

ARTÍCULO

CONTEXTOS DE SENSIBILIDAD

EN LA VIDA COTIDIANA

MATRICES DE LA PROSAICA: UN MODELO DE
ANÁLISIS PARA LAS ESTÉTICAS EXPANDIDAS

JUAN FELIPE SUESCÚN



EDICIÓN NÚMERO 2 / ENERO - JUNIO DE 2015
ISSN 2389 - 9794



CONTEXTOS DE SENSIBILIDAD EN LA VIDA COTIDIANA

MATRICES DE LA PROSAICA: UN
MODELO DE ANÁLISIS PARA LAS
ESTÉTICAS EXPANDIDAS

JUAN FELIPE SUESCÚN

Resumen

En este artículo se define la Estética en general como introducción al estudio de la estética cotidiana en particular. Partimos de la ampliación de los estudios estéticos más allá del arte, al cual se encontraban restringidos



(poética), hacia nuevos contextos de sensibilidad en la vida diaria (prosaica) sobre los cuales se han expandido.

Luego se exponen las matrices de la prosaica a partir de un modelo propuesto por Katya Mandoki para analizar los contextos de sensibilidad que constituyen las condiciones de posibilidad del comportamiento estético del individuo en la vida cotidiana, a partir de la combinación de las diferentes variables que componen los dos vectores de la matriz.

Palabras clave: estética, Estética cotidiana, Prosaica, Poética, Katya Mandoki, Matriz de sensibilidad

Abstract

This article seeks to define the esthetic in general to introduce the study of everyday esthetic in particular. We refer to the expansion of esthetic studies, beyond art, which were restricted (poetic), to the sensitivity of new contexts in daily life (prosaic), on which have been expanded.

We will discuss the matrices of the prosaic, from a model proposed by Katya Mandoki to analyze the different contexts of sensitivity, which constitute the conditions of possibility of esthetic behavior of the individual in everyday life, from the combination of each one of the different variables comprising the two vectors of the matrix.

Keywords: aesthetics, Everyday esthetic, Prosaic, Poetics, Katya Mandoki, Matrix of sensitivity

1. Introducción

El estudio de la estética es un camino largo de recorrer. Se trata de una disciplina cultivada en menor grado por la cultura occidental, que históricamente ha direccionado el pensamiento desde la pregunta por la ética.

El individuo humano se diferencia de los otros animales, que poseen los mismos niveles *fisiológico*, *técnico* y *social* para ordenar las sensaciones. Sin embargo, a partir de su capacidad para intelectualizar a través de su sensibilidad en el nivel *figurativo*, ha podido desarrollar una apropiación espacio-temporal que le ha permitido lograr el grado de desarrollo material de la humanidad.

La figuración se exterioriza a través del comportamiento del individuo y de los objetos producidos por él en el proceso de apropiación espacio-temporal. Entonces, el comportamiento ético realiza la apropiación temporal, y el comportamiento estético, la apropiación espacial.

El pensamiento que ha guiado la cultura occidental a través de la filosofía ha sido aquel inspirado en la *metafísica* de Platón: un estado de cosas situado en un tiempo y un espacio ideal propicio para la realización ética del individuo. Pero la Estética como disciplina propicia su análisis, desde el sujeto y su capacidad sensorial para comportarse estéticamente a través de una ontología que le permite adaptarse al entorno.

A ese legado se debe que el individuo humano haya privilegiado el estudio estético desde la figuración que hacía del mundo a través de las bellas artes, en la antigüedad y el Medioevo. En ellas, de una u otra forma, idealizaba un tiempo y un espacio determinado. La estética entonces giró en torno a las manifestaciones artísticas como forma de exteriorización de un pensamiento metafísico.

Ahora bien, el estudio del arte constituye una de las posibilidades de la estética, que por el hermetismo, como disciplina, podría considerarse restringida. Sin embargo, la estética es entendida como una forma de evolución del individuo, a través de la cual exterioriza la percepción del espacio y el tiempo en situaciones que permiten realizar su apropiación a través de la figuración de su contexto de sensibilidad.





Se abre entonces un abanico de posibilidades para analizar el comportamiento estético del individuo en su vida cotidiana: la casa, la calle, el transporte público, la escuela, el trabajo, el centro comercial, el parque, un concierto, un partido de fútbol, la virtualidad, entre muchas actividades diarias en las que el individuo realiza su apropiación espacio-temporal.

A continuación se presenta una conceptualización de la *Estética*, con énfasis en la Estética cotidiana. De esta forma se identifica cómo el comportamiento del individuo en la vida diaria hace parte del interés de una estética expandida, entendida como disciplina; más específicamente, la *prosaica*, que ha ampliado el campo de acción de la *poética*.

Después se presenta la propuesta de un modelo de análisis, una Matriz de sensibilidad a través de la cual es posible identificar la estética cotidiana en el comportamiento de los individuos, en los escenarios donde se desenvuelve diariamente, a partir del análisis de las combinaciones de las variables que componen la matriz.

2. Estética

Indagar acerca de la estética es otear el espacio en un recorrido a través del tiempo. Es explorar la humanidad en particular, entre las otras especies animales que poseen igualmente formas *gestuales* de habitar su espacio, *códigos* de comunicación entre los integrantes de su agrupamiento y comportamientos *estéticos*, que identifican al humano individual y a su grupo étnico a través de la exteriorización del sujeto.

Los animales ordenan sus sensaciones desde el nivel *fisiológico*, *técnico* y *social*, pero el individuo humano se diferencia por la capacidad de intelectualizar sus sensaciones en un nivel superior, el *figurativo*, con el cual se busca apropiar el tiempo y el espacio. Los tres primeros niveles son comunes a todas las especies animales, en el sentido expresado por André Leroi-Gourhan a partir del estudio de la *estética fisiológica*, que se refiere al dispositivo sensorial: “sensibilidad visceral, sensibilidad muscular, gustación, olfato, tacto, audición, equilibrio y visión” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 276), como la condición de posibilidad para los tres comportamientos



básicos del cuerpo animal: el *nutritivo*, el *afectivo* y el que se traduce en la apropiación *espacio-temporal*.

- Evolución *filética* del comportamiento *nutritivo*, que se vale de la sensibilidad visceral, táctil, olfativa y gustativa para garantizar, a través de una técnica, la supervivencia.
- Evolución étnica del comportamiento *afectivo*, que se vale de la sensibilidad muscular, táctil, olfativa y visual para exteriorizar el cuerpo a través de un sistema de comunicación con su etnia.
- Evolución *estética* de la integración *espacio-temporal*, resultado de la sensibilidad del equilibrio, la visión y la audición a través de un ritmo que marque el comportamiento estético del cuerpo.

Leroi-Gourhan sostiene que ninguno de esos tres comportamientos puede concebirse sin un dispositivo *sensorial* de referencia, que permita percibir las formas del espacio a un cierto *ritmo* corporal. Son los dispositivos de unos ritmos comunes a todos los animales. Pero en el humano, esa capacidad de *figurar* a través de las sensaciones posibilitó la creación de una red de símbolos, que permiten reflexionar acerca de los ritmos que produce la percepción del tiempo y los valores producidos en la percepción del espacio.

La humanización del tiempo y del espacio se da por medio de la percepción a través de los sentidos. Proceso que, como ya se dijo, se intelectualiza en el individuo por medio del gesto técnico que, con su ritmo, ha evolucionado hasta el desarrollo actual: “imagen dinámica del ritmo creado por el hombre y modelado en sus gestos y sus emisiones vocales, y luego, en fin, el trazo gráfico fijado por la mano sobre la piedra o sobre el hueso” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 307). El sistema de signos y símbolos permite reflexionar acerca de los valores producidos en la percepción del espacio; así, el tercer eslabón del proceso es una experiencia *estética* que crea trazas: “código de las emociones”, como las llama Leroi-Gourhan, que aseguran en el sujeto étnico su inserción afectiva en la sociedad, pues la estética sólo habita en los sujetos que la experimentan:

Si el útil y la palabra se encaminaron hacia la máquina y la escritura a través de las mismas etapas y casi sincrónicamente, el mismo fenómeno debería haberse producido para la estética: de la satisfacción digestiva al útil bello, a la música bailada y al baile contem-



plado desde un sillón, no se trataría sino de un mismo fenómeno de exteriorización. (Leroi-Gourhan, 1971, p. 271)

La exteriorización del cuerpo produce “códigos de las emociones”, que crean el tiempo y el espacio en su continua transformación. Sin embargo, la Estética, más que en los códigos de las emociones, se despliega en las condiciones de posibilidad desde las cuales se producen tales códigos. Más que el conocimiento en sí, es la facultad de conocer la que interesa, la que nos permite territorializar un lugar, un:

Acto mediante el cual se extraen fragmentos de los medios circundantes para componer un paisaje melódico poblado por personajes rítmicos. En el territorio ciertas cualidades (sonidos, colores, olores, etc.) entran en conjunciones y disyunciones ritmadas que expresan ciertas transformaciones incorporales, ciertos acontecimientos. (Moreno, 1998, p. 14)

El territorio es entonces un dispositivo que soporta el comportamiento estético, pues, como afirma José Luis Pardo: “no es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan”. Y más adelante:

El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda, que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos lugar. Pero ocupar lugar es sólo posible porque hay un lugar que ocupar, nuestro cuerpo mismo es espacio, espacialidad de la que no podemos liberarnos. (Pardo, 1992, p. 16)

El cuerpo humano territorializa un espacio por medio de la percepción. La experiencia estética exterioriza ciertas estilizaciones estéticas, crea unas trazas en el espacio y en el tiempo que llenan de contenido su «campo perceptivo».

Este comportamiento se expresa en:

- *Gestos* técnicos del individuo que crea objetos en su relación con el espacio para sobrevivir a través del *tiempo*, dibujando en ese proceso soportes de la memoria genética: “una red rítmica rigurosa, materializada por los repiques de campanas y los toques de



las trompetas, que son, a la vez, señales de código de integración y etapas del tiempo” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 271), grafismos que forman *etogramas*.

- *Códigos* del lenguaje del integrante de una comunidad, que permiten reflexionar acerca de los valores figurados en la percepción del espacio y soportan la memoria social, trazando grafismos que crean *etnogramas*.
- *Experiencia estética* de un sujeto en el espacio: “fragmentos expresivos que individúan al ser capaz de vivir en ellos” (Pardo, 1992, p. 19); apropiación espacio-temporal por parte del cuerpo que se inserta en su sociedad, a través de la territorialización de un lugar cuyas características soportan una memoria figurativa que produce *estetogramas*, a través de:

Líneas de fuga, curvaturas, plegamientos, formas de movilidad y transporte para los individuos y en los espacios propiamente dichos, variedades topológicas de las redes, de los puentes, de los nudos, de los túneles, de los intersticios, líneas de fronteras negociables e intercambiables como lógica de multiplicidades, como fragmentos de expresividad. (Aristizábal, 2011, p. 12)

La experiencia estética es la forma en que se exteriorizan memorias en el espacio, a través de ritmos en el tiempo, a partir de los dispositivos sensoriales del cuerpo. Es decir, los *etogramas* son considerados como graffias del comportamiento gestual; los *etnogramas*, como la figuración de un lenguaje que caracteriza un cuerpo social, y los *estetogramas*, como exteriorización de una experiencia estética del cuerpo que se individúa para insertarse en el conjunto social de un contexto estético específico.

Ya que el interés de este trabajo parte de la estética, se dirige hacia aquellos elementos que constituyen las condiciones de posibilidad del comportamiento estético: “como el color, las formas plásticas, sonoras, gráficas, gestuales, o postulares, verbales, hápticas, del sabor y el olor” (Mandoki, 1994, p. 110), que interaccionan con los sujetos sensibles en la vida cotidiana de las ciudades contemporáneas, a través de las llamadas *matrices de la prosaica*, como Katya Mondoki llama esas situaciones concretas que determinan al sujeto en cada contexto específico.



3. Estética cotidiana

La etimología de la palabra *Estética* remite a *aisthe*, que significa *percepción* o *sensibilidad*, y al sufijo *tes*, que remite al *agente* o *sujeto*, y no precisamente a una categoría de objetos o a los elementos que componen el espacio. Por el contrario, la estética remite a la experiencia sensible de los cuerpos animados. Es decir, el objeto estético es el resultado del intercambio que un cuerpo sensible establece con un objeto específico, por lo que es posible afirmar que lo estético es aquello que exterioriza el sujeto a través de su sensibilidad en la relación con el espacio: “La Estética se define como el estudio de la facultad de sensibilidad y se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana” (Mandoki, 1994, p. 83).

De la Poética a la Prosaica

Yuriko Saito, profesora de filosofía de la Rhode Island School of Design, en el texto *Estética cotidiana*, cita a Jerome Stolnitz, quien afirma que: “todo absolutamente, ya sea sentido o percibido, sea producto de la imaginación o el pensamiento conceptual, puede convertirse en objeto de atención estética” (Saito, 2011, p. 1).

Resulta interesante, entonces, disgregar acerca de la estética y su expansión en la modernidad (prosaica) respecto de la estética restringida (poética), como era concebida con anterioridad; es decir, aquella que se limitaba al arte en particular. Ahora, en cambio, se propone mirar el arte desde la experiencia estética del individuo, para expandir su percepción al espacio en general.

Para algunos teóricos la estética como concepto aún no ha dejado de estar ligada al arte:

El tema de la estética está dominado por la definición del arte, la expresión en el arte, la intención del artista, el arte y la realidad, el arte y la ética, así como los problemas específicos de cada medio artístico. Como resultado, la estética de lo que no es arte es mar-



ginada, atendiendo a ella sólo cuando hablamos de la belleza y la experiencia estética. (Saito, 2011, p. 2)

Al hacer una revisión de los elementos que componen el espacio ocupado, se encuentra que la gran mayoría de ellos son objetos que hacen parte de las prácticas cotidianas de toda la humanidad, como vestirse, asearse, comer, entre otros comportamientos. Es posible afirmar entonces que el mundo del arte se limita a la experiencia estética de quienes tienen acceso a él, mientras que la vida cotidiana se abre a las situaciones en las cuales estamos inmersos los humanos constantemente.

Umberto Eco, en sus *Notas sobre los límites de la Estética*, es más explícito al definir para la Estética, y más aún para la Estética expandida: “como objeto de análisis la cosa en su estructura verificable y las relaciones de ésta con los fenómenos de la sociedad, de la época y con los acontecimientos socio-psicológicos con los que está en conexión” (Eco, 1996, p. 19).

El sujeto estético, como tal, es sensible al arte y a lo bello; sin embargo, también, a raíz de su sensibilidad, el sujeto está expuesto a lo mezquino y a lo extraordinario, a lo burlesco y a lo exquisito, a lo vulgar y a lo selecto, a lo bello y a lo horrible, a lo inteligente y a lo estúpido.

A diferencia del *marco* en el cual se asiste a una obra de teatro, asistir a un partido de fútbol incluye una gran cantidad de situaciones que *enmarcan* al sujeto en ese contexto particular, como hacer las filas para ingresar a los ‘anillos de seguridad’, ser palpado en la requisita por parte de los agentes de policía, oler el aceite de las cafeterías en los espacios cerrados por la arquitectura del estadio, escuchar los silbidos dirigidos al equipo rival, presenciar los actos protocolarios, como la entrega de escudos o banderas, o entonar el himno nacional.

El *marco* es un estado, un contexto dado establecido en el mundo artístico, mientras que “enmarcar” es un verbo que denota cambio y movimiento en la vida cotidiana. En ese sentido, Saito tiene una sospecha que explicaría por qué la cultura occidental, es decir, la abanderada del proceso de modernización, choca muchas veces con su propia idea de lo que debe ser la modernidad:



Sospecho que la obsesión por la permanencia en el arte proviene del dominante legado occidental de la metafísica, a partir de Platón, que privilegia la permanencia, la estabilidad, sobre las características primordiales de la realidad: el cambio, la transitoriedad, la permanencia, y el devenir. Sin embargo, la identificación de la realidad con la permanencia no es aceptada universalmente. Muchas tradiciones no occidentales, abrazan un punto de vista: que la realidad se compone de un flujo constante, la transitoriedad, el movimiento y la impermanencia. (Saito, 2011, p. 6)

La transformación constante de muchos de nuestros objetos y actividades cotidianas no necesariamente disminuyen su valor estético, sino que, por el contrario, puede mejorar la capacidad de figurar a través de la experiencia. De hecho, la mayoría de los objetivos y actividades cotidianas no necesariamente tiene un fin estético. Por ejemplo, crear herramientas para sobrevivir, comer para alimentarse, vestirse para protegerse, asearse por higiene, entre otras actividades en las cuales se tiene un comportamiento estético, con objetivos estéticos, generalmente no son artísticos.

La Estética de la vida cotidiana es definida por Katya Mandoki como la *Prosaica*, que sin tener la elegancia de la *Poética* hace parte de la Estética, ahora expandida a través de la ontología menor que despliega el individuo en su potencia creativa, al transitar por los espacios de la cotidianidad.

La prosaica se dirige entonces a estudiar la sensibilidad del individuo en la vida cotidiana, no por oposición a la poética, sino desde la perspectiva de una estética alterna. De hecho, en la prosaica las matrices de sensibilidad constituyen las condiciones de posibilidad para las manifestaciones artísticas: “La prosaica es la teorización del proceso estético enfocado en sus manifestaciones cotidianas, mientras que la poética enfoca a la sensibilidad como objeto de transformación y comunicación intersubjetiva” (Mondoki, 1994, p. 89).

Los objetos y actividades cotidianos han sido creados o se realizan, con motivos prácticos. Es decir, ellos no exteriorizan una visión, una idea, una visión del mundo como lo hace la mayoría de obras de arte. A pesar de los debates que persisten sobre la intencionalidad artística, no se



puede negar que un objeto de arte es un vehículo por el cual un artista trata de comunicar o expresar sus intereses. Sin embargo, la mayoría de las expresiones del individuo se llevan a cabo a través de objetos y actividades cotidianas.

Prosaica: intercambios estéticos en la vida cotidiana

Las prácticas estéticas son la realización de un intercambio entre un individuo y su entorno, o de una comunicación entre él y otro(s) individuo(s) en contextos específicos, al poner en común su sensibilidad. Gestos, palabras, objetos, sonidos, rituales son formas de comunicación estética que producen significación y sentido desde la sensibilidad de los sujetos inmersos en determinado contexto.

El intercambio y la comunicación se hacen a través de signos y símbolos, entendiendo los primeros desde el orden de la semiótica, constituidos a partir de su carácter diferencial frente a otros signos en el proceso de significación; mientras los segundos están cargados de energía en sí mismos, lo que les imprime un carácter de inmanencia. Sin embargo, tanto signos como símbolos no pueden interpretarse de forma aislada, ya que, dependiendo del contexto, un objeto puede ser lo uno o lo otro: “En los signos, el significante produce inexorablemente efectos de significación, es decir, significados definidos por un contexto y una estrategia de significación. En los símbolos, los efectos son múltiples y hasta contradictorios, complejos” (Mandoki, 1994, p. 104). El signo es ex-tenso en la medida en que se funda en la variación, mientras el símbolo es in-tenso pues se basa en la concentración.

El signo es la condición de posibilidad del lenguaje en los actos de comunicación, a través de las formas perceptibles que producen efectos de significado en el sujeto. En cambio, el símbolo es formal, ideal, abstracto; es decir, produce sentido a partir de la concentración de materia, energía y tiempo en un objeto específico.



4. Matriz de sensibilidad

Mandoki propone las llamadas “matrices de la Prosaica”, que expresan el contexto de sensibilidad en el cual está inmerso el sujeto a diario. De forma práctica se propone una matriz en la que el intercambio estético se muestra como un proceso de la experiencia sensible, que puede ser visto desde un eje dual de coordenadas:

Al eje vertical lo llamaremos dramática, y consiste en la actitud, el gesto, el acto, el impulso, el desplante desde el que se produce la comunicación estética [mientras] al eje horizontal lo llamaremos retórica, que quiere decir en su acepción clásica el acto de influir el pensamiento y la conducta del espectador; es el discurso persuasivo. (Mandoki, 1994, p. 136)

En otras palabras, la Dramática está constituida por las acciones de la vida cotidiana que producen efectos sensible en el individuo a través de su exteriorización, mientras la Retórica es el arte de persuadir al otro, no sólo a través del lenguaje, sino también de otros registros, como el cuerpo, los objetos y los sonidos: “Entendemos al sujeto-significante como enunciante y como intérprete en las relaciones estéticas cotidianas” (Mandoki, 1994, p. 138).

Es decir, el otro se percibe a través del intercambio estético, donde confluyen una actitud (dramática) y una forma de comunicarla (retórica). La dramática configura la retórica, mientras ésta, a su vez, articula la dramática en la medida en que la retórica no sólo expresa la dramática sino que se constituye para producir un efecto de dramática en el destinatario.

La dramática produce sentido a través de la articulación de los símbolos, en diferentes modalidades: *proxémica*, *cinética*, *enfática* y *fluxión*. La retórica, en cambio, produce significación por medio de signos, en los registros: *léxico*, *acústico*, *somático* y *escópico*.

5. Dramática

La dramática consiste en las actitudes, el talante, los impulsos y desplantes de energía en la comunicación estética. Por *dramática* se designa en este caso el acto de un sujeto y su despliegue de energía en la vida cotidiana, hacia la producción de efectos sensibles en el otro.

Las categorías de la dramática son llamadas por Mandoki como ‘modalidades’: la *proxémica*, la *cinética*, la *enfática* y la *fluxión*. La dramática es dialógica en la medida en que manifiesta la actitud de un sujeto hacia su interlocutor, en cuanto que a través de la *proxémica* puede acercarlo o alejarlo; por medio de la *fluxión* puede abrir o cerrar el intercambio al flujo de energía y tiempo; con la *cinética* dinamiza o paraliza, agiliza o retarda la interacción y, finalmente, con la *enfática* es posible enfocarse en un aspecto particular de cada situación.

Modalidad proxémica

La *proxémica* es un término que designa, a partir de convenciones culturales, la distancia; es decir, la lejanía o cercanía, no sólo corporal (somática) sino también por los otros registros de la retórica, como la distancia en el lenguaje (léxica), en los sonidos (acústica) y en el espacio (escópica).

Modalidad cinética

La *cinética* se refiere al movimiento, al dinamismo, a la estabilidad y a la solidez de los sintagmas en cada registro. En la cinética, el ritmo caracteriza el orden y la regularidad, la lentitud o la vivacidad, por ejemplo.

Modalidad enfática

La *enfática* se refiere a la fuerza, al acento, al foco o a la intensidad de energía en una situación particular. Se es enfático cuando se carga un enunciado con mayor energía que otros, donde se hace mayor vehemencia o se singulariza según la importancia del énfasis que se quiere hacer. El énfasis está





relacionado con el mayor o menor grado de densidad o condensación de sentido, de energía que se despliega en el eje de lo simbólico.

Modalidad fluxión

La *fluxión* es la modalidad dramática de abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar energía, materia o tiempo a través de los sintagmas. El término se refiere a lo que fluye, es decir, evidencia los actos de retención o expulsión, de control o liberación, dilatación y contracción de energía, tiempo o materia en un intercambio social determinado.

6. Retórica

La retórica es entendida como una forma del discurso, ya que está conformada por significantes en cadenas sintagmáticas que producen efectos de subjetivación sensible en el individuo.

La retórica que propone el modelo de análisis de Mandoki está constituida por cuatro registros: el *léxico*, conformado por sintagmas verbales, orales o escritos; el *somático*, es decir, el despliegue corporal, en el que están incluidos los gestos, la postura, la expresión facial, el olor, la temperatura y talla del cuerpo, entre otros; el *acústico*, también llamado sonoro, que consiste en la entonación, el volumen, el timbre y la textura de la voz, y el *escópico*, el cual se configura a partir de lo visual, espacial, topológico, escenográfico, etc.

Registro léxico

La léxica remite a la palabra organizada en frases, sintagmas o discursos. El registro léxico de la retórica se refiere a la forma en que se ejerce el discurso escrito o verbal. A partir de ahí se analiza el repertorio de términos, la formación lingüística, el tipo de lenguaje que se utiliza, el estilo que se elige y la actitud con que se despliega.



Registro acústico

Al hablar, las palabras se emplean como medio de comunicación, a la vez que se emiten sonidos que soportan cargas semánticas que complementan o contradicen el registro léxico. El registro acústico se manifiesta por escuchar o hacer escuchar los sonidos en general, sean la voz humana o animal, el ruido o la música, la bulla o el silencio, por ejemplo.

Registro somático

El registro somático es el uso retórico del cuerpo para producir efectos de valoración, a través de diversidad de índices corporales, como el aspecto facial, la posición del cuerpo en general, los movimientos específicos de brazos y pies, entre otros.

El enunciante pretende lograr con su lenguaje somático algo más que la transmisión de signos: lo que pretende es persuadir de una u otra forma. De ahí que el cuerpo se manifieste como medio de comunicación estética en su expresividad gestual y facial, su olor, su sabor, textura y temperatura, que en la interacción cotidiana producen efectos de apreciación o repulsión respecto del enunciante.

Registro escópico

La palabra *escópica*, que significa *ver* o *mirar*, se refiere a la observación que puede hacer un sujeto de un entorno construido a partir de sintagmas de componentes espaciales, visuales, objetuales, como el vestuario, los accesorios, el maquillaje o la escenografía.

La decoración de un espacio cotidiano constituye estrategias de enunciación escópica, debido a la elección de componentes, el estilo y la disposición de los objetos utilizados, entre otros aspectos.

A modo de resumen, los dos ejes de la matriz, la dramática y la retórica, se entretajan en cada una de las dieciséis variables que es posible formar a partir de los cuatro registros y las cuatro modalidades de estos dos vectores.



Un modelo de análisis

A continuación se expone la forma como se combinan las variables a partir de las escalas propuestas por Katya Mandoki. Las escalas parten desde los dos extremos posibles de cada combinación, para confluir en el punto neutro entre ambas. La escala se sitúa en el eje vertical de la matriz, es decir, en el eje de la Dramática, de la siguiente forma: *Próxima* Corta-Neutra-Larga; *Cinética* Dinámica-Neutra-Estática; *Enfática* Marcada-Neutra-Sin Marcar; *Fluxión* Abierta-Neutra-Cerrada.

Para explicar la escala, Mandoki propuso en su libro: *Prosaica II. Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*, una tabla que muestra las combinaciones posibles entre los registros de la Retórica y las modalidades de la Proxémica, como se muestra a continuación.

Tabla 1. Matriz de sensibilidad

			Léxica	Acústica	Somática	Escópica
Proxémica			Próxima Léxica	Próxima Acústica	Próxima Somática	Próxima Escópica
Corta	Neutra	Larga	C N L	C N L	C N L	C N L
Cinética			Cinética Léxica	Cinética Acústica	Cinética Somática	Cinética Escópica
Dinámica	Neutra	Estática	D N E	D N E	D N E	D N E
Enfática			Enfática Léxica	Enfática Acústica	Enfática Somática	Enfática Escópica
Marcada	Neutra	Sin Marcar	M N SM	M N SM	M N SM	M N SM
Fluxión			Fluxión Léxica	Fluxión Acústica	Fluxión Somática	Fluxión Escópica
Abierta	Neutra	Cerrada	A N C	A N C	A N C	A N C

Nota: La matriz (Mandoki, 2006, p. 61) fue modificada al añadirse la casilla "Neutra".

Próxemica – Léxica

La modalidad proxémica en el registro léxico se evidencia en la distancia establecida por el lenguaje verbal entre el enunciante y destinatario:

Hablar en términos de ‘ustedes’ en vez de ‘nosotros’ es proxémica larga al establecer una distancia entre dos grupos [...] Los diminutivos y los apodos son modalidades proxémicas ya que enuncian una cercanía con el interlocutor por este registro. Apelativos como ‘señor’, ‘licenciado’, ‘doctor’ no son sólo descriptivos sino sobre todo proxémicos para alargar la distancia. El uso de una jerga especializada es una modalidad proxémica al establecer distancia respecto al lego y acortarla entre colegas que la comparten. (Mandoki, 2006, p. 46)

Proxémica – Acústica

La modalidad proxémica en el registro acústico se evidencia en el volumen de la voz, pues determina la distancia que debe tomar el receptor frente a su interlocutor. La voz baja acorta la proxémica en la medida en que acerca al receptor del enunciado, y éste a su vez invierte mayor esfuerzo en poner atención a lo que está escuchando. Asimismo, un grito a distancia acerca al interlocutor ya que se puede tratar de un asunto de importancia. Por el contrario, un grito cercano extiende la proxémica, ya que aleja al receptor, pues el exceso energético en el registro acústico se interpreta metafóricamente como un golpe del interlocutor.

Próxemica – Somática

La modalidad proxémica en el registro somático se refiere a la distancia corporal que se establece respecto del otro. La proxémica-somática se puede evidenciar en si se mira o no, si la ubicación es cercana o lejana, si se toca o no y de qué modo, si se sonríe o se es indiferente, entre otras formas de relacionarse corporalmente respecto del otro:

Según los subregistros en la somática propuestos a partir de la proxémica de Hall (1963), podemos considerar que se pueden es-





tablecer distancias y cercanías a nivel postural (orientar el cuerpo hacia el otro y cruzar la pierna opuesta para cerrar un círculo invisible), háptico (tocar al otro y de qué manera, cuán prolongado), térmico y olfativo (acercándonos para que pueda percibir nuestro olor y temperatura como es costumbre entre los árabes y gesto de suma intimidad en nuestra cultura) y ocular (qué tan larga, intensa, es la mirada y hacia qué parte del cuerpo). (Mandoki, 2006, p. 48)

Próximica – Escópica

La modalidad proxémica en el registro escópico se refiere a la disposición que se hace de artefactos o usos del espacio, a través de distancias largas o cortas, lo cual indica ciertas diferencias de estilo, de épocas, de precios, de accesibilidad, etc.

Cinética – Léxica

La modalidad cinética en el registro léxico se evidencia en la forma como se organizan los sintagmas desde su dinamismo o estatismo, ya sea en su nivel semántico, sintáctico o pragmático. Por ejemplo, en algunas instituciones: “el discurso protocolar ejemplifica la cinética léxica estática, pues sus términos y sus fines son totalmente predecibles (en eso consiste su eficacia)” (Mandoki, 2006, p. 49). A diferencia de otros discursos, como el humorístico, que resulta dinámico e inusitado para lograr su objetivo.

Cinética – Acústica

La modalidad cinética en el registro acústico puede hallarse en el dinamismo o estatismo que presente la variación de las vocalizaciones o sonorizaciones. Un ejemplo de ello es el contraste entre la cinética acústica tan dinámica de músicas modernas, como el rock, el metal o el punk, en contraste con la lentitud de la música medieval, que buscaba producir efectos de solemnidad en el espectador.



Cinética – Somática

La modalidad cinética en el registro somático hace referencia al dinamismo o estatismo, rapidez o lentitud en los movimientos corporales. La cinética-somática puede indicar inclinaciones sexuales, la edad, el carácter, la seguridad, la jerarquía, la etnia de un individuo.

Cinética – Escópica

La modalidad cinética en el registro escópico produce referencias de estabilidad o dinamismo a través de la organización sintagmática de los objetos y los espacios. Por ejemplo, en algunas instituciones modernas la cinética-escópica es la de un “edificio funcionalista que es dinámico en la ligereza de materiales como vidrio o acero, pero estático en la predictibilidad calculada de su estructura” (Mandoki, 2006, p. 52).

Enfática – Léxica

La modalidad enfática en el registro léxico hace referencia a las marcas particulares o a su ausencia en la concentración de significación y sentido del sintagma verbal, ya que hay diversos modos de enfocar o enfatizar las ideas al hablar.

Regularmente, en la vida cotidiana la enfática-léxica se evidencia en una mayor intensidad afectiva, que pretende despertar la sensibilidad del interlocutor, ya sea negativa o positivamente, a través de amenazas, órdenes o súplicas, por ejemplo; en las que hay un mayor nivel energético de densidad que en las advertencias, peticiones o solicitudes, respectivamente.

Enfática – Acústica

La modalidad enfática en el registro acústico se evidencia en el despliegue de la fuerza, la intensidad y el énfasis sonoro que marca el sentido en un punto más que en otros. Por ejemplo, el cansancio o la falta de energía pueden manifestarse en una baja focalización acústica, mientras en el grito,



el llanto y la risa la enfática es mayor que en la voz normal, porque marcan un énfasis emotivo al desplegar mayor energía en determinada situación.

Enfática – Somática

La modalidad enfática en el registro somático hace referencia al sintagma que cuenta con mayor energía invertida, y que por ende se realza en su marcación sobre los demás. Es decir, desplegamos una enfática característica por medio de nuestro rostro o cuerpo, que puede resultar significativo para los intérpretes. Una muestra de ello se evidencia en:

cierta tensión en el cuello o la mandíbula, una forma de dirigir la mirada, de mover las cejas, de tensar los labios, de inclinar la cabeza [...]. Una mirada insistente, un apretón de manos, el morderse los labios, ruborizarse, lagrimear, una patada, la rigidez de la espalda son enunciados enfáticos en el registro somático. (Mandoki, 2006, p. 53)

Enfática – Escópica

La modalidad enfática en el registro escópico se refiere a la marcación que es posible evidenciar en vestuario, accesorios, peinado o maquillaje de las personas; es decir, al foco en la táctica icónica, a través de la cual se busca acentuar o disimular una parte del cuerpo, por ejemplo, o de un espacio compuesto por una gran variedad de elementos.

Fluxión – Léxico

La modalidad de la fluxión en el registro léxico se manifiesta en la locuacidad expresiva o, por el contrario, en la contención y parquedad; es decir, en lo abierto o cerrado que se presente el enunciante:

Así como la proxémica responde a la pregunta de dónde se ubica el enunciante respecto a su interlocutor, la cinética qué dinámica despliega y la enfática cuál aspecto resalta, la fluxión se refiere a cuánto muestra u oculta en su enunciado. (Mandoki, 2006, p. 55)



La fluxión léxica en la Prosaica es posible evidenciarla en situaciones conflictivas, como peleas, insultos o reclamos, o en situaciones de entusiasmo, alegría o conmoción, etc.

Fluxión – Acústico

La modalidad de la fluxión en el registro acústico se presenta en la exhibición o retención sonora que emite el sujeto en una determinada situación.

Fluxión – Somática

La modalidad de la fluxión en el registro somático se manifiesta a través de los gestos y movimientos corporales que retienen o expulsan energía. Por ejemplo, dependiendo de la situación, las diferentes partes del cuerpo, como el cuello, las manos, la mandíbula, la frente, la boca, etc., se hacen más rígidos, o, por el contrario, la energía fluye libremente haciendo que la gesticulación sea mayor.

Fluxión – Escópica

La modalidad de la fluxión en el registro escópico se manifiesta en la acumulación de objetos o en la disposición de los espacios, abiertos o cerrados, por ejemplo. El funcionalismo es una expresión de la fluxión escópica cerrada en la medida en que los objetos y espacios tienen una función que se dirige hacia el objetivo del edificio en su conjunto, a diferencia de otros objetos y espacios, públicos que, en algunos casos, permiten al usuario desplegar su creatividad más allá de los umbrales institucionales.

7. Conclusiones

Se hizo un recorrido a través de la estética, entendida como el estudio de la facultad de sensibilidad del individuo. Y se abrió el panorama para su estudio a partir de la definición de una estética expandida, como la ampliación de los límites de esa disciplina más allá del arte, hacia los con-



textos de sensibilidad en los que se desenvuelve el individuo en la vida cotidiana. De esa forma fue posible entender la expansión de la estética desde el arte hasta la vida cotidiana, como expansión del estudio de la poética o estudio de la sensibilidad artística hacia el estudio de la sensibilidad cotidiana, definida como prosaica.

Lo anterior permite entender cómo se inserta el modelo de análisis propuesto por Katya Mandoki, llamado: Matrices de la prosaica o matrices de sensibilidad, en las cuales está inserto el individuo en su cotidianidad y que, como tal, constituyen las condiciones de posibilidad para su comportamiento estético.

Mondoki propone realizar una matriz de sensibilidad para cada contexto particular que se quiera analizar, en el cual se mida cómo se combinan las diferentes modalidades de la Dramática y los diferentes registros de la Retórica.

Las matrices de sensibilidad en general, y las matrices de la prosaica en particular, constituyen un modelo teórico para analizar los diferentes contextos de sensibilidad, que constituyen las condiciones de posibilidad del comportamiento estético del individuo en la actualidad.

Bibliografía

Aristizabal, J. C. (2011) *Estetogramas urbanos en la literatura: sinestesias, prosaicas y estéticas de lo cotidiano en Latinoamérica* (tesis de Master en Producción Artística). Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politecnica de Valencia, España

Deleuze, G. y Guatarri, F. (2008) *Kafka, Por una literatura menor*. México D.F.: Era

Eco, U. (1996) Notas sobre los límites de la estética. *Arquitecta* (21), 17-30.

Leroi-Gourhan, A. (1971) *El Gesto y la Palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela

Mandoki, K. (1994) *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México D.F.: Grijalbo

Mandoki, K. (2006) *Prosaica II. Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*. México D.F.: Conaculta – Fonca

Moreno, J. G. (1998) ¿Qué es un Territorio? En Xibillé, J. (comp.) *Metrópolis, Espacio, Tiempo y Cultura. Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, Medellín* (24), 13-20

Pardo, J. L. (1992) *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos

Saito, Y. (2001) *Estética cotidiana* (Trad. Jorge Echavarría Carvajal). Recuperado de http://www.4shared.com/office/lj1xYZKN/ESTTICA_COTIDIANA-_Y_SAITO.html





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América