

El espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética

José Luis Pardo's notion of space and rethinking aesthetic's subject

JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA¹ • ISABELLA BUILES ROLDÁN²

Resumen

En el presente artículo desarrollamos la noción de espacio en la propuesta estética de José Luis Pardo. Para ello nos basamos en dos de sus textos principales en donde plantea dicho concepto: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* y *Las formas de la exterioridad*. Allí encontramos que Pardo propone una redefinición del objeto de la estética desde lo bello hacia lo sensible, preguntándose cómo devenimos sensibles por medio del hábito. Su propuesta es asubjetiva o presubjetiva, es decir, tiende a poner la atención sobre el mundo antes que sobre el sujeto, puesto que el mundo mismo se individúa, posee formas de expresión (estética). La tesis principal que proponemos consiste en que el espacio es una noción fundamental para pensar una redefinición del objeto de la estética. Ya no se estudia lo bello sino lo sensible, y se parte de una perspectiva no antropocéntrica para explicar cómo los individuos surgen a partir de la sensibilidad y del hábito, y posteriormente conforman su propio territorio haciéndolo a su vez habitable.

Palabras clave • ciudad, espacio, estetogramas, imagen, tiempo

Abstract

In this article we explore the notion of Space in José Luis Pardo's aesthetics. With this purpose we depart from two of his main books where he explains this concept: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* and *Las formas de la exterioridad*. In his work we understand the rethinking of aesthetics' subject from beauty to sensibility. He answers of how we become sensitive beings by means of habit. His approach is non-subjective or pre-subjective, in terms of his attention to the world itself before subjectivity. The world becomes and expresses itself (even aesthetically). After this, we articulate the notion of space with Pardo's conception of the city. The main thesis we propose is that the notion of space is crucial to think the redefinition of aesthetics' subject, to no longer study beauty but to study sensitivity, departing from a non-anthropocentric perspective in order to explain how individuals become through habits, and afterwards they shape their own environment into an inhabitable territory.

Keywords • city, space, stethogram, image, time

¹ **JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA** | Doctor en Epistemología, Historia de las Ciencias y de las Técnicas de la Universidad Paris VII-Denis Diderot; Universidad Nacional de Colombia sede Medellín • <http://orcid.org/0000-0003-1521-7483> • jwmontoya@unal.edu.co

² **ISABELLA BUILES ROLDÁN** | Candidata a doctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad Nacional sede Medellín • <http://orcid.org/0000-0002-9282-2233> • ibuiles@unal.edu.co

FECHA DE RECEPCIÓN: 6 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de agosto de 2022

Citar este artículo como: MONTOYA SANTAMARÍA, J. W. y BUILES ROLDÁN, I. (2022). EL espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética. *Revista Nodo*, 32(16), julio-diciembre, pp. 84-93. doi: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

¿Qué le quita el árbol a la mirada?
 ¿Qué le quita la mirada al árbol?
 ¿Qué queda de uno en otro?

Ni siquiera somos capaces
 de recoger un grano de polvo
 de aquello que pasa a nuestro lado
 Pero, por otra parte,
 ¿hay alguien que recoja un grano de polvo
 de quienes pasamos
 al lado de todo?

Nos miramos,
 nosotros y las cosas,
 y hasta quizá nos reconocemos
 como estatuas de sal.

Ancestrales automatismos
 nos ubican a unos junto a otros.
 Todos pasamos.

Pero nadie es capaz de detener un color o un perfume,
 de recoger el movimiento de una hoja o un párpado,
 de conservar nada más que hasta mañana
 el brote de una pequeña armonía.

Nadie detiene nada,
 ni aun adentro de sí mismo.
 Y el viejo sueño es ése: detenernos.
 Que alguien o algo nos detenga.

Porque ni aun la muerte nos detiene:
 tan sólo nos destruye.

ROBERTO JUARROZ, *Poesía vertical*

Introducción

José Luis Pardo (1954) es un filósofo y ensayista español; es también difusor y traductor al español del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Con sus trabajos sobre la subjetividad, Deleuze (1994; 2002) dejó abierta una pregunta que es retomada por José Luis Pardo: es la pregunta por el espacio. El planteamiento principal de la tesis de Pardo (1991; 1992) puede resumirse en la siguiente afirmación: *nosotros no ocupamos el espacio, es el espacio el que nos ocupa a nosotros*.

Esta pregunta es de actualidad para la estética: nos obliga partir de un lugar de enunciación distinto al antropocéntrico y pensar lo pre-subjetivo, el espacio que nos habita y que es anterior y a la vez posterior a nosotros como seres pensantes. Ya no se trata de estudiar la belleza de las cosas, sino de estudiar el devenir del mundo y de los espacios que nos han formado, así como nuestras posibilidades de conocer.

El mundo previo a la existencia es previo a la subjetividad, pero también es previo históricamente. En el relato

El móvil de Hansel y Gretel (2008), Hernán Casciari (1971) cuenta que cuando su hija de cuatro años estaba escuchando el cuento, en el punto máximo del clímax narrativo, cuando los niños están solos en el bosque, perdidos y cerca del anochecer, ella dijo: “No importa. Que lo llamen al papá por el móvil” (Casciari, 2008: 1). El gesto de la niña revela el olvido de lo que se fue. En el nuevo mundo de la niña, el mundo de una Europa comunicada, esas tramas no tienen mucho sentido. Casciari advierte algo que es bastante palmario: si el móvil hubiera existido en otras épocas, gran parte de la literatura que hemos heredado sería completamente diferente, pues los intrínquilos más serios de las grandes historias de ficción se hubieran resuelto fácilmente. La distancia, el desencuentro y la incomunicación están en la base de todas aquellas historias y de las subjetividades que describen. Pero lo que más nos interesa señalar aquí es que la subjetividad de la niña está construida con la técnica de su tiempo. No existe una subjetividad invariante ni transhistórica que se asiente sobre un ideal de humanidad, una esencia o una sustancialidad. Reconocer el carácter histórico de la subjetividad nos permite entrar y salir de ella, tal vez no a nuestra guisa, pero sí con la advertencia de que su emergencia no es puramente fortuita.

