y efímera; y tiene carácter de clásico aquel arte que produzca identificación social, internacional y trascendente.

Esto nos lleva a considerar que el alcance de cada juicio crítico es relativo: proporcional a la honestidad del crítico, a su pericia para describir la carga cultural de los elementos implicados en su experiencia estética, y a su vulgaridad. Con el término "vulgaridad" no me refiero a una "ignorancia activa", sino precisamente todo lo contrario: cuanto más informado esté el receptor, más amplia será su cosmovisión y más compartida su experiencia estética. Volviendo a la herramienta metodológica del mapa emic/etic: para hacer esta distinción categorial se necesita un conocimiento de la práctica cultural en cuestión (en los ejemplos de la cruz y la grabación de piano, cristianismo y música). La antropología pone el énfasis en la diferencia de perspectivas del "nativo", que hace las apreciaciones emic, subjetivas, y el "investigador", que hace las apreciaciones etic, objetivas. Si la práctica cultural que pretendemos analizar es nuestra propia experiencia estética, debemos tratar de ejercer ambos roles. En este sentido, el trabajo del crítico implica, por un lado, un aprendizaje cultural lo más amplio posible, en pos de una suerte de "democracia intelectual" en que fundar su experiencia estética (instancia inevitablemente inabarcable); y, por el otro, un ejercicio de introspección evaluativa, descriptiva. Por el contrario, el crítico que usa un marco teórico monótono, que describe mecánicamente siempre un mismo tipo de elementos, se correspondería con la posición -tan cómoda como improductiva- del investigador que aplica un mismo mapa emic/etic a toda práctica cultural.

Cuando una teoría restringe el objeto de estudio de antemano, inevitablemente resulta caduca: a medida que el entorno cultural se va transformando, la experiencia estética real va distanciándose de aquella definida desde la teoría, y así es que los estudios literarios van volviéndose cada vez más y más banales, hasta que surge una nueva teoría que proclama un nuevo "regreso a la especificidad". Frente a esta situación, mi propuesta es definir el objeto de estudio a partir de la experiencia -una experiencia lo más instruida posible-, y en consecuencia, redefinirlo cada vez que se pretende establecer un juicio crítico. Por eso se trata de una teoría de la inespecificidad, porque este régimen hace que nuestro objeto sea tan aleatorio y coyuntural como lo es el

entorno cultural, como lo es nuestra situación personal. ¿Pero podría ser de otro modo? Lo perceptible no puede seguir siendo un presupuesto teórico: tiene que ser el hecho material que esté en la base de toda voluntad crítica. De esta manera, nos salvaremos del peligro de banalidad: para analizar una onda tenemos que describir sus elementos, y para eso tenemos que haberlos experimentado, creer en ellos, porque sólo es onda la que es percibida como tal.

Bibliografía:

Adorno, Theodor Wiesengrund, 2004. *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: AKAL.

Bruner, Jerome, 2003. *Making stories. Law, literature, life*. Cambridge: Harvard University Press.

Borges, Jorge Luis, 1998. "El cuento policial". En: *Borges oral*. Madrid: Alianza, pp. 62-81.

Jauss, Hans Robert, 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de J. Siles y E. M. Fernández Palacios. Madrid: Taurus.

–, 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*, trad. de Daniel Innerarity. Buenos Aires: Paidós.

Kottak, Conrad Phillip, 2006. *Antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill.

Maingueneau, Dominique, 2008. *Términos clave del análisis del discurso*, trad. de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, pág. 48.

Mukarovsky, Jan, 1977. "Función estética, norma y valor como hechos sociales". En: *Escritos de estética y semiótica del arte*. trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 44-121.

Poe, Edgar Allan, 1969. "Filosofía de la composición". En: *Obras en prosa*, trad. de Julio Cortázar. Puerto Rico: Editorial Universitaria, pp. 223-235.

Sontag, Susan, 1996. "Notas sobre lo camp". En: *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 355-360.

Tiniánov, Iuri Nicoláevich, 2010. *Sobre el sentido de la palabra poética*, trad.

de Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus.