

Presente y futuro de la estética contemporánea

Luis Franco Garrido

PRESENTE

Ésta es realmente una gran ciudad. No me importa lo que digan los demás. Es tan... la verdad es que es algo definitivo, ¿no te parece? Es...

Ike (Woody Allen) a Mary (Diane Keaton) frente al puente de la calle 59, en Manhattan¹

En el momento en que aquellos que comparten historias, sucesos, acontecimientos y narraciones se permiten comenzar a hablar de lo contemporáneo, del presente propio —en tanto que puesto en común, compartido y comunicado— respecto al de otras épocas; precisamente cuando una época cae en la cuenta de ser precisamente eso, una época de la Historia, lo bello deja de ser la contemplación de un ideal para retraerse en el corazón del sujeto como un sentimiento de placer o displacer.

En semejante transformación de la estética la forma no desaparece, la contemplación no se abandona definitivamente, pero pasa a ser contemplación de una representación pura: la de la forma del objeto sin concepto. Lo bello, que dijera Kant haciendo coincidir el fin de la edad moderna con las últimas luces de la ilustración, es el vigor de la imaginación para reflexionar al margen del entendimiento y ofrecernos así el reflejo de una forma, siendo esta la causa de esa experiencia del «placer superior de lo bello»². Sin embargo para que el juicio estético sea algo más que una expresión subjetiva es necesaria su contemporaneidad, es decir, ha de ser susceptible de ser comunicado y compartido. Tal exigencia a la contemplación de los fenómenos artísticos es superada al ponerse de manifiesto, en el despropósito que la imaginación abriga de desposeer a la representación de todo concepto, la ausencia de fines en aquello que contemplamos. Ya que la travesura de la imaginación deja ver el holgado espacio en el que se mueven los conceptos y las intuiciones, o el

¹ Puede encontrarse el guión en *Tusquets: ALLEN, Woody, 1999, Manhattan, Tusquets, Barcelona, p. 55.*

² Deleuze [1997: 85]

³ Al igual que explicaba Aristóteles en la *Poética*: «...ya que incluso lo fortuito nos parece más impresionante, en cuanto que parece que se ha producido intencionadamente, como ocurre con la estatua de Mitis, en Argos, cuando mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndosele encima mientras la contemplaba.» Aristóteles, *Poética*, 1452a [2007, 58]

⁴ De otra manera citando las atinadas palabras de Félix Duque: «En estas caso, el juicio (el juicio del gusto, estético) *reflexiona* literalmente sobre las condiciones de posibilidad de concordancia entre la cognoscibilidad de las cosas, en general, y la forma de una representación (cuya belleza ni siquiera ha de radicar necesariamente en un objeto: la sucesión de las olas, el crepitar del fuego o los juegos de luces y sombras de las fachadas barrocas o de la pintura abstracta son considerados en su formalidad, con independencia de su contenido cognitivo.» Duque [1998: 136]

⁵ Habría que matizar que estos modos, como ha mostrado Deleuze ya no son percepciones: «Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimenta; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.» Deleuze [2001: 165]

⁶ Deleuze [2005: 302]

desatado y destartalado juego de nuestras facultades. El juicio del gusto, como resuelve Kant para lo bello, es susceptible de ser compartido al descubrir el fondo donde se apoyan nuestras experiencias prácticas y teóricas, pues explicita la libertad de las mismas al mostrar que los fines de la razón o del entendimiento son completamente desinteresados, destacando la libertad como bóveda bajo la cual el hombre construye su morada. Y a pesar de esa falta de rumbo, del gran desinterés de las facultades, encontramos asombrosamente bello que los fenómenos ocurran como queriendo presentarse ante nosotros con una armonía y una finalidad preestablecidas³.

Sin embargo, la estética, en cuanto teoría del arte, no se hubiera alejado en nada de la revolución moderna, que supuso el salto al terreno de la representación respecto a la cercanía e inmediatez con la que vivía el tiempo clásico el mundo, si no hubiera tomado distancia respecto a la teoría de lo sensible. Pues hasta aquí la estética no mostraba más que el fundamento, asombroso eso sí, de las experiencias vitales, como sólo pueden ser a pesar de la extranjera escisión que sufren en prácticas y teóricas. Lo sublime abría la estética hacia una nueva dimensión de relación del hombre con su existencia. En efecto, la imaginación deshacía el tiempo y el espacio al ofrecer una representación sin las lindes del concepto⁴, pero la experiencia estética no abandonaba los parámetros que guían la intuición, la percepción, de la obra. Por mucho que manipulase la obra el tiempo dilatando su ritmo en el paso del medio al desenlace, que en el entramado de líneas y perspectivas fulgurantes del lienzo desmenuzara fragmento a fragmento el conjunto del mismo para hacer accesible su totalidad, la estética no dejaba, cosa que en nada es baladí, de ofrecer modos de percibir⁵. Al igual que cuando en las técnicas espaciales ofrecía el equilibrio, la armonía o la desarmonía como contrapuntos al enfoque de un todo homogéneo, no terminaba, quizás porque la propia tarea es ingente debido a los materiales (el espacio y el tiempo), de derramar toda su potencia sobre el plano de la percepción. Era necesario entonces «que la estética sufriera de una dualidad desgarradora»⁶ para alcanzar los extremos de la serie del sentido común, llegando a cotas y a profundidades extrañas al buen sentido. Lo sublime expresa precisamente ese paroxismo de la imaginación provocado por lo inmenso y lo desmesurado. La sucesión inmensa de intensidades, la desproporcionada secuencias de percepciones que ha de registrar, así como la frenética laxitud de la medida o de la regla con que hacer frente a las

sombras de la materia, a la luz del color, nos lleva a experimentar lo sublime. Ante la inmensidad de la naturaleza de las cosas, pues, la imaginación es desbordada, arrastrando con ella una corriente que ha de sobrepasar al hombre, ya que lo sublime de la debilidad de la regla o de la contundencia de la materia que nos presentan las cosas, es desquiciar al espíritu. Sin embargo, en Kant, la estética guarda un momento más para lo sublime, una esperanza para la zozobra del hombre. Allá donde la naturaleza se muestra con toda su violencia, con toda la crudeza que hace inútil los esfuerzos de la imaginación dejando tan sólo el espectáculo de lo desmedido, las ideas comienzan a apoderarse de aquel improvisado teatro para ofrecer un orden sobrenatural⁷. Ya lejos de toda esa fuerza capaz de doblegar los conceptos, de hacer inservibles los utillajes de lo habitable, de la vida, surge un *exit*, un fin que ofrece la salida de esa naturaleza, a favor de mantenerse en lo propiamente humano, del hacer y deshacer entre los hombres – aquello que Kant con una contundencia aterradora llamaba el deber ser.

Si lo bello y lo sublime fundan, durante mucho tiempo, la teoría estética en cuanto teoría del arte, es porque en el fondo aciertan a señalar el movimiento en que se resume toda producción artística, pero también toda producción en general. Los dos momentos (y anótese al margen que no hay tercero), de impotencia ante lo ingente o lo desmesurado, y de templanza del ánimo tras el descubrimiento de la finalidad superior, muestran el tránsito de la espontaneidad de la naturaleza a la mediación de la cultura, precisamente aquel lugar inaccesible desde ambos extremos. Lo maravilloso o lo fantástico de la inmensidad es precisamente que se ofrezca de una vez, mientras que la grandeza de lo desmesurado reside en que la medida falta todas las veces. Cuando lo que sucede no se ofrece según un orden, cuando las veces no se siguen unas tras otras, sino que son imprevisibles, lo que acontece es la falta de mediación, la ausencia de un tránsito de lo espontáneo a lo deliberado. En esta ausencia aparece entonces la contundente necesidad, pero también la inevitable fragilidad, del puente de lo instintivo a lo premeditado, del salto de lo animal, de lo bestial, hacia lo propiamente humano que Kant guardaba, con el excesivo celo del deber, bajo el terreno de la razón: el pensar.

Sin embargo, el tránsito incumbe de pleno a la acción. No sólo porque el pensar, en el juego lógico del género y las especies, caiga de su lado, sino porque lo espontáneo denuncia la artificialidad de los medios con los que se afronta. Nada es

⁷ La diferencia de la tercera *Crítica* entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Recordemos: KANT, I., *Crítica del Juicio*, párrafos 26-28.

suficiente para doblegar la naturaleza, para encarrilar los acontecimientos cuando éstos se desbocan. En ese punto nuestros quehaceres se descubren como insignificantes, pierden el suelo o pierden el norte, al desvanecerse cualquier orientación que tuvieran. El trasiego ordenado de las acciones tan sólo se mantiene en la medida en que éstas son deliberadas, intencionadas, con todo el rigor y la rigidez que tiene perseguir un fin. Mas cuando se corta ese hilo aparecen todas como personajes sin libreto, como argumentos sin historia, pues han perdido el beneficio de tanta labor. Y, sin duda, nada puede impresionar más ni considerarse más bello que ese espacio en blanco, ese vacío de obrar libremente.

La estética muestra así la fragilidad de todo aquello que pertenece a la producción del hombre, al espíritu en contraposición a la naturaleza, y que viene a entregarse como cultura; pues deja ver la ficción de todos y cada uno de los artificios de la misma, incluso de la propia cultura, como ocurría en las vanguardias de la mano de Duchamp, al apuntar hacia lo inaccesible, a aquella región no habitable entre lo espontáneo y lo mediado, donde sólo es posible naufragar o dirigirse hacia una de las orillas.

La carencia de un fin es algo sintomático de la cultura. Más allá de las imposibilidades para expresar un proyecto, para comunicarlo y volverlo comunitario, se encuentra esta especie de síntoma que la estética pone de relieve constantemente al mostrar la revocable asociación de los conceptos a los objetos. La finalidad que pudiera encontrarse en los distintos usos que sufren las cosas, así como en la aparente perfecta encajadura del concepto con un grupo de representaciones para conformar el objeto, se desvanece, se fuga, al irrumpir la obra estética y presentar flamante y colorida la forma desligada de todo objeto⁸. Nada más que ella, sin objeto, simplemente la forma como en una serigrafía de Warhol. Y con nada, sin nada con lo que obrar, es imposible, o innecesario, seguir hasta al final con ello. Los objetos fuera de la categoría de utilidad, fuera de ese uso que le da la cobertura del concepto, quedan como meras formas estampadas sobre una superficie, como la silueta o la sombra de los mismos dibujadas sobre un muro⁹.

Aún así, la ruptura con todo aquello que nos concilia ante la naturaleza, que intercede por nosotros, no es definitiva. La estética muestra el inmenso espacio que hay entre ambos extremos, pero no sería parte de la cultura —de ese lado apaciguador de los terrores de lo monstruosamente inmenso y desmesurado— si no religara de nuevo el corte, si no casara aquello que nos ha

⁸ Lo que Félix Duque expone como la finalidad interior y la finalidad exterior [1998: 137]

⁹ Véase en este sentido el apéndice I de *Lógica del sentido*, «Platón y el simulacro», donde Deleuze, destaca la importancia del *pop-art* en la inversión del platonismo. También el capítulo «Algo», de *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*, donde José Luis Pardo, tomando esta línea abierta por Deleuze, muestra las resistencias que sustentan nuestra cultura. Pardo [2007: 29-60]

mostrado anteriormente como fracturado. La distancia es colmada a través de la integración de la propia estética al conjunto de la cultura. Afirmación esta que, de modo algo redundante, apunta al reconocimiento de la estética como expresión propia de la cultura, a la afirmación de la pertenencia del hombre a intereses colectivos y a fines, premeditados como sólo pueden ser, aunque no lleguen a cumplirse, de la producción práctica y teórica en sociedad. En este giro la obra estética reencuentra un criterio para medirse con el resto de productos o producciones del hombre, con el que ingresar en la cultura a sabiendas de que el criterio es siempre artificial, provocado o buscado bajo la idea de un objetivo o un fin superior (en ocasiones llamado severamente destino) que tan sólo puede ser la propia sombra de la producción del orden imperante en la sociedad. Tan sólo así la obra estética es susceptible de ser incorporada al mercado; mezclada con otras mercancías en tanto que pieza de arte. Al fin y al cabo, es precisamente eso: la pieza que cubre el hueco, el tránsito entre las mercancías y las materias, antes de ser materias primas.

* * *

FUTURO

Para él, la ciudad era una metáfora de
la decadencia de la cultura contemporánea.

Voz en off de Ike (Woody Allen)
mientras camina por la calle, «Manhattan»¹⁰

¹⁰ Allen [1999:12]

Sin embargo, cuando en el momento de la Historia donde se comienza a hablar de la actualidad, de la proximidad de la información, de la contigüidad de la comunicación y los contemporáneos abandonan los tiempos de las narraciones y de las historias supuestas en aquellos caudales y turbulencias, el rastro de los acontecimientos se pierde. Cuando los contemporáneos encuentran que por la instantaneidad, quizás también por la estrecha inmediatez de lo vivido, han dejado de ser contemporáneos entre sí, comienzan a perder la Historia. No aquella gran Historia de una universal capacidad integradora, pues es condición que esté presente siempre de antemano, ni aquella que subsume al hombre en grupos en constante lucha, pues un grupo por definición nunca llega a cerrarse, ni aquella de las diferentes historias encontrándose sin confundirse de acá para allá, ya que

siempre son plurales las voces de las historias. Más bien, cuando el tiempo de los acontecimientos desaparece, es la Historia de lo que nunca ocurre, de lo que no llega jamás, lo que queda.

En ese momento de la Historia, que caracteriza nuestro presente, la estética sufre una represión que la mantiene atezada. La Historia de lo que nunca llega, de ese todavía no infinito que pospone constantemente la aparición de lo inaccesible –del tránsito, pues es el movimiento de lo espontáneo hacia el carácter intermediario de la cultura lo que no llega jamás, por paradójico que parezca– sitúa a la estética en una espera continua aletargando sus potencias a la espera de lo que está por llegar. De ahí que nuestro presente no se viva como tal, pues está volcado completamente en el futuro, a diferencia del ahora imperturbable que inundaba la ilustración: único lugar desde el que realizarse la crítica. Sin embargo, el presente que vivimos, nuestro tiempo contemporáneo, no es experimentado como en aquella época, pues si somos herederos de la modernidad, de las luces de la Ilustración, estamos algo más adelantados, ni mejor ni peor posicionados, mirando perpetuamente hacia lo que está por venir. Esta aparente fugacidad del tiempo presente, aparentemente fruto de la inmediatez y de la velocidad de la experiencia, nos coloca en un modo desesperanzado de habitar nuestro propio tiempo. Por extraño que parezca el futuro, para ser tal, para mantenerse en lo que está por llegar y no convertirse en presente, en un acontecimiento probable, verosímil o posible, es necesario que quede completamente pospuesto, perpetuamente esperado como un horizonte sin límite, pero sin límite de posibilidad. Quizás por ello la cultura, la estética también, haya manifestado en este después de la modernidad de un acuciante malestar, pues sólo puede resolverse en la incertidumbre, posponiendo, una vez tras otra, el paso o el remedio, prolongando así, los síntomas¹¹.

¹¹ Jean-Luc Godard explicaba que el cine, el problema de la imagen, era el problema del siglo XIX que se resolvió en el XX, quizás podamos comenzar a pensar que el del malestar de la cultura sea el problema del siglo XX que ha de afrontar el siglo XXI, lo que no significa, que haya de resolver definitivamente. *Histoire(s) du cinéma*, capítulo 2 A, «*Seul le cinéma*», Gaumont-Intermedio, 1996, edición en DVD 2006.

La estética contemporánea, en este último sentido, atiende a la incertidumbre aceptando la fragilidad o la fugacidad de la producción artística. Al igual que toda producción alimenta su valor a partir del cambio, la estética irrevocablemente queda obligada a una producción efímera, pues el futuro se ofrece en constante cambio alterando a gran velocidad el presente, del cual vuelve insignificante cualquier intento de permanencia; inscribiendo así la producción estética en el valor de cambio a partir de las alternancias de los presentes. Sin embargo, esta incertidumbre no es aquella del sobresalto de lo espontáneo, del descubrimiento de la mediación de la cultura, ya que ahora

la cultura torna completamente introspectiva imposibilitando cualquier paso. Semejante impotencia parece expresarse cuando la cultura por sí no es suficiente para interceder ya no sólo ante lo inmediato, sino allí donde revierte el tránsito: precisamente en la puesta en común, en la comunicación de acciones y en la conexión de pasiones. Oblígase pues a sí misma a una proliferación desmesurada de leyes, normas y criterios para vehicular ese lugar¹². Esta es una vieja treta, tan vieja casi como la historia de la filosofía, que sitúa el *nómos* frente a la *physis* como dos alternativas irreconciliables cuando no es posible mantenerse en la violencia de semejante dualidad, pues es la disyunción, o mejor, la coyuntura del encuentro lo relevante; también, donde irrevocablemente hay que vivir: en la falta de disposición, de arreglo previo, o de espontaneidad de las acciones que la distancia entre la norma y la naturaleza ha puesto de manifiesto¹³. Y, con todo, el platonismo nos da la clave para comprender el porqué de esa omisión del tránsito en la cultura. Así como el *nómos* únicamente puede funcionar por semejanza a una idea, sirviendo de criterio, de norma, a las acciones, la idea sólo puede llevar a cabo la selección de las mismas perseverando en el tiempo, calibrando no sólo las actuaciones presentes y los actos pasados, sino que ha de proyectarse sobre el terreno entero de lo práctico para ejercer la criba. Sólo así, la idea puede estar cualificada para cuidar las semejanzas, presentando su carácter eterno para perseverar su influencia allí donde nada, nadie, puede llegar: el futuro. Por esto que todo caiga del lado de la ley, del orden o de la idea, pues actualmente todo está del lado del futuro, el cual también está a la derecha de la división¹⁴.

Esta antigua brecha tan sólo hace más dificultoso el trasiego de lo espontáneo a lo mediado, más inaccesible el espacio intermedio, al cerrar más la producción social sobre sí misma. La estética, en tanto parte de esa producción, queda imposibilitada de llevarnos o de señalarnos el paso por la endogámica producción social, pues no deja de verter sobre sí, y a su vez sobre la estética, todos los beneficios que produce, pero también regurgitando, con ellos, toda la inmundicia que los acompaña. En este sentido el espectáculo de los innumerables excedentes de stock arrojados a la mar o devorados por las llamas es expresión del afán de la cultura por llenar los espacios y los huecos exteriores, con el objeto de solventar la dilatada distancia respecto a la producción natural, tratando de volver con ello imperceptible la producción de lo espontáneo. Nada queda fuera de la producción social, nada puede distorsionar o perturbar la sólida y

¹² Nótese las batallas infames acerca de la autoría de los productos artísticos, siempre girando en torno al *consumo* del espectáculo.

¹³ Al igual ocurre con la violenta unión de *bía* y *dike*, la puede en estos argumentos sustituir a la de *physis* y *nómos*.

¹⁴ Quizás aquí encontremos un pista para afrontar las nuevas experimentaciones artísticas, las nuevas aventuras que corre la estética, pues no es extraño reconocer en ellas un movimiento generalizado de *performance* de lo correcto o lo reglado, como si buscaran un choque directo con ese lado del *nómos*, mientras que por otro, los nuevos materiales, las nuevas composiciones y montajes del videoarte, se aplicaran en recordarnos el lado de la *physis*, allí donde lo natural es percibir por varios canales.

rígida máquina de la cultura. De ahí que, como decía Debord, el espectáculo constituya «la producción concreta de la alienación en la sociedad»¹⁵.

El cierre de la cultura sobre sí, la pérdida del carecer denotativo (y no semántico), de la estética acarrea al menos dos consecuencias consigo.

Por una parte, la pérdida de dicha capacidad de la estética de señalar o apuntar hacia el carácter mediador de la cultura, a base perseverar en el movimiento de aislarse, de incomunicarse, en leyes y normas frente a la naturaleza, a la vez que significa la fuga del tránsito, supone la pérdida de lo repentino o imprevisible de la experiencia del hombre; la irrevocable (bajo las circunstancias y condiciones de la actualidad), separación de la producción del hombre respecto a la producción natural, aquello que Marx denunciaba como origen de la alienación. Pero si esta premeditación de la experiencia ha alcanzado semejante estado de clausura para lo nuevo, lo novedoso o lo improvisado de la vida, se debe a que en ese movimiento de introversión de la cultura, de ensimismamiento de la estética, el hombre ha logrado colmar el mundo, dejar sin lugar a la naturaleza, y por ende imposibilitar la aparición de lo inaccesible, del paso. Ya que, al inundar la naturaleza entera, al abarcar el espacio entre lo artificial y lo espontáneo, ha acaparado completamente la ontología, arrastrando consigo el carácter improvisado de la vida o la inmanencia de la misma¹⁶.

Por otra, y con la ambigüedad de ser efecto o causa de la anterior, dicho cierre implica que la expresión estética por excelencia se haya desplazado desde las bellas artes hacia la arquitectura. Pues era necesario absorber toda la fuerza de la estética en esa ingente tarea de clausurar los márgenes donde la cultura se tocaba con la naturaleza. De esta manera la ciudad, ya desde el modelo de la ciudad jardín de Howard¹⁷, se configuraba como un espacio cerrado que volvía útiles y productivos las lindes naturales que la rodeaban. Así, desde el centro de un núcleo urbano, donde debía residir la ciudad principal, se trazaban líneas hasta ciudades secundarias que al conectarse entre sí formaban un perímetro; logrando con ello el doble cierre de dejar dentro lo que estaba afuera, y de incluir el exterior de la circunferencia en la producción social, protegiéndose de todo lo extraño o violento.

No resulta extraño, pues, que el urbanismo se constituya entonces como la disciplina más destacable de la estética contemporánea, pues precisamente su labor es la reinterpretación¹⁸

¹⁵ Debord [2003: 50]

¹⁶ En este sentido es recomendable la lectura del libro de SERRES, M., 2004, *El contrato natural*, Pre-Textos, Valencia.

¹⁷ El británico Ebenezer Howard propuso este modelo urbano en 1898, en su obra *Tomorrow a Peaceful path to Real Reform*, que sería reeditada posteriormente en 1902 con el título de *Garden Cities of Tomorrow*.

¹⁸ En este sentido véase Derrida [1988: 52-65]

de los espacios vacíos allí donde es más necesario, pues oculta u omite constantemente, como una falta, el hueco dejado por la cultura: allí, en la ciudad. La reinterpretación moldea precisamente aquello que una primera lectura sugería en primer término, mediando entre los acontecimientos y la historia, hilando o provocando, lo que sólo la lectura podía hacer, la narración que los engarzaba. Ahora, sin embargo, la revisión del espacio, la reescritura del mismo, se centra en hacer explícita esa conexión entre las acciones y la causalidad, los acontecimientos y los relatos, destacando la funcionalidad u operatividad de la narración; es decir, predeterminando los lugares para acciones determinadas, por muy maleables que sean o variables los usos que se den de los mismos, ya están establecidos precisamente, porque no es posible ya leer lo que sucede en ellos, sino tan sólo representar.

Cuando se discute sobre la nueva organización de los espacios públicos y privados, que conforman nuestras ciudades, olvidamos frecuentemente este carácter reinterpretativo, representativo y teatral que la arquitectura ha supuesto para la estética. La disposición espacial de los mismos, incluso la temporal, no debería de modificar en nada el entramado de la práctica social, pues si en efecto transforma su producción, sería demasiado reduccionista afirmar que sólo en los espacios abiertos, en los lugares fuera del urbanismo unifamiliar hay vida pública o política, ya que por doquier se expande el ámbito de la práctica¹⁹. Pero lo que sí logra modificar profundamente las relaciones entre las categorías de lo público y lo privado, de la práctica en general o de la experiencia a secas, es la reproducción y la representación perpetua del hilo que unía ambos extremos, que coligaba las prácticas dispersas: la cultura. Ya que si la estética, de la mano de la arquitectura urbanística, no puede más que recordar la función, el hilo narrativo, del espacio y del tiempo en la producción de encuentros, pues ha perdido la estética toda juego o ejercicio, esparcimiento o pasatiempo, con las formas puras de la intuición, es precisamente porque la función ha sido olvidada; porque el papel del espacio y del tiempo se ha perdido en ese momento volátil de lo actual, en que sólo queda lo que nunca llega, lo que jamás ocurre.

* * *

¹⁹ De algún modo el espacio intermedio entre la cultura y la naturaleza que nos dejaría ver la estética, es afín a la noción platónica de *khôra*, pues como ha mostrado Jaques Derrida señala hacia aquello que no tiene lugar, pero que ofrece un sitio, un asentamiento, una posición, pero que por escurrirse de las dualidades no puede ser espacio ni vacío, más bien está cerca del vacío lleno de los atomistas. Sobre la imposibilidad de dar significado y las implicaciones de donación de sentido de la noción de *khôra*: Derrida, J., 1995, *Khôra*, Alción Editora, Córdoba (Argentina).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. (1999), Manhattan, Tusquets, Barcelona.
- ARISTÓTELES (2007), Poética, Alianza, Madrid.
- DEBORD, G. (2003), La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia.
- DELEUZE, G. (2005), Lógica del sentido, Paidós, Barcelona.
- (2001), *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, p. 165.
- (1997), La filosofía crítica de Kant, Cátedra, Madrid.
- DERRIDA, J. (1995), Khôra, Alción Editora, Córdoba (Argentina).
- (enero-febrero 1988), «Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros», en *Arquitectura* n° 270 pp. 52-65.
- DUQUE, F. (1998), Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica, Akal, Madrid.
- PARDO, J. L. (2007), Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas, Galaxia Gutenberg, Barcelona.