Esto señala muy bien la fundación de la subjetividad, que Pardo (1991) explica apoyándose en Hume (2014), señalando que realmente no somos nosotros los que tenemos hábitos, sino que son los hábitos los que nos tienen a nosotros. Y no sólo nos tienen, sino que nos producen. No es la misma niña la que conoce el *smartphone* que la que está en el cuento. Y aunque parezca evidente, no somos los mismos ahora que antes de estas grandes revoluciones tecnológicas. El punto está en que la idea de una subjetividad invariable queda cuestionada cuando se hace desde Hume (2014), cuando se señala que las percepciones son independientes unas de las otras; que no están conectadas, sino que es más bien el hábito y la repetición las que terminan conectándolas; que finalmente es esto lo que crea la subjetividad, y que lo que nosotros creemos ser no es más que una contracción de hábitos que se repiten y se repiten. Estamos atrapados en esos pliegues que nos crean, y desprendernos de ellos no es fácil, porque nos inauguraron como sujetos sin darnos cuenta. Cuando advenimos a esa subjetividad es porque ya no podemos desprendernos fácilmente de ellos. Sin embargo, generar la conciencia de que la conciencia no siempre ha estado ahí es un ejercicio disruptivo y necesario para el pensamiento.

Este ejercicio de pensar diferente —o pensar de otra manera, como lo llama Pardo (1992)— es lo que lleva al autor a preguntarse por el tema del espacio, puesto que, según su perspectiva, es dicho espacio el que nos configura

como individuos y configura también nuestro devenir. Con la obra de José Luis Pardo se abre una reflexión fundamental acerca del espacio y de la importancia que éste tiene para la Estética. Un espacio que se sustrae a las indagaciones del positivismo, en las que el sujeto queda por fuera de los fenómenos que se pretenden conocer. En realidad, como lo señala el autor, nuestra mirada es lo que sostiene el fenómeno, lo que no podemos separar del plano de la realidad. Pero el espacio desde Pardo (1991) se aleja también de la convención que lo señala como aquello que hay que llenar, ocupar, trazar. El espacio ya está lleno cuando intentamos abordarlo, pues nuestro propio cuerpo es espacio.

Pardo (1991) sugiere que la naturaleza es un lenguaje que ya no entendemos. No nos damos cuenta de que la cultura es una extensión de la naturaleza, y que sólo se distingue de ésta por los límites que nosotros mismos hemos inventado. La cultura es una forma de expresión de la naturaleza, al igual que el lenguaje que usamos. En ese punto, el autor nos dice que el reto es volver a descubrir ese lenguaje de la tierra, de la naturaleza, y dejar hablar a las cosas mismas. Pero asumir este reto implica plantearse preguntas que desafían nuestra subjetividad: ¿cómo salir de donde estamos, de ese yo, ese sujeto, esa conciencia, ese antropocentrismo, esa asincronía, para ver cómo habla ese mundo que, incluso, desde el punto de vista evolutivo, nos ha dado el lugar que tenemos?

La respuesta a estas preguntas está en la captación de lo que está por fuera del sentido (el sinsentido), pero que finalmente es posible obtener por resonancia con el mundo. Sin embargo, sólo podemos captar dicho sinsentido a condición de desprendernos de la idea aberrante en la filosofía del sujeto fundador, de que todo parte de nosotros. Esto implica abandonar la disimetría que hemos erigido con respecto a un mundo que identificamos como no humano, como ajeno: es necesario dejarnos impregnar de nuevo por las cosas, como en una especie de ritual de iniciación. Nunca pensamos que el árbol le pueda quitar algo a la mirada, o la mirada al árbol, y mucho menos que en ese intercambio quede algo de uno en otro, tal como lo plantea el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995) en su poema que nos sirve de epígrafe al comienzo.

Este ejercicio del pensamiento propuesto por Pardo (1991; 1992) —que en un principio presenta serias dificultades— puede convertirse en un ejercicio real del pensar. Pardo (1992) comparte con Deleuze (1993) una crítica con respecto a la historia de la filosofía. Ésta se ocupa de las clasificaciones o de la génesis, pero siempre desde un lugar de detentación del poder, en donde se clasifica a los individuos de acuerdo con su género y especie. Lo anterior

se basa en un esencialismo (existe una esencia verdadera en el individuo), y muchas veces se parte de un antropocentrismo y un privilegio de la subjetividad para entender el mundo desde la dimensión simbólica o lingüística. No obstante, para Pardo (1991), el verdadero ejercicio filosófico está en correr los límites, superar los umbrales, atreverse a *pensar de otro modo*, es decir, enfrentarse a los abismos de lo impensado, dejarse permear por los influjos de lo ‘impensable’ o lo ‘imposible’ y descubrir que allí está lo fascinante y maravilloso. Lo anterior implica salirnos de lo que somos —o creemos ser—, aunque esto nos lleve hacia un terreno ignoto en donde sentimos que nos quedamos sin referentes para pensar. Eso, que parece una locura, se puede hacer y se debe hacer, a condición de considerar que hay un mundo previo a esa posibilidad de percibir, de pensar, de tener conciencia, de representar. Y que cuando todos esos elementos aparecen es porque ya hay instaurado un sujeto.

¿Pero qué hay antes del sujeto? No lo tenemos claro. Es algo que nos pone en una situación de equilibrio relativo, una cuerda floja. Abandonar nuestra centralidad como sujetos es el acto de iniciación que nos adentra en una relación de connaturalidad con las cosas. Es, efectivamente, volver las armas del pensamiento contra sí mismo, pero no contra todo el pensamiento, sino contra el que nos impide comprender que la cultura ha tenido que inventar a la naturaleza, pero que finalmente la cultura es un corolario de la naturaleza.

En el presente artículo desarrollaremos la noción de espacio en la estética de Pardo y su relación con la ciudad; además abordaremos el problema de la imagen y el sentido, como se verá a continuación.

Metodología

El presente artículo es un análisis teórico de la propuesta de José Luis Pardo y su redefinición del objeto de estudio de la estética. Se parte de una interpretación de la obra de Pardo, se recogen algunos aspectos principales que plantea el autor sobre los espacios, la ciudad y la imagen con base en sus textos. La bibliografía de José Luis Pardo es bastante prolífica; sin embargo, nos enfocaremos en dos textos que abordan el problema del espacio: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* (1991) y *Las formas de la exterioridad* (1992).

El procedimiento será contrastar lo leído en los textos e interpretarlo a la luz de su propuesta de la redefinición del objeto de la estética desde lo bello hacia lo sensible. Se han elegido estos dos textos de Pardo en particular ya que

son en los que se desarrolla específicamente su noción sobre el espacio. Son textos enfocados en su propuesta estética específica y original, además de que tienen en cuenta sus fundamentos filosóficos. Es importante aclarar que sería deseable profundizar, en futuras investigaciones, en las bases filosóficas de la propuesta estética de Pardo (véase Pardo, 1990). La metodología empleada corresponde a un proceso de análisis teórico en el que se identificarán las definiciones e implicaciones del concepto de *espacio* en José Luis Pardo, lo que nos permitirá tener una comprensión profunda de su propuesta principal desarrollada en los dos textos mencionados. A su vez, se explorarán las relaciones con la ciudad y la imagen en su propuesta estética.

Para desarrollar esta indagación se ha elegido el método hermenéutico, entendido éste como una interpretación y un análisis de textos o discursos. Específicamente se tendrán en cuenta los aportes de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Este autor considera que la hermenéutica se fundamenta en los procesos de comprensión e interpretación (Gadamer, 1998): para él es esencial que a cada interpretación que se hace de un discurso le subyazca una comprensión. La capacidad de comprensión es una facultad que se da a través del lenguaje y del diálogo. Quien intenta comprender un texto tiene siempre un proyecto, anticipa un sentido a partir del primer sentido presentado en el texto; es decir, que se hacen presentes las propias expectativas o *precomprensiones*. Sin embargo, la comprensión consistiría en contrastar esas expectativas con el texto mismo, es decir, ponerlas en cuestión a medida que se profundiza en los sentidos del mismo. Este proceso de interpretación de un texto es entonces conceptualizado, según Gadamer (1998), como una *fusión de horizontes*, es decir, como una articulación entre el sentido real del texto y la subjetividad del lector o intérprete, lo que lleva a generar conjeturas sobre el texto basado en la anticipación del sentido del mismo y de su totalidad, y luego, en una lectura más profunda, una contrastación con la semántica del texto.

Gadamer plantea entonces tres momentos de este proceso hermenéutico: *ars intelligendi*, fundamentado en la comprensión y relacionado con el momento de apertura que permite que emerjan conjeturas y anticipaciones en el sujeto; *ars explicandi*, que se expresa en la interpretación relacionada con el análisis, es decir, dividir el texto en partes para comprenderlo mejor; y *ars applicandi*, referida a la aplicación que se efectúa mediante la intervención en una situación concreta.

En el caso de una investigación teórica como la presente, la aplicación se realiza sobre los discursos de los diversos sujetos involucrados y en la generación de nuevas articu-

laciones y formas de comprensión de los conceptos mencionados. Específicamente, en este caso, el proceso hermenéutico consistió en la comprensión e interpretación de los textos de José Luis Pardo mencionados, la presentación de los conceptos principales y sus diferentes relaciones, así como nuevas posibles vías que se podrían seguir para su estudio a futuro.

Resultados

El espacio para José Luis Pardo

Pardo (1992) propone una redefinición del objeto de estudio de la estética desde lo bello hacia lo sensible, y plantea un privilegio por estudiar lo que en la historia de la filosofía ha estado relegado a un segundo lugar: la exterioridad antes que la interioridad, los espacios antes que el tiempo subjetivo, el cuerpo y la ciudad como lugares atravesados por hábitos y hábitats antes que determinados únicamente por un sujeto. ¿Qué es entonces el espacio para Pardo?

De acuerdo con Ferrater Mora (1994), la noción de espacio se ha caracterizado por tener una definición negativa. Es lo que propiamente no es; una visión del espacio en su aspecto físico únicamente puede ser llenado como espacio vacío, una especie de continuo sin cualidades intrínsecas. Para Descartes (1994), por su parte, el espacio es una cosa o sustancia física (*res extensa*), cuyas propiedades son la continuidad y la exterioridad, entre otras.

A diferencia de lo dicho, el espacio para Pardo (1992) no es una realidad externa que posee una esencia determinada, sino una condición de posibilidad de lo extenso que precodifica las relaciones de los cuerpos y el exterior a modo de una pre-organización que establece las condiciones para que tal o cual acontecimiento tenga lugar. En ese sentido, nunca está vacío. El espacio precede virtualmente a los cuerpos y configura modos de ser particulares.

Según Pardo (1992), Occidente se ha centrado en el problema del tiempo, pero ha dejado de lado el problema del espacio. Sin embargo, es necesario plantear que el espacio no es sólo físico, geométrico, geográfico y medible, sino que está en relación con el acontecimiento, como ocurre en la pintura de Cézanne, en la escritura de Peter Handke, en las performances de Marina Abramović y en la filosofía de Spinoza. Como dice José Luis Pardo, la tarea consiste en hacer visible lo invisible y hacer pensable lo impensado. Los espacios no están fuera del tiempo, sino fuera del transcurso del tiempo, en un tiempo amétrico y descoyuntado.

Los hábitos configuran los espacios: cuando el sujeto llega a su conciencia o la conciencia accede a la subjetividad,

ésta ya se encuentra ocupada, pre-ocupada por esos modos de ser que son los hábitos y que conforman la exterioridad de la conciencia en sentido propio, la espacialidad. Un espacio no es una cosa, sino algo que se desliza entre las cosas, que no es objetivo ni subjetivo, que flota entre los objetos y los sujetos (Pardo, 1990; 1991).

No se puede acceder al espacio mediante el orden conceptual, a diferencia de lo que propone el pensamiento filosófico, que por lo general intenta otorgar un sentido simbólico al mundo. Pardo (1990) sugiere empezar por ser sujetos pasivos antes de ser sujetos activos de nuestro propio entendimiento. De hecho, fuera del sujeto, en el mundo mismo, un acontecimiento puede devenir hábito cuando encuentra una forma de hacerse sensible sin remitir a una subjetividad.

En este punto, Pardo retoma el ejemplo de la gota de agua en la montaña, que tras la repetición forma un hábito y encuentra un modo de hacerse sensible a ésta (Pardo, 1991). La historia de la afición es la historia de la relación en virtud de la cual los objetos se tornan afectantes y los sujetos afectados; cómo lo real deviene sentido, cómo se da la constitución de los objetos y de los sujetos. La afición determina el pensamiento; lo pensado tiene como última referencia lo sentido.

Pardo (1992) propone de este modo lo que llama una *sensibilidad anónima* como el objeto redefinido de la estética. En este sentido, existir, para el organismo, es sentir; existir es ser sentido. Así, el sentido de nuestra conducta o lo sentido (envuelto, implicado) en nuestro comportamiento, lo que nosotros comportamos, envolvemos, implicamos, es un Espacio. Y no un espacio cualquiera, sino el espacio perfectamente cualificado, el contorno distinguido y distinguible que constituye exacta y precisamente nuestro territorio y que nos determina a ser exactamente el individuo que somos. A nivel estético, el comportamiento es ya una especie de arte (en tanto modo de expresión singular), y existimos como artistas inconscientes antes de llegar a ser artistas reflexivos.

En relación con lo anterior, es muy atractiva la explicación que da Pardo (1990) con respecto a la invención del ojo, cuando afirma que éste fue inventado por la luz; que el ojo no se hizo para ver en una linealidad, sino que es inventado por lo mismo que ve. Alrededor de esta reflexión podemos retomar la reflexión que hace André Leroi-Gourhan (1911-1986) en *El gesto y la palabra* (1971): que los órganos responden más a una realidad funcional que a una

vocación zoológica. No es que estuvieran destinados a cumplir alguna función en particular desde un *telos* integrador. Es todo lo contrario: a partir de la interacción con el medio se producen ajustes y desajustes que establecen resonancias entre el individuo y lo que lo rodea. De manera que eso que se puede ver, eso mismo está en el ojo. El ojo es una contracción, una acumulación de lo que podemos ver. Hay un diálogo, una relación intrínseca entre lo visto y lo que ve. Si tenemos ojos para ver no tenemos por qué imponer un discurso a lo que vemos; lo podemos apreciar, sentir, disfrutar, asignarle un sentido simplemente viéndolo.

Así, los individuos nos comportamos, es decir, llevamos con nosotros, transportamos, soportamos las fuerzas, los estímulos, los paisajes que nos determinan y constituyen, los Espacios inscritos en nuestra exterioridad, en nuestra piel (Pardo, 1992). Así, el comportamiento es, literalmente, el tráfico indecible de lo visible (indecible y también invisible, pues no vemos aquello que nos permite ver, aquello gracias a lo cual vemos). Decimos que el mundo está hecho a nuestra medida, para nuestra mano y por ella, pero nosotros mismos también somos productos artificiales.

Ahora, de acuerdo con Pardo (1992), tenemos formas de *espacializar*, de constituir lugares, de darles significado. Estas prácticas son “decográficas” o “decológicas”. Si para Pardo los elementos mínimos de conducta animal son los *etogramas*, porque el territorio no se confunde con el nicho ecológico, sino que se compone de límites flexibles. De igual modo podemos identificar formas de espacializar que son *estetográficas*. Al tomar a las cosas como decorado de la existencia (las cosas *qua* cosas), separadas de su función utilitaria, entendemos que las prácticas de disposición de los objetos se convierten en una decografía o una decología, y que no podemos separar estas cosas de la existencia porque no son simples decorados de algo exterior a ellas. Forma y contenido devienen inseparables, advierte Pardo.

El autor se pregunta, además, si podríamos hablar de una noción de espacio que no se vea reducido a las descripciones positivas y que se evidencia en la generación de elementos que podemos llamar estetogramas, etnogramas, decogramas, ecogramas, etogramas, que son “rasgos individuantes” (Pardo, 1992: 33).

Para Parra (2015: 67), un estetograma es “una marca (o registro) de lo sensible que puede ser percibida”. No es

No existe una subjetividad invariante ni transhistórica que se asiente sobre un ideal de humanidad, una esencia o una sustancialidad. Reconocer el carácter histórico de la subjetividad nos permite entrar y salir de ella, tal vez no a nuestra guisa, pero sí con la advertencia de que su emergencia no es puramente fortuita.

una experiencia del individuo, sino que promueve la individuación desde una dinámica afectiva a partir de la ocupación de un espacio sensible. Los animales semiotizan su territorio para habitarlo y se individualizan simultáneamente en conjunto con éste. La definición de territorio dada por Deleuze y Pardo es muy distinta a la explicación de Konrad Lorenz (1903-1989), quien se refería a la lucha por el territorio como la causa de la agresividad intraespecífica en las especies. Lorenz (1971) establece que existía un territorio previo al animal, objetivo y externo a éste. Pero Pardo propone que el proceso mediante el cual se semiotiza un medio ambiente para convertirlo en un territorio es precisamente lo que era necesario explicar.

Esta reflexión de Pardo derivada de la etología nos recuerda la noción de *mundo circundante* —compuesto por el mundo perceptible y el mundo efectual— elaborada por el biólogo Jacob von Uexküll (1864-1944). Von Uexküll (2014) plantea que los seres vivos poseen una relación de arraigo y de ligazón con su medio, por lo que éste es siempre un medio asociado, un mundo circundante (*Umwelt*) que se complejiza según el individuo. Hay una determinación recíproca entre el sujeto y el mundo circundante (Heredia, 2021).

De acuerdo con Heredia (2011), Von Uexküll plantea que el animal percibe ciertos signos determinados que lo impulsan a actuar. Dichos signos, enlazados con sus operaciones vitales, constituyen su medio asociado. Según Heredia (2021):

En *Andanzas por los mundos circundantes...*, Uexküll reconceptualiza el sistema sujeto-mundo circundante, depura sus conceptos y avanza en la introducción de una idea positiva del mundo de efectos. En este sentido, plantea: “todo lo que un sujeto percibe se torna su mundo perceptual, y todo su obrar se vuelve su mundo efectual [*Wirkwelt*]”; ambos mundos “conforman juntos una unidad cerrada: el mundo circundante” (Uexküll, 2016: 35, como se cita en Heredia, 2021: 35).

Lo anterior implica reconocer que los entornos que llamamos culturales —como las ciudades, las producciones literarias, plásticas, etcétera— son resultado de un marcaje, de una disposición del espacio que nos lleva a reflexionar acerca de esa condición que, como señala Pardo (1991), nos pre-ocupa en la medida en que, ontogenéticamente, es un activador de factores de individuación.

Pero si bien el espacio tiene una condición previa, no significa que sea un lugar vacío que debemos llenar. Hay una condición pre-subjetiva de la que no podemos dar cuenta porque todavía no se ha presentado a la conciencia

(conciencia misma que surge en el proceso) (Pardo, 1990). De allí que no podemos saber en qué momento el espacio actúa como activador de nuestras individuaciones.

Cuando Pardo (1991) formula que el espacio no sólo nos ocupa, sino que nos pre-ocupa, está recordando que lo único que podemos pensar es aquello que adviene a través de la experiencia sensible. No hay especificidad de lo humano en este contexto. La piel es una superficie de inscripción, como lo puede ser la roca de la montaña, el arado o el ojo de un animal que graba la luz que lo dispone a la visión nocturna. En este sentido, Pardo (1990) se pregunta: ¿cómo devenimos sensibles, cómo llegan las cosas a ser sentidas?

Para dar respuesta a lo anterior, Pardo (1990; 1991; 1992) basa su propuesta en la filosofía de Gilles Deleuze (1925-1995) y retoma específicamente algunos conceptos que explican la formación de subjetividades. Deleuze (2002) aclara dicho proceso mediante la diferencia y la repetición, y plantea así que no existe identidad en el Ser, éste no es nunca idéntico a sí mismo. El proceso de individuación para Deleuze es una expresión del ser que se da según distintas intensidades. Deleuze propone que la subjetividad se forma como una placa sensible que retiene y contrae los instantes y los funde en una impresión. Dice: “Cuando A aparece, esperamos a B con una fuerza correspondiente a la impresión cualitativa de todos los AB contraídos. No es, ante todo, una memoria, ni una operación del entendimiento: la contracción no es una reflexión” (2002: 120).

Hay en principio una síntesis pasiva en la subjetividad y, posteriormente, la memoria y el entendimiento se superponen o se añaden a ésta sin reemplazarla.

Para el individuo, este proceso de individuación implica pasar de ser pasivo a ser activo (Pardo, 1990). Para este segundo paso se realizan inscripciones en el medio, que son formas de semiotizar dicho medio. Estas inscripciones son huellas que los animales reinstalan de forma continua y que se deben a comportamientos que no parecen tener una finalidad manifiestamente adaptativa. Son los *etogramas* (Pardo, 1991): hábitos de comportamiento contraídos a partir de una diferencia de intensidad que se hace sentir, que deviene sentida. Un etograma es un hábito de comportamiento que se da mediante el gesto, el color, el ritmo, etcétera (Pardo, 1992).

Pardo emplea aquí una analogía en el sentido simondoniano (*cf.* Montoya, 2004), para plantear que, así como los físicos cuánticos dicen que la materia a nivel subatómico no se compone de corpúsculos en términos de la mecánica clásica, sino de “paquetes energéticos”, de igual modo la naturaleza no se compone de seres que serían partes de esa naturaleza, sino de “paquetes de hábitos” o de “espacio-

tiempos hechos de difer-entes sin identidad individual” (Pardo, 1992). Cuando un ave voltea con el pico las hojas de un árbol para que contrasten con la superficie del suelo está semiotizando ese espacio con fragmentos de la naturaleza. El territorio no es algo fijo, sino que continuamente se configura de manera activa en la interacción entre el individuo y su medio asociado.

La ciudad y el sentido en Pardo

Según lo antes planteado, el espacio es también semiotizado por el hombre, y lo hace a partir de fragmentos de la naturaleza; en dicho espacio deviene sentido como individuo. Para Pardo (1992), ésta es la definición de la *ciudad*: ese territorio semiotizado por el hombre, un espacio hecho de palabras. Incluso si la tomamos sólo en su acepción física, geométrica, en el diseño y la red urbana, induce a sus habitantes a someterse a una *paideia* espacial, a un aprendizaje configurante donde la domesticación del animal humano se patentiza en el fulgor del instante, en el acontecimiento, en su tránsito descuidado, en su errancia, en la convicción de que acatar el dispositivo espacial no hará mella en la solidez de una subjetividad que todavía considera invariable. No hay aquí lo que en el medioevo se llamaba el “derecho a la ciudad” como un atributo de origen o residencia, porque, en efecto, cada uno hace su ciudad. Pero no toda ciudad posible, ya que en su *poiesis* no sólo interviene una cierta semiosis, sino un imperativo de la imagen-espacio que no precisa de la pertenencia al código para ser acatada. En otras palabras, podemos decir que antes de aprender el valor de uso de un objeto, ya podemos estar siendo expuestos a su influencia. Habitamos así una ciudad sin tener conciencia del hábito, en los extramuros del signo lingüístico, sin que ello mengüe su efecto político.

Pardo (1992) explica la ciudad partiendo de una crítica a la teoría platónica del mundo inteligible y el mundo sensible. Platón (2003) plantea que la palabra es verdadera en la medida en que pueda expresar el ser y falsa en caso contrario, mientras que para el sofista, la intención está puesta en procurar inventar la realidad de las cosas de las que habla. Pardo se refiere a esta diferencia entre la filosofía platónica y la sofística para resaltar el valor del simulacro, la imagen y la palabra como espacios. En este sentido, el discurso del sofista permite la semiotización en la ciudad, la variación, la invención. Así como el significado del etograma es el territorio, el significado de un enunciado es un Espacio (Pardo, 1992). Las palabras no describen un espacio extradiscursivo; las palabras inventan los espacios que constituyen su significado.

Si para Platón las palabras deben coincidir con la realidad de las cosas, con el espacio extradiscursivo, para el sofista la intención está puesta en procurar inventar la realidad de las cosas de las que habla. Sócrates define la retórica como el simulacro de la justicia. El sofista y el rétor son los hombres de las apariencias, de los significantes sin significado, de los simulacros. El sofista hace que cada palabra tenga infinitos contrarios e infinitos sentidos de acuerdo con la situación de habla.

El sofista se puede contradecir, incluso a sí mismo. Contradecirse es perder la identidad, es la fragmentación de la subjetividad. Su interés no está puesto en la verdad, sino en lo verosímil y en la fuerza de la enunciación. Pero el sofista no defiende tanto la verdad de la contradicción (por ejemplo, que dos cosas son y no son al mismo tiempo), sino más bien la imposibilidad de decir que una proposición sea más falsa o más verdadera que otra, porque los enunciados poseen una fuerza independiente del campo extradiscursivo.

Y es aquí donde entra el problema del espacio. Así como el significado del etograma es el territorio, el significado de un enunciado es un Espacio. Comprender un enunciado es dejarse atrapar en una red, quedar ubicado en un cierto devenir sentido del ser, estar alineado en un cierto Espacio de sensibilidad, vibrar con la misma intensidad de onda propuesta por las palabras. El sofista se mueve en un punto intermedio entre el ser y el no-ser.

Su discurso no es falso; para asegurarlo sería necesario decir que hablan de cosas que no existen, que dicen lo que no es, y estaríamos afirmando que lo que no es, es. Pardo (1992) muestra que para refutar al sofista sería necesario evitar el principio según el cual cada cosa tiene sólo un contrario. De esta manera no quedaría sólo la opción de lo que no es; pero por esta vía se cae en lo mismo que se quiere refutar.

El sofista dice lo que no es, dice lo difer-ente. Pero dice algo y no nada. Lo que dice está a medio camino entre ambos; es una imagen, una imitación. Sin embargo, no es una imitación de la esencia, pues eso significaría que es una cosa, un ente y no un diferente. Es una imitación que nada imita, es decir, una invención. El discurso del sofista es falso porque no dice cómo son las cosas, sino cómo no son. Es un discurso de la diferencia. Al describir un árbol como la suma de sus diferencias con todas las demás cosas, se construye un espacio hecho de diferencias. Decir lo que la palabra “árbol” significa no es más que agujerear la palabra con todo lo que ella no significa, situarla en el espacio de sus diferencias. Lo asombroso entonces es que esa falsificación del sofista es la condición de inteligibilidad del lenguaje y de sensibilidad de las cosas.

La sofisticada, por otro lado, es la pragmática de fuerzas que entran en combate, de imágenes seductoramente significadas por las palabras que intentan dejar huella como Espacio en los individuos. El discurso del sofista permite la semiotización en la ciudad, la variación, la invención, así como las fuerzas provenientes de los ambientes imprimen en los organismos las huellas de su paso como una nueva entelequia hasta llegar a moldearlos, configurarlos. En suma, crearlos en la singularidad. Su palabra crea contextos o situaciones como efectos de superficie. No hay, ciertamente, un afán referencialista que pediría la correspondencia entre la palabra y la cosa nombrada. Todos sabemos de la arbitrariedad del signo, de su operación sólo por convención.

En esa capacidad transgresora del rétor y del sofista, en ese pillaje que le hace al lenguaje, en su continua producción y vaciamiento se arma de la materia prima pre-ocupada y pre-organizada que permite que los encuentros tengan lugar en la ciudad. Es el orden de la *política*, de acuerdo con Pardo:

Así, la infelicidad, la sabiduría o la debilidad de los hombres se derivará de la organización política de la experiencia en la que estemos inmersos. La política es entonces una máquina de producir individuos, de producir naturaleza, porque es una máquina de organizar las sensaciones, ese «hacer», ese trabajo o esa práctica que preceden a la actividad consciente del Sujeto, y que hasta aquí hemos considerado como sensaciones pre-organizadas en síntesis estéticas, lleva impresa toda una política de la sensación, una micropolítica de las afecciones (1992: 192).

Así, de acuerdo con Pardo (1991; 1992), la naturaleza está dentro de la ciudad, no fuera de ella, y sólo se manifiesta en los espacios o exterioridades que configuran imágenes. Esos espacios son los auténticos pobladores de la ciudad. De forma constante, los espacios cotidianos de la experiencia son pre-producidos por una máquina político-estética de producción de naturaleza que es la habitualidad misma. El espacio se encuentra estéticamente pre-formado, pre-organizado políticamente. La ciudad no ha sido falsificada por las imágenes, sino que ha sido siempre un texto compuesto por imágenes: son las imágenes-há-

bitos las que pueblan la ciudad en la forma de monumentos, edificios, lugares, etcétera.

Precisamente, según Pardo (1991), para salvar las cosas de su inevitable destrucción, Paul Cézanne (1839-1906) descubrió el poder expresivo del material pictórico: de las formas, del volumen, del color. La montaña de Sainte-Victoire es eterna en los cuadros del pintor, ya que logró

extraerla de cualquier vínculo con la temporalidad, eternizándola. No es un instante de su naturaleza legado a la posteridad, algo como un recuerdo fotográfico. Todo lo contrario: es realizar, volver tan real como la cosa la producción artística partiendo de la cualidad expresiva que pueda hacerla sentir: es la vida misma. Lo demás son museos, mausoleos en honor a lo perdido, espacios cerrados, iconos, variaciones actualizadas de la idolatría. Es necesario descubrir que las palabras también expresan, y no por una referencia al mundo de las cosas, sino por la potencia que las comporta, y que la manera de salvar el lenguaje de su desaparición, de su caducidad, es sustrayéndolo de la temporalidad, minimalizando su registro, rompiendo la cadena significativa, mostrando cómo llega a ser sentido, instalándonos en su sentido, haciendo visible la manera de actuar sobre los cuerpos —es decir, el espacio que produce, su devenir sentido— la manera de llegar a ser hábito, su configuración. De este modo, la propuesta de Pardo (1991) en términos de la posibilidad de pensar el espacio se centra en un pensamiento estético. Hay cosas que sólo pueden ser vistas, olidas, escuchadas o tocadas. Es la lengua deslenguada de las cosas, su propia materia expresiva.

Ahora bien, en el contexto de su propuesta estética, el problema del sentido es un aspecto fundamental en la reflexión de Pardo. Pardo (1991) se apoya en el trabajo del productor de cine Wim Wenders (1945) para generar el debate acerca de las imágenes y de las historias. Plantea que las historias crean una secuencia, que despliegan el lenguaje sobre las imágenes que de alguna manera le atribuyen el sentido y, por ende, ocultan la fuerza que tienen las imágenes en sí mismas, quedando aisladas, carentes de sentido en el sentido que le otorgan las historias. De allí que, en sus películas, Wenders muestra ciudades, paisajes, calles, lugares que, aunque sean familiares, son presentados como si fuera la primera y la última vez que los vemos.

Pardo emplea una analogía en el sentido simondoniano para plantear que, así como los físicos cuánticos dicen que la materia a nivel subatómico no se compone de corpúsculos en términos de la mecánica clásica, sino de “paquetes energéticos”, de igual modo la naturaleza no se compone de seres que serían partes de esa naturaleza, sino de “paquetes de hábitos” o de “espacio-tiempos hechos de diferentes sin identidad individual”.

Para Pardo (1991), lo difícil es precisamente ese ejercicio de ver las cosas como si fuera la primera y la última vez. Los planos fijos, los enfoques, crean una espera para el espectador que hace que las viva con dificultad, con incomodidad, con resistencia, pues se introduce un freno en la narrativa creada por la historia cuando se impone a la imagen. Las imágenes presentadas de esta manera se tornan difíciles de soportar, haciendo evidente la costumbre que tenemos de que el discurso venga a superponerse al mundo. Somos obligados a ver la imagen en tanto imagen, como espacio, por lo que nos sentimos desprovistos de las claves necesarias para descifrar su lenguaje y sin ningún hábito conocido que nos ligue las imágenes retenidas, pretentivas, con las imágenes anticipadas, protentivas.

De manera que hay una dificultad manifiesta señalada por Pardo (1991), que consiste en reconocer el sentido oculto tras aquello que llamamos sinsentido, debido al hábito que nos ha acostumbrado a ver el sentido como algo que sólo viene a través de una secuencia histórico-temporal, por una narración y por una trama argumental. En la propuesta de Pardo hay entonces una reivindicación de la imagen, de una existencia de la imagen por sí misma:

Las imágenes no constituyen una historia, no tienen sentido, no transportan ningún mensaje, ningún propósito, ninguna moraleja; están fuera de todas las historias y fuera de la historia. Las historias brotan a partir de los espacios, de las casas, los paisajes, las casas, las calles y las imágenes son violentadas y manipuladas. La historia me parece un vampiro que intenta chupar la sangre de las imágenes [...] (Pardo, 1991: 13).

Pardo (1991) plantea una independencia de las imágenes, una exterioridad de las impresiones. No hay un vínculo causal, no hay un nexo entre las imágenes porque son como átomos independientes, en ese sentido como mónadas. El hábito es el que termina vinculándolas de una manera simplemente convencional. No hay una relación connatural entre las impresiones.

¿Entonces, cuál es la razón por la que esas imágenes quedan impresas en el sujeto si no están dotadas de sentido? La razón es porque con ellas se inaugura el sentido. No hay un sentido previo que se les atribuya. Atribuirles un sentido es un acto de fe, es creer que desde el guión, desde la trama argumental se le va a asignar a la imagen un propósito, una función. Se instrumentaliza la imagen para que diga algo, para que enuncie algo, para que cumpla un objetivo. Pero eso no siempre pasa porque la imagen tiene una especie de ‘vida propia’.

La imagen que todavía no reconocemos con un sentido se asemeja a las primeras gotas de agua que caen en la montaña sin todavía dejar su huella. Ésta es una analogía muy potente en Pardo (1991), con la que explica el comienzo del sentido. Las primeras gotas que restallan en la montaña no pueden ser sentidas porque todavía no han dejado una huella, no se ha abierto un cauce para que puedan ser sentidas. El sentido emerge cuando la montaña se dispone a recibir esa gota, cuando la gota comienza a horadar la montaña y hay una superficie de inscripción que hace que la gota pueda ser sentida. La gota comienza a ser sentida por la montaña porque ésta se empieza a disponer. Entonces la imagen empieza a ser sentida porque inaugura el sentido. ¿Cómo lo inaugura? A partir de la repetición. ¿Y en dónde horada la gota?, ¿en la conciencia?, ¿en el sujeto? No hay un lugar previo —llámese conciencia o sujeto— que actúe como un receptor y que acoja dicha insistencia de la gota. Al contrario, es en ese horadar, en ese insistir, es en donde emerge la subjetividad. Horada en una superficie de inscripción, que es lo que somos. La imagen, al golpear en esa superficie de inscripción, empieza a producir una sensibilidad que, en cierto momento, comienza a captar ese sentido. En este punto inicia el entendimiento, no necesariamente desde un punto de vista racional, acerca de qué es lo que la imagen está diciendo.

Por ello es que el goce estético, el disfrute estético, está dado por la exposición a esas repeticiones que provienen de las imágenes. Basado en Wim Wenders, Pardo (1991) plantea una reflexión acerca de las imágenes: “se muestra que el sentido de una imagen viene justa y solamente determinado por las imágenes anteriores ‘retenidas’ y las imágenes posteriores ‘anticipadas’ o pre-tendidas” (Pardo, 1991: 16).

Conclusiones

En el presente artículo nos centramos en la propuesta de José Luis Pardo de redefinir el objeto de estudio de la estética, desde lo bello hacia lo sensible, a partir de su propuesta sobre la noción de Espacio.

En la filosofía, el espacio ha sido relegado a una definición negativa, como aquello que puede ser llenado. Sin embargo, Pardo (1991; 1992) propone que el espacio es precisamente lo que nos ocupa. De hecho, nos pre-ocupa, preconfigura el devenir de los individuos y es precursor de procesos de individuación. Las imágenes son espacios, no poseen un sentido preestablecido, son exteriores las unas en relación con las otras. Es únicamente a partir del hábito

to, de la repetición y de la exposición a éstas que las imágenes dejan una huella y pueden generar un sentido u orientación en el mundo, a la vez que un goce estético.

Pardo (1990) estudia la noción de espacio partiendo de la filosofía de Gilles Deleuze, quien plantea que la subjetividad se forma de manera pasiva siendo receptáculo de las imágenes exteriores que se imprimen en la superficie del individuo creando así una subjetividad. Dicho individuo, en un segundo momento, co-crea su propio territorio mediante un proceso de semiotización del mismo a través de los etogramas y los estetogramas. La ciudad es el espacio semiotizado por el hombre, que también preconfigura sus relaciones y modos de individuación a modo de una ‘máquina político-estética’.

Según lo dicho, la propuesta de Pardo en términos de la posibilidad de pensar el espacio se centra en un pensamiento estético. Hay cosas que sólo pueden ser vistas, oídas, escuchadas o tocadas. Pardo (1991) nos invita a volver a escuchar y entender lo que él llama ‘la lengua deslenguada de las cosas’, su propia materia expresiva, la expresión del mundo mismo. Si se quiere pensar de otro modo y estudiar la experiencia sensible como modificación, devenir sentido del ser, ese cambio se ha de producir en el pensamiento, que permita abrir la sensibilidad a aquello que la razón nos enseñó a olvidar.

Como futuras vías posibles de indagación relacionadas con la propuesta de Pardo sobre el espacio, consideramos interesante articular los fundamentos filosóficos de los que parte el autor, que corresponden en su mayor parte a los planteamientos de Gilles Deleuze, además de otros autores contemporáneos como Gilbert Simondon (1924-1989). Este autor (Simondon, 2014) plantea una teoría general de la individuación del ser, entendido éste como devenir. Y también respecto a la noción de imagen encontramos afinidades con la propuesta de Pardo, en tanto que entiende la imagen como un cuasi organismo y propone un ciclo de las imágenes que puede dar lugar a la invención (Simondon, 2013). ●

Referencias

- Casciari, H. (2008). *El móvil de Hansel y Gretel*. Consultado en: https://hernancasciari.com/blog/el_movil_de_hansel_y_gretel el 29 de julio de 2022.
- Descartes, R. (1994). *Discurso del método. Tratado de las pasiones*. Barcelona: RBA Editores.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía. Tomo II. E-J*. Barcelona: Ariel.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hume, D. (2014). *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires: FV Ediciones.
- Juarroz, R. (1987). Poesía vertical, *Vuelta*, 123. Consultado en: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol11_123_02PsVtRjz.pdf el 20/05/2022.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Heredia, J. M. (2011). Deleuze, von Uexküll y “la Naturaleza como música”. *A Parte Rei*. Revista de filosofía. Consultado en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/heredia75.pdf> el 1/02/2021.
- Heredia, J. M. (2021). El concepto uexkülliano de mundo circundante y sus desplazamientos. *Universitas Philosophica*, 76 (38), pp. 15-47.
- Lorenz, K. (1971). *Sobre la agresión: el pretendido mal*. México: Siglo XXI.
- Montoya, J. (2004). Aproximación al concepto analogía en la obra de Gilbert Simondon. *Co-herencia*, 1(1), pp. 31-50.
- Parra, J. (2015) ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (3), pp. 63-85.
- Pardo, J. (1990). *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Fuenlabrada: Editorial Cincel.
- Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.
- Platón (2003). *Diálogos*. Volumen V. *El sofista*. Obra completa en 8 volúmenes. Madrid: Gredos.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2014). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus.
- Von Uexküll, J. (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus.