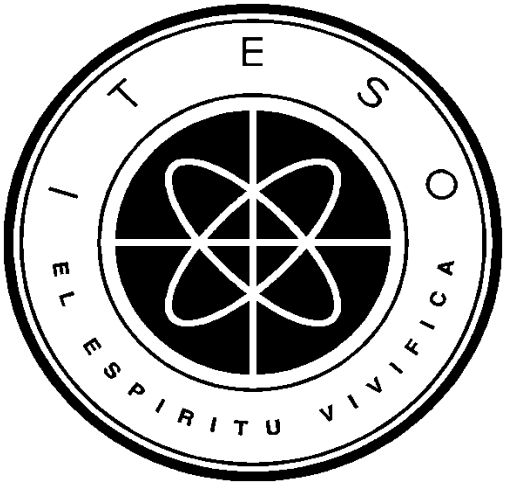
**INSTITUTO TECNOLOGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE**

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO. 15018
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.




DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**

# Resistencias Sonoras:
# Atmósferas para la Revolución

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO (A) EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES
PRESENTA

Diego Peláez Londoño

TLAQUEPAQUE, JALISCO
24 mayo de 2021

# Agradecimientos

Este escrito es el resultado de muchas voces que han resonado en mí y me han acompañado en este recorrido sonoro. Quiero agradecer al Dios de la vida que es música y se manifiesta en lo cotidiano de lo existente que es sonoridad. A mi tutor el PhD. Pedro Antonio Reyes Linares S.J. quien me compartió su conocimiento y dedicación para caminar conmigo en mis búsquedas por la experiencia musical en la filosofía y fue mi Maestro en diferentes dimensiones de la vida. También quiero agradecer a la EdD. Cristina Cárdenas Castillo por su entrega constante y su acompañamiento cercano en todo el proceso investigativo, su excelencia académica y pedagógica han sido muy significativas para la conclusión de este trabajo. Quiero agradecer a mi compañero de carrera Juan Carlos Zavala Jonguitud S.J. por su ayuda en la revisión de mis textos y por el compartir de la música. No puedo olvidar a los pueblos Purhépechas, Rarámuris y Tzeltales que me ofrecieron su experiencia sonora, su acogida y su sencillez. Finalmente, quiero agradecer a la Compañía de Jesús y a mis padres quienes me han formado y han puesto todos los medios para ayudarme a concluir esta etapa de mi vida.

# Abstract

En este trabajo pretendo profundizar en el filósofo peruano José Mariátegui y mostrar la importancia y actualidad de su pensamiento estético-político en nuestro tiempo. La idea transversal será la comprensión del concepto de Arte Revolucionario, presentando nuevas maneras de comprender la revolución ya no en el campo literario donde se inscribe el trabajo del peruano sino en el musical, como una nueva materia de disposición afectiva que busca un nuevo orden y nuevas formas de vida. Para llegar a esto, en el primer capítulo pretendo explicar tres categorías fundamentales: el mito, la utopía y la movilización, articulándolas y formando una triada con la idea de imaginación. En el segundo capítulo describiré la concepción del "arte revolucionario", enfocándome en la disposición afectiva que ayuda a la movilización, describiendo el núcleo afectivo que define lo revolucionario en el arte de crear, hacer narrativa y memoria por medio de las emociones, los sentimientos y los afectos. Finalmente, en el tercer capítulo me enfoco en la experiencia musical como un modo de crear atmósferas y ambientes sonoros para pensar la transformación social.



**Palabras Clave:**

Mariátegui, arte revolucionario, disposición afectiva, mito.

*La revolución no es solamente la lucha por el pan,*
*sino también la conquista de la belleza.*

**José Carlos Mariátegui**

# Índice

**Introducción**

**I. Mariátegui en Clave Latinoamericana**..... 10

1.1 La Revolución de José Mariátegui ..... 10

1.2 El Mito, un viaje al pasado inmemorial. ..... 177

1.3 La Utopía, el nuevo orden de lo posible..... 288

1.4 La Movilización en la praxis revolucionaria. ..... 366

1.5 La Imaginación, transformar la realidad imaginando. ..... 38

**II. Ritmos Afectivos**..... 51

2.1. La Lógica Afectiva en la Movilización Comunitaria. ..... 51

2.2. El Arte Revolucionario, una experiencia afectiva. ..... 577

2.3. Los Afectos de lo Revolucionario. ..... 644

**III. Armonía de Esperanza**..... 766

3.1. Música, ¿revolución afectiva?..... 788

3.2 Escuchar-nos desde el silencio. ..... 82

3.3. Una Nueva Historia Sonora: conclusiones generales. ..... 933

**Reflexiones Finales**

**Fuentes Documentales**

# Introducción

El propósito de este trabajo es profundizar en el filósofo peruano José Mariátegui y mostrar la importancia y actualidad de su pensamiento estético-político en nuestro tiempo. La idea transversal será la comprensión del concepto de Arte Revolucionario, presentando nuevas maneras de comprender la revolución ya no en el campo literario donde se inscribe el trabajo del peruano sino en el musical, como una nueva materia de disposición afectiva que busca un nuevo orden y nuevas formas de vida. Para llegar a esto, pretendo explicar tres categorías fundamentales: el mito, la utopía y la movilización, articulándolas y formando una triada con la idea de imaginación y la concepción del "arte revolucionario". Busco traducir estos conceptos de José Mariátegui como una disposición afectiva que ayuda a la movilización, describiendo el núcleo afectivo que define lo revolucionario en el arte de crear, hacer narrativa y memoria por medio de las emociones, los sentimientos y los afectos.

En lo que toca a la imaginación y la disposición afectiva, tomo algunos estudios fenomenológicos para complementar la propuesta de Mariátegui. Me parece muy pertinente este complemento, puesto que Mariátegui, marxista, atiende a la praxis como concreción, al igual que intenta también hacerlo la fenomenología, es decir, va al análisis de lo que aparece en la intuición sensible, así, la fenomenología puede ser un buen medio de apuntalamiento por el análisis preciso de la experiencia, de lo que el Amauta propone con sus categorías.

En este escrito podrían encontrarse pistas para comprender las categorías principales del pensamiento del Amauta peruano, desde la heterodoxia de su marxismo y su interés en el ámbito estético. No obstante, no se profundizará mucho en su trabajo de crítica literaria —que es muy importante y de la que hay ya bastante literatura—, puesto que me enfocaré en traducir —en transponer— los términos mariateguianos originalmente en el terreno de la literatura para comprender en el terreno musical el concepto de Arte Revolucionario en la

experiencia sonora de la música, debido a que la música juega un papel esencial en la experiencia revolucionaria de América Latina en el siglo XX.

Se describirá a grandes rasgos lo que constituye el núcleo afectivo, pero no se ahondará mucho en él porque el principal interés radica en la perspectiva filosófica. La investigación documental está basada principalmente en las obras de Mariátegui y en los autores Alfonso Ibáñez y Aníbal Quijano, quienes fueron estudiosos lúcidos del pensamiento del peruano. También complementaré con algunos estudios de diversos autores de fenomenología y musicología.

Este escrito está organizado en tres capítulos principales. En el primer capítulo, se podrá encontrar unas pinceladas de la biografía de José Mariátegui, la cual ayudará a entrar a fondo en cuestiones clave como su formación, su concepción revolucionaria del marxismo, y el contexto peruano. Se presentarán de manera detallada las categorías de mito, utopía y movilización como una triada que se concreta en la categoría de la imaginación, exponiendo por qué cada una es tan importante y cómo conforman una unidad en el tiempo, buscando la transformación de la realidad.

Esta unidad en el tiempo se podrá entender como un modo de quedar en la realidad abierto afectivamente a pasado y futuro, constituyendo así la fecundidad del presente; éste será el punto de contacto con la fenomenología de la disposición afectiva y con su elaboración a través de la construcción musical. Todo esto será el precedente para comprender en qué consiste el concepto de Arte Revolucionario como disposición afectiva y de qué manera ubicaremos la música como otro medio de Arte Revolucionario desde la memoria, la esperanza y la resistencia.

En el segundo capítulo describiré en qué sentido se concreta la movilización desde la búsqueda por un Arte Revolucionario por medio de la creación artística basada en las disposiciones afectivas. Se expondrá en qué consiste la disposición afectiva y qué ámbitos humanos abarca, se enunciará la relación entre el arte y la lógica afectiva y finalmente, argumentaré por qué es tan importante abordar el concepto de Arte Revolucionario en Mariátegui como una disposición afectiva.

A lo largo del tercer capítulo se podrá encontrar qué constituye la formación de ambientes afectivos a través de la música, retomando lo que se ha dicho antes del mito y la utopía que forman los extremos fundamentales de un ámbito temporal o de vida. Profundizaré en cómo los sujetos-cuerpos van siendo afectados, modificados cualitativamente por las atmósferas creadas por la música, ya que es en ellos donde los afectos del ambiente encuentran su lugar vivo, y se movilizan silencios, sonidos, ritmos, armonías y expresiones musicales. Finalmente, explicitaré de qué manera se forman las obras musicales en lógica revolucionaria o decadente y de qué manera las que surgen de la lógica revolucionaria se convierten en medio de intervención-movilización en el espacio social y de posible transformación de éste, entendiendo a la sociedad también como ambiente, como atmósfera afectiva entre el mito y la utopía.

# I. Mariátegui en Clave Latinoamericana

Para comprender la propuesta estética de José Carlos Mariátegui, será necesario pasar rápidamente por su biografía, que nos ayudará a entrar a fondo en cuestiones clave como su formación, su concepción revolucionaria del marxismo, y el contexto peruano. Este capítulo presentará de una manera detallada las categorías de mito, utopía y movilización como una triada que se concreta en la categoría de la imaginación. Estas categorías serán las ideas base que retomaremos del pensamiento del autor peruano, exponiendo por qué cada una es tan importante y por qué forman una unidad en el tiempo como presente fecundo abierto afectivamente en el juego entre pasado, presente y futuro que busca la transformación de la realidad. Todo este capítulo será el precedente para comprender en qué consiste el concepto de arte revolucionario como disposición afectiva y de qué manera ubicaremos la música como otro medio de Arte Revolucionario desde la memoria, la esperanza y la resistencia.

## 1.1 La Revolución de José Mariátegui

José Carlos Mariátegui nació en Perú en el año de 1894 en Moquegua. Su formación fue autodidacta, desde niño sufrió diversas enfermedades, lo cual lo obligó a ocuparse en la lectura desde temprana edad. Desarrolló una gran habilidad en la escritura con un estilo ensayístico, tenía una amplia visión de la literatura y esto le permitió hacer crítica literaria y desempeñarse como periodista y pensador, siempre en contacto con los movimientos intelectuales y artísticos de su tiempo, dentro y fuera del Perú.[1] Recibió una beca para estudiar en el extranjero, la cual fue más un exilio por parte del gobierno que un reconocimiento a sus esfuerzos. Mariátegui "…procura no enfrentar abiertamente el gobierno de Legía, de otro lado, sin embargo, se dedica a intensificar sus contactos con los obreros, y es encarcelado por breve tiempo en enero de 1924".[2]

Su exilio fue un importante acontecimiento en su vida personal y en su formación intelectual y profesional, significó el despertar completo para abrir los ojos a la realidad

[1] Aníbal Quijano, *Introducción a Mariátegui,* Era, México, 1982, p. 47.
[2] *Ibidem,* p. 46.

peruana y latinoamericana de su tiempo. En Italia, lugar donde estudió, "…se vinculó a algunas de las figuras del primer plano intelectual y político del país, reorganizó su tesitura personal sobre el mundo y pudo adquirir allí las bases de su prodigioso y vital aliento agonista".[3] Estando fuera del Perú fue cuando se sintió más peruano y encontró la necesidad de regresar y continuar una lucha revolucionaria pensada desde el contexto peruano.

A su regreso, fundó la famosa revista *Amauta*, que quiere decir maestro, y en la cual se encargó de difundir temas de opinión política, económica y cultural. En 1928 fundó el Partido Socialista Peruano. Su rica trayectoria intelectual le permitió ofrecer una interpretación profunda y muy importante para lo que sería su misión en cuanto a sembrar el marxismo en Latinoamérica. "El pensamiento de Mariátegui fue desarrollándose en el curso de una frenética exploración personal del horizonte histórico de su tiempo, ramificándose en una insólita riqueza de facetas y en diversos planos, y fue madurando sobre todo a medida en que fue concretándose su condición de dirigente revolucionario del proletariado peruano".[4] Mariátegui entró en círculos muy importantes de la esfera política y cultural del Perú. Su esfuerzo intelectual y su rigor le permitieron aportar un análisis crítico respecto a la actividad política de su tiempo.

En este marco revolucionario puede apreciarse que lo esencial de su obra fue hecho en siete años, y no de modo sistemático, sino frente a las necesidades polémicas y vitales de este periodo.[5] Mariátegui no se propuso hacer una obra sistemática, sino que pretendió, con su pensamiento, responder a las necesidades de los diversos movimientos sociales que se gestaban en su tiempo. Estas características conformaron una obra llena de afecto y profundidad analítica y su comprensión de la realidad latinoamericana continúa siendo vigente el día de hoy.

Al revisar las propuestas más relevantes del pensamiento de José Carlos Mariátegui encontramos que sus ideas y aportaciones se desarrollaron entre 1894 y 1930. Su trabajo académico y social constituyó en el Perú, sin duda alguna, un momento privilegiado y de

[3] *Ibidem*, p. 44.
[4] *Ibidem*, p. 57.
[5] *Ibidem*, p. 58.

honda repercusión en la vida nacional y de América Latina en general, gracias a que comenzó a germinar lo que posteriormente se desarrollará como la filosofía de la liberación y el pensamiento decolonial.[6]

José Mariátegui marcó una nueva época en el contexto del inicio de un pensamiento latinoamericano basado en la liberación y en la construcción de ideas con base en las raíces propias. Esto no quiere decir que el autor rechazara la epistemología occidental, en la perspectiva de la filosofía moderna y el desarrollo del marxismo europeo, o las diversas expresiones y técnicas artísticas del viejo mundo; por el contrario, éstas fueron las que le permitieron afianzar su pensamiento desde la raíz cultural peruana y muestran el carácter abierto y antidogmático del pensamiento de Mariátegui, quien nunca fue un pensador de "laboratorio", frío y calculador. Al contrario, animado de un temperamento profundamente artístico y religioso que le hizo declarar "a medias soy sensual y a medias soy místico", siempre supo interpretar fielmente la inquietud social de su tiempo,[7] llevarla a ámbitos donde todos hicieran parte de la constitución de su propuesta filosófica y donde su acción estuviera ligada completamente a su pasión. Es importante enfatizar que para Mariátegui, si bien conviene prestar mucha atención en el análisis al sustrato económico de las sociedades, esto no supone aceptar necesariamente un reduccionismo economicista,[8] sino que tiene que llevar a cuestionar otras esferas donde la realidad demanda respuestas desde su misma sintonía. Es así como hay que responderle a la problemática latinoamericana desde su sensibilidad y su constitución.

El Amauta -señala Ibáñez- concibió el marxismo como un método de interpretación de la realidad social y de acción política, susceptible de acoger en su seno a las nuevas corrientes filosóficas.[9] El marxismo será la gran escuela para Mariátegui, sin embargo, no será su único referente. Su pensamiento abierto y sin dogmas le permitirá abarcar problemáticas desde diferentes puntos de vista, sin llegar a absolutismos violentos y totalizantes.

---

[6] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución y utopía*, Tarea, Lima, 1978, p. 25.
[7] *Idem.*
[8] Alfonso Ibáñez, "La utopía del "Socialismo Indoamericano" de Mariátegui" en *Xipe totec*, Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades, ITESO, Tlaquepaque, Jal., Vol. XVI, Nº 3, 2007, pp. 223--246, p. 224.
[9] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución…*, p. 7.

Mariátegui se encontró en un Perú bastante convulso, donde el pequeño proletariado comenzaba a forjarse, pero lo más importante es que el indígena quechua empezaba a construirse como sujeto político y a aparecer en la escena pública gracias a los levantamientos en contra de los gamonalistas,[10] quienes tenían la mayor parte de la tierra en el Perú y seguían aplicando política colonialistas contra los pueblos originarios. El panorama político estaba en manos de la pequeña burguesía peruana; eran ellos quienes conformaban el poder político y lo restringían a un círculo familiar bastante cerrado.

> Es pues en este contexto histórico-social, apenas dibujado a grandes trazos, donde hay que inscribir la obra y el pensamiento revolucionario de José Carlos Mariátegui, que ha sido considerado con razón como el primer marxista de América. Y este acercamiento a su figura queremos intentarlo precisamente cuando se ha advertido con acierto que ha llegado el momento de abordar a Mariátegui con el mismo respeto y rigor con que los europeos abordan a su Hegel o su Kant. Pues él es nuestro Hegel y Marx.[11]

Según Alfonso Ibáñez la lectura de la realidad de José Mariátegui fue una lectura del marxismo a partir de América Latina como lugar de enunciación; él propuso una matización y una nueva paleta de colores para pensar la situación peruana desde un marxismo heterodoxo. Llamamos heterodoxa su interpretación porque la lectura ortodoxa del pensamiento marxista pretende cerrar esta filosofía a un contexto donde hay lucha de clases entre la burguesía y el proletariado y donde hay un desarrollo industrial. Esto es casi un dogma que no permite pensar y construir otros escenarios, donde actúan otros sujetos con potencial político. Es por esta razón que "Hoy el pensamiento marxista no podría ser concebido solamente a través de la retina occidental. Y ahora, cuando las luchas de clases vuelven a desarrollarse también en los propios centros del mundo capitalista, el debate marxista actual en Europa o en Estados Unidos, no podría prescindir de ese nuevo marco [latinoamericano]".[12]

---

[10] "Este régimen sucesor de la feudalidad colonial, es el 'gamonalismo'. Bajo su imperio, no se puede plantear seriamente la redención del indio. El término 'gamonalismo' no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc.". José Carlos, Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007, p. 28.

[11] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución…*, pp. 17-18.

[12] Aníbal Quijano, *Introducción …*, p. 10.

América latina ha sido un laboratorio para repensar el marxismo y debido a esto, Mariátegui se tomó muy en serio el análisis de la realidad a partir de la filosofía marxista, llevándola más allá de los escenarios convencionales. La transformación que vivió el marxismo en el lienzo latinoamericano fue fundamental para el diálogo con otras culturas y otros centros donde la lucha de clases continúa hoy en día, en el panorama del protagonismo de los movimientos sociales y las demandas de las minorías.

¿Pero cómo llegó Mariátegui, en su tiempo, a proponer esta transformación del marxismo?

La apertura del marxismo vino de una lucha al interior de los movimientos en que Mariátegui participaba. El Amauta estaba muy interesado en que los marxistas tradicionales pudieran tener en cuenta otros sujetos y otros contextos y es por esto que, aunque imposibilitado por su enfermedad para concurrir a dos eventos de la III Internacional, el filósofo envió con una delegación a la reunión de Montevideo documentos sobre el problema indígena, la situación política, las tareas sindicales del movimiento obrero, su "punto de vista Antimperialista" y "el problema de las razas" en América Latina.[13]

Sus ideas heterodoxas tuvieron gran resonancia en algunos de los núcleos marxistas, gracias a que abría el escenario marxista a otros colectivos, que ya no eran el proletariado industrial, sino los campesinos, los indígenas, los negros, las mujeres. Esta apertura del marxismo tuvo detractores y generó resistencia por parte de los grupos más conservadores que concebían un marxismo tradicional. Es por esta causa que no aceptaban la configuración de nuevos sujetos políticos que no fueran el proletariado clásico. La constitución de sujetos políticos como el indígena, el negro o la mujer, se consideraba como una reivindicación moral o cultural y no como una reivindicación que tenía todo un potencial político y revolucionario. Es decir, que el planteamiento de Mariátegui apuntaba a la constitución de nuevos sujetos políticos que no contaban dentro de la escena marxista del momento, creía que el indígena, el negro o la mujer serían los nuevos sujetos revolucionarios en América Latina, debido a que poseían una organización y un espíritu que les permitiría movilizarse socialmente.

Los dirigentes conservadores del marxismo no comprendían la propuesta del filósofo peruano. Sin embargo, la postura de Mariátegui se explica magistralmente en los

[13] *Ibidem*, p. 48.

documentos que envía a la junta de la Internacional, donde pretendía exponer su postura con respecto a la apertura del marxismo.

> … su posición política expresada en esos documentos, así como su concepción del partido y del carácter y el programa estratégico de la revolución peruana, entran en una fuerte polémica con la dirección oficial de la III Internacional en esa reunión. Se inicia una etapa en la cual, al mismo tiempo, Mariátegui y su Partido Socialista del Perú entran a formar parte de la III Internacional, y abren una polémica fundamental con la dirección oficial de aquella.[14]

Mariátegui, al formar parte de la dirección de la III Internacional, pudo empezar a proponer ideas que eran contrarias a las de los más conservadores y tradicionalistas. Esto traerá posteriormente la consecuencia de su expulsión de la dirección de la Internacional.

El peruano decía: "Profesamos abiertamente el concepto de que nos toca crear el socialismo indoamericano, de que nada es tan absurdo como copiar literalmente fórmulas europeas, de que nuestra praxis debe corresponder a la realidad que tenemos delante".[15] El Amauta estaba muy consciente de la importancia de pensar la revolución desde el contexto en el cual se movía y por esta razón, al ser en su mayoría sujetos indígenas, la propuesta revolucionaria tendría que surgir de allí. Es así como se inicia la búsqueda de un marxismo a la medida de los pueblos y no pueblos a la medida del marxismo. Ibáñez lo explica como el "marxismo abierto" de Mariátegui, que sería la alternativa a un "marxismo dogmático".[16]

Es muy importante hacer notar que "Mariátegui no fue propiamente un teórico del marxismo, al estilo de un Gramsci o de un Lukács, sino más bien un marxista revolucionario. Pero no por eso deja de preocuparse por las cuestiones teóricas que, como hemos observado, él entiende estrechamente relacionadas con la actividad práctica, y especialmente con la práctica política".[17]

La descripción del marxismo de Mariátegui lo coloca como un marxista de vanguardia, y será el sustrato teórico lo que le dará estructura y rigor a su pensamiento. No obstante, su intuición estética y afectiva no hará menos y será un elemento importante para constituir un marxismo emergente en la realidad mística de las comunidades indígenas según el análisis

[14] *Ibidem*, p. 49.
[15] *Ibidem*, p. 103.
[16] Alfonso Ibáñez, "La utopía…", p. 239.
[17] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución…*, p. 47.

del peruano. La realidad mística se orienta al mito que habitan las comunidades quechuas, un mito que permite la vivencia de una colectividad desde la ritualización, el trabajo, la fiesta y la importancia vital de la comunidad. Estas cualidades se entretejen con el marxismo pensado por Mariátegui. "Esta concepción del marxismo como "método de interpretación de la realidad" es la que le induce, principalmente en sus *Siete Ensayos*, a intentar la lectura de la historia peruana desde su óptica marxista".[18]

En definitiva, el marxismo mariateguiano es considerado uno los primeros en América Latina, y en este sentido es esencial resaltar que Mariátegui considera que el marxismo es fundamentalmente un método de interpretación histórica de la realidad actual, concretamente de la sociedad capitalista, vinculado muy estrechamente con el estudio analítico de la emoción y el *pathos* revolucionario. La atención que el Amauta pone en la organización y cohesión colectiva de los grupos, que configura su potencial revolucionario, es un elemento que es relevante no solo como un componente de estrategia política o militar, sino como algo que los mismos colectivos van formando a través de una práctica de expresión y construcción simbólico-artística, en la que empeñan sus imágenes, afectos, relatos, etc. La lógica afectiva será una parte primordial para comprender su pensamiento y todo su trabajo que se irá desarrollando desde los aspectos subjetivos, las pasiones y proyectos que entran en juego, así como la imaginación creadora en la historia.[19]

La imaginación, orientada a una vanguardia en diálogo con el pasado es una de las características más importantes. El marxismo mariateguiano desde el ámbito afectivo movilizado por lo artístico llevó a

> […] defender enfáticamente la libertad de experimentación artística y literaria, a condición de su autenticidad, de que no se encerrara en un formalismo tecnicista o en la pura negación. Y contra las fáciles tentaciones de encasillar la perspectiva de una clase revolucionaria en la cultura, dentro del corto régimen político determinado o en el dudoso gusto de una burocracia, se apoyó en la fecundidad creadora de las masas en el movimiento de la historia.[20]

El hecho de que la cultura sea la encargada de la conformación de los sujetos sociales hace que se convierta en un factor indispensable para pensar la realidad particular de América

[18] *Ibidem*, p. 53.
[19] Alfonso Ibáñez, "La utopía …", p. 224
[20] Aníbal Quijano, *Introducción,* p. 114.

Latina. La triada de mito, utopía y movilización, como tres categorías presentes en el pensamiento mariateguiano, ayuda a adentrarnos en un contexto particular y a comprenderlo desde el ámbito estético, para así ver la dimensión que tiene en cuanto a la configuración social de la búsqueda de un nuevo orden.

## 1.2 El Mito, un viaje al pasado inmemorial.

El problema de América Latina y en concreto del Perú es estructuralmente económico por la repartición de la tierra. Sin embargo, el marxismo de Mariátegui sostuvo que el ámbito cultural sigue operando, reflejando las contradicciones de proyecto social que sostienen los colectivos y, por eso, es también puerta de entrada para abordar la problemática. Es por esta razón que las categorías de mito, utopía y movilización unificadas en clave de imaginación serán la estructura fundamental para comprender la propuesta de su pensamiento. Estas categorías están entretejidas entre sí y presentan un andamiaje muy importante para comprender el concepto de arte revolucionario desde la lógica afectiva y la praxis de las comunidades.

La importancia del mito como primera categoría se entiende porque José Mariátegui comprendió al mito como constructor del sentido que pauta el orden social. Su noción, en perspectiva de fe movilizadora, estuvo basada en la caracterización del mito que da Georges Eugène Sorel, quien tuvo gran influencia sobre él. Esta herencia de Sorel la presentaré en la primera parte, posteriormente hablaré del distanciamiento que hay entre los dos autores y finalmente mostraré las caracterización de la categoría de mito en el peruano y en qué sentido ésta es esencial para la comprensión de su propuesta.

Un cambio en la historia del movimiento marxista propone regresar al pensamiento del joven Marx. Este cambio permitió que teóricos como Sorel y Mariátegui expusieran su pensamiento desde un lugar de enunciación distinto al tradicional.

> Efectivamente, las doctrinas de Sorel sobre el mito y la violencia causaron gran impacto en los movimientos revolucionarios de la post-guerra. Porque explícita o tácitamente, la mayoría de los revisionistas del marxismo sacaron conclusiones reformistas, pensando que, si Marx estaba equivocado en sus predicciones sobre la creciente opresión del capitalismo y su derrocamiento final, había que sustituir la actividad y la teoría revolucionaria por el reformismo. Sorel hizo todo lo contrario al transferir su apoyo del socialismo ortodoxo, y nominalmente marxista, al ala más

> revolucionaria del movimiento obrero francés, a los anarcosindicalistas (…), lo que transformaba al mundo no era la ciencia sino el mito.[21]

Es muy importante ver a Mariátegui y a Sorel unidos por la idea de un marxismo heterodoxo volcado más a los afectos, expresados en el mito y apartado del cientificismo de los movimientos socialistas de la época. La propuesta de Sorel resonó en el peruano gracias a que el desencanto de la sociedad en la que cada uno vivía carecía de una idea que movilizara a las personas desde su yo profundo, y en esta vía, Mariátegui con su experiencia en los círculos revolucionarios del Perú, encontró que algo primordial para las comunidades era un mito que hiciera vibrar lo más profundo de cada uno. De este modo, el mito es un constructo común que une voluntades y que convoca a todo aquel que sienta el deseo de una realidad distinta.

La propuesta de Sorel pretendía un tejido unitario del mito como una entidad que ayuda a convocar alteridades en un punto de encuentro. No se habla de algo físico o estático, sino de una realidad dinámica, que en el conjunto del tiempo y la historia, conforma lo que se denomina mito. Sorel pensó en los mitos revolucionarios como concreción de pasiones direccionadas a un fin. Es por esta razón que:

> Para Sorel, la función del mito no es la de presentar un modelo preciso de la sociedad futura, ni la de buscar su realización material, sino la de servir para dinamizar la historia. (…) Lo único que interesa es el conjunto del mito; sus partes sólo tienen interés por el relieve que dan a la idea contenida en la construcción. Sorel expone que los mitos revolucionarios no son "descripciones de cosas, sino expresión de voluntades".[22]

La apropiación que hizo Mariátegui de la concepción de mito de Sorel es sustancial. Alfonso Ibáñez evidencia que se puede encontrar una relación profunda en ambas propuestas filosóficas distanciadas de las concepciones ortodoxas marxistas.[23] Las propuestas de Sorel y Mariátegui fueron precursoras de los marxismos culturales que ayudarán en la tarea de ver la realidad, los sujetos y las comunidades desde un trasfondo que juega con el tiempo pasado y futuro, en la búsqueda de aquello que logre tocar las entrañas de quienes participan en los colectivos revolucionarios y movilizarlos en un proyecto común.

---

[21] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución…*, p. 41.
[22] *Ibidem,* p. 79.
[23] *Idem.*

El Amauta retomó el concepto de mito de Sorel, pero lo problematizó desde su propia perspectiva.[24] Reflexionó acerca de la realidad del indio como sujeto empobrecido y así comenzó a trabajar en la causa indígena como movimiento precursor de la revolución. En este contexto, Mariátegui se dio cuenta de la necesidad de "peruanizar al Perú", con la intención de construir un mito propio y vivo.

En Mariátegui se encuentra claramente una concepción de mito más ajustada a la realidad, puesto que en Sorel en algunas ocasiones es algo ambiguo alejado de la cotidianeidad.

> […] su actitud resulta ser más realista y asentada en las bases de la tradición marxista, pues, aunque se preocupa menos de las reflexiones teóricas, sitúa mucho mejor al mito dentro de las condiciones reales de la sociedad. Así, mientras Sorel pone el acento más fuerte en la necesidad de destruir el orden existente, Mariátegui valora al mito más bien como fuerza impulsora del proletariado en la construcción de la nueva sociedad. Por otra parte, no se encuentra en Mariátegui el irracionalismo de Sorel que convierte al mito en irrefutable, ya que él sabe articularlo apropiadamente con la racionalidad científica.[25]

El anarquismo de Sorel fue dejado de lado por Mariátegui, gracias a que él valoraba cada detalle de la historia vivida para construir sobre ella. De este modo el Amauta hizo una apropiación y una relectura de la concepción del mito y evidenció en qué forma la experiencia histórica de los últimos lustros ha comprobado que los actuales mitos revolucionarios o sociales pueden ocupar la conciencia profunda de los hombres con la misma plenitud que los antiguos mitos religiosos.[26] La comunidad indígena se basa en los mitos religiosos, y el filósofo peruano se convenció de que, así como estos mitos los han mantenido como comunidad con prácticas solidarias y de cuidado común, este mito podría llegar a ser un mito revolucionario que apelara a los afectos y provocara una movilización que busque una reivindicación social.

Mariátegui contó con una sensibilidad especial para percibir la realidad. Esta sensibilidad se convirtió en algo fundamental para elaborar la caracterización que hizo de la categoría de mito, pues él la concibió como una necesidad inherente para vivir y hallar sentido a la vida. Su crítica a la civilización burguesa partió de esta perspectiva, puesto que aquellas personas

[24] *Ibidem*, p. 8.
[25] *Ibidem*, pp. 79-80.
[26] José Carlos Mariátegui, *El artista y su época*, Amauta, Lima, 1982, p. 160.

y comunidades que no cuentan con un mito se hallan vacías, sin horizonte y sin parámetros identitarios donde puedan anclarse.

Es fundamental tener presente que “Mariátegui, tiene también el acierto de haber sabido "secularizar" el mito, haciéndolo descender de la esfera de lo sacral y primitivo, para convertirlo en una energía movilizadora del proceso político de transformación social”.[27] Es decir que la característica del mito está muy vinculada a una práctica transformadora y de búsqueda de un nuevo orden más humano, solidario y justo. No hay un proceso romanticista que pueda convertirse en algo enajenador y desdibuje la realidad compleja de las comunidades indígenas.

Por otro lado, algo propio de José Carlos Mariátegui era que no buscaba erradicar individuos, como se proponía en algunas interpretaciones tradicionales del marxismo, sino que buscaba la eliminación de una cultura, el *gamonalismo,* es decir, el caciquismo que se había gestado después de la colonia donde la subalternación se seguía ejerciendo internamente y los gamonales como señores feudales seguían excluyendo a las comunidades indígenas del derecho a la tierra. Mariátegui dio paso, no a la eliminación de los gamonalistas, sino a la reivindicación de estos desde una perspectiva cultural, es decir una reincorporación a la vida comunitaria como iguales, pero con una relación estructural directa en la necesidad de un cambio económico con una reforma en la repartición de la tierra. Es por esta causa que Mariátegui resaltó el estilo de las comunidades indígenas para iniciar esta lucha que es impulsada por la solidaridad misma.

> …lo que le impulsa a propugnar la guerra revolucionaria contra el gamonalismo, en la defensa de la "comunidad indígena", es la supervivencia a lo largo de la historia nacional que decía mucho de sus energías y de la existencia de "robustos y tenaces hábitos de cooperación y solidaridad que son la expresión empírica de un espíritu comunista".[28]

El contexto del Perú será clave para comprender el acercamiento que tuvo el autor peruano con las comunidades indígenas, y en este sentido ver la relación que encontró Mariátegui con los mitos religiosos comunitarios, y la resonancia de estos en su contemporaneidad para

[27] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 81.
[28] *Ibidem*, p. 37.

vivir en solidaridad y plantear así un mito que movilizara a la revolución y a la resistencia de dichas comunidades.

> […] la fe en el resurgimiento indígena no proviene de un proceso de 'occidentalización' material de la tierra quechua. No es la civilización, no es el alfabeto del blanco, lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea revolucionaria socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria. El mismo mito, la misma idea, son agentes decisivos del despertar de otros viejos pueblos, de otras viejas razas en colapso.[29]

Para Mariátegui, la cooperación y la solidaridad presentes en la comunidad indígena tenían una relación con sus mitos pasados que siguen vigentes y movilizan a la resistencia. Es así que él encontró una razón de fondo para emprender un camino revolucionario desde la dimensión estética y cultural propia de las comunidades. Es importante matizar el término "guerra" de la cita anterior, puesto que el autor al emprender una causa cultural, abogaba por el pacifismo de las comunidades.

> La civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza. Falta que es la expresión de su quiebra material. La experiencia racionalista ha tenido esta paradójica eficacia de conducir a la humanidad a la desconsolada convicción de que la Razón no puede darle ningún camino. El racionalismo no ha servido sino para desacreditar a la razón.[30]

El quiebre material, según Mariátegui provenía de algunas sociedades que se fueron al extremo del racionalismo y se olvidaron de principios básicos que daban sentido y orientaban la razón misma. El quiebre entre el mito y la razón ha posicionado a las personas en una seguridad que no es suficiente, que no llena el sentido profundo del estar y del ser. Es por la necesidad de atender el yo profundo que el mito definitivamente tiene que colocarse como una parte constitutiva para caminar sobre un pasado que sigue conectado, y que llama a ir hacia delante y permite encontrar esperanza. El pensador peruano reconoció la importancia del mito en un contexto en el que la razón ya no es suficiente; es ella misma quien se ha encargado de mostrar que es insuficiente para sobrevivir. "Ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia

[29] *Ibidem,* p. 43.
[30] José Carlos, Mariátegui, *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Biblioteca Amauta, Lima, 1970, p. 18.

Razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta. Que únicamente el Mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo".[31]

En otro texto de Mariátegui, *El hombre y el mito,* afirma que "…la inteligencia contemporánea sobre la crisis mundial desemboca en esta unánime conclusión: la civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza"[32]. La ausencia de un motor movilizador como el mito cuestiona el papel del cientificismo, porque ni la razón, ni la ciencia pueden ser o cumplir el papel de mito en la vida del ser humano.

Para Mariátegui es esencial contar con un mito para vivir, pero no se trata de un vivir cualquiera, sino un vivir apasionado, enamorado y con la fuerza necesaria para hacer resistencia a la realidad hostil de desigualdad. El contexto de las comunidades indígenas es un cuadro apropiado para ilustrar una realidad dolorosa, puesto que tienen todas las dificultades e injusticias en frente; pero el danzar, tejer, trabajar, compartir la comida llena toda su esperanza por un ayer que los sostiene y un mañana que vendrá y será mejor que el hoy. Sin romanticismo alejado de la realidad y con todo el carácter de denuncia, Mariátegui afirma:

> No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza super-humana; los demás hombres son el coro anónimo del drama.[33]

La construcción de la historia es trabajo de todas las personas. El Amauta le dio gran importancia a esto, debido a que cada uno hace parte de un pedazo de la historia y es por esta razón que la construcción de ésta tiene que estar orientada a la unidad de lo que fue y lo que será, donde el cimentar la vida se plasme desde una experiencia que movilice y que permita que toda la comunidad sea cocreadora. De este modo es como "Los pueblos capaces de la victoria fueron los pueblos capaces de un mito multitudinario".[34]

---

[31] *Idem.*
[32] José Carlos Mariátegui, *Obras completas* https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm. Consultado 8/V/2019.
[33] José Carlos Mariátegui, *El Alma…,* p. 19.
[34] *Idem.*

Mariátegui le otorgará gran importancia a la idea de reflexionar el yo profundo desde una perspectiva metafísica y básicamente ésta es la función del mito y de las demás categorías. El divorcio de la razón y la sensibilidad ha dejado a las personas y a las comunidades en una dicotomía que hace la vida invivible. Es por esto que la construcción de un mito comunitario permite un arraigo que da la posibilidad de un horizonte de vida mucho más esperanzador, y remueve fibras de movilización. Dicho de otra manera, el mito cumple una función de motor necesario para la vida comunitaria y para la causa de ésta, "…el hombre dinamizado por el mito puede hacer avanzar la historia, con lo cual el mito se constituye en verdadero motor de la historia".[35]

El hecho de que el mito tenga una función movilizadora para la comunidad provoca el cuestionamiento sobre la fuente de dicha movilización o a qué apela. Mariátegui habla de que va más allá de la razón y que ésta no es suficiente para que el mito reverbere en la comunidad. Un eco suficiente para provocar movilización tiene que pasar por los afectos de las personas. La lógica afectiva de la comunidad tiene que verse involucrada en la construcción y apropiación del mito, si esto no ocurre no se genera el vínculo necesario ni la identificación con el mito. Alfonso Ibáñez recoge esta concepción afectiva del mito en los siguientes términos:

> […] el mito constituye para Mariátegui un sinónimo de fe, de "acción de esperanza", de "combate", de "lucha final", de "verdad absoluta y suprema". A través de estos términos, más o menos equivalentes, se puede constatar en primer lugar, que el mito es algo que se sitúa en un ámbito más amplio que el de la razón. Pues siendo una fe y una esperanza, que escapa en cierto modo a la intención racional, es aceptado como una cosa absoluta y cierta. Además, no ve al mito como pasivo, sino lo ve radicalmente activo que conduce a los hombres a la lucha política, al combate definitivo.[36]

Mariátegui no describió la construcción del mito como algo individual, el mito es construido en la unidad del tiempo pasado con los antecesores, pero con la vitalidad y la vigencia de las nuevas generaciones que hacen el hoy desde un mito ubicado como absoluto y como motor movilizador. Porque "El hombre se resiste a seguir una verdad mientras no la cree absoluta y suprema. Es en vano recomendarle la excelencia de la fe, del mito, de la

[35] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 70.
[36] *Ibidem*, p. 40.

acción. Hay que proponerle una fe, un mito, una acción".[37] Es distinto hacer una recomendación a una proposición.

Desde mi lectura e interpretación, podría decir que Mariátegui vio la recomendación como algo ajeno, que no está involucrado o que no hace parte de la comunidad. Por el contrario, creo que como proposición o propuesta es una invitación a todos y a cada uno que puede mover a la construcción colectiva, donde cada uno aporta su particularidad, pero no la sobrepone a las otras.

La proposición tiene un paisaje armónico, dialéctico y consensuado. De este modo es como más adelante el "ambiente afectivo" se podría entender como el lugar donde se sigue habitando, que sigue dando espacio a preguntas e intentos de respuesta, por esto es el mito expresión-lugar de lo que somos siempre, su intemporalidad se expresa en pasado inmemorial y es referente moral afectivo y de valor que se conecta con la utopía, es decir el sentimiento de no cumplir todavía lo que somos. "El mito no aparece únicamente como obra de la historia, sino también como obra del hombre. Primero como multitud, como pueblo o como clase, y luego como "élite" o como producto del hombre genial e imaginativo".[38]

> […] el mito es un producto espontáneo de la formalización cultural del mundo humano; como el arte, la ciencia o los usos sociales. Por lo tanto, no es obra arbitraria de la fantasía ni calculado resorte social de una casta dominante. Así es como expresa que "dos notas positivas caracterizan al mito: una es la de ser respuestas a las cuestiones más profundas y graves que un grupo humano se plantea". Y la otra es la de "ser el resultado de intuiciones privilegiadas que han descubierto conexiones insospechadas entre realidades transempíricas".[39]

La constante actualización del mito es fundamental para que funcione como motor de la praxis. El Amauta advirtió que "Los intentos de resucitar mitos pretéritos resultan, en seguida, destinados al fracaso. Cada época quiere tener una intuición propia del mundo. Nada más estéril que pretender reanimar un mito extinto".[40] La unidad del tiempo y la memoria son dos factores esenciales para no tener mitos muertos y desconectados, puesto que como bien lo dice Mariátegui, resucitarlos es desgastarse por algo que no tiene sentido.

---

[37] José Carlos Mariátegui, *El Alma…,* p. 21.
[38] Alfonso, Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 71.
[39] *Ibidem,* p. 81.
[40] José Carlos, Mariátegui, *El Alma…,* p. 21.

Un mito muere cuando no cumple la función de movilizar y esto ocurre precisamente porque sale de la unitotalidad del tiempo, se queda en un pasado nostálgico que se desconecta, en un ya fue que no dice nada hoy.

El mito debe estar en el devenir histórico constantemente, y de este modo debe responder a la historia y a la comunidad.

> […] el mito se inserta plenamente en la historia, nace y es destruido por ella, considerando cada época a su mito como una realidad absoluta y definitiva. Esto es lo que él [Mariátegui] denomina el "sentido temporal" del mito, de donde resultaría una absurdidad antihistórica el pretender mantener vivo un mito que ya está condenado a desaparecer. Y debido a ello quizás la conceptualización más adecuada del mito sería aquella que la considera como "la intuición del mundo" propia a cada época.[41]

Un ejemplo que puede ilustrar la anterior cita es el mito que se constituyó en torno al gamonalismo, donde blancos e indígenas tenían papeles inmutables, y como consecuencia, la desigualdad en la repartición de la tierra era un resultado de la explotación que ejercían los gamonalistas en las comunidades indígenas. Esto comenzó a carecer de sentido y las comunidades emprendieron la búsqueda de un nuevo mito que pautara un nuevo orden social distinto, su intuición del mundo era otra, y así es como los levantamientos indígenas, en busca del nuevo orden permitieron poco a poco la desaparición del gamonalismo.

Es importante mantenerse atento a la actualización de la realidad y lo que ella da conserva la memoria en la totalidad del tiempo y la actualización del mito acorde al momento que se vive y al sentir común de las personas que conforman la comunidad. Esta actualización es lo que permite la cohesión de la comunidad misma, y evita fragmentaciones e individualismos atomizados que se aferran a pasados inconexos, tradicionalistas y conservadores de un tiempo que ya no es, que ya no responde a las necesidades y las demandas sociales. El mito ubicado en un pasado que no es temporal, permite un pasado y un mito vivo, siempre contemporáneo y movilizador.

La función simbólica del mito tiene que ir en consonancia con su tiempo, debe dar una respuesta significativa a las personas que recurren al mito, no desde una relación meramente superficial de forma estética o estructural, sino una relación con un vínculo real

[41] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 41.

que recurra siempre a temáticas arraigadas en la realidad de las comunidades, expresadas en medios artísticos que van más allá de lo convencional y responden a dinámicas cambiantes donde la imaginación se vuelve clave para la comprensión.

> El mito continúa ejerciendo su función esencialmente significativa, en cuanto constituye una respuesta a las cuestiones más hondas de un grupo humano y una llamada a ser creadores de su propio porvenir. Porque la orientación de los grupos frente a la realidad no se rige por procesos exclusivamente racionalistas, sino que hay factores vivenciales que deben ser tenidos muy en cuenta. De ahí también que el mito se exprese y se encarne en el símbolo; que es un acontecimiento perceptivo-imaginativo en el camino de lo vivencial profundo.[42]

Los diversos vehículos por los cuales transita el mito son esenciales, porque se convierten en la concreción de la expresión de la comunidad en clave de la imaginación. Pueden notarse procesos muy fecundos donde la construcción del mito —puesto en clave estética de una expresión artística como la literatura, la música, el teatro, la danza, la pintura entre otras— se convierte en un elemento que ayuda a la comprensión del trabajo artístico como develador del mito y a la vez como constructor de éste. En otras palabras, el trabajo artístico como expresión comunitaria se nutre de mitos, pero al mismo tiempo, forja el mito para componer algo que la misma comunidad pueda contar, gozar, cantar, llorar, anhelar, bailar, actuar, etc.

Es primordial tener un momento para examinar el proceso de construcción colectiva de la formalización del mito y los medios artísticos por los cuales se quiere expresar. El mito comunitario tiene que estar siempre en cuestión y en constante discernimiento. Porque uno de los problemas que puede encontrarse en esta propuesta es que el mito, con su función movilizadora y emancipadora, caiga en aquello de lo que se quiere liberar, la opresión, la injusticia, la dominación.

En otras palabras, el permanente discernimiento comunitario para tomar conciencia si el mito aún es vigente y movilizador, es un ejercicio necesario, debido a que el mito mismo puede convertirse en un instrumento de dominación. Otros autores latinoamericanos, como Salazar Bondy presentan la idea de que el mito es alienante e impide la construcción de lo propio y liberador.

---

[42] *Ibidem*, p. 82.

> […] hay un mito de la hispanidad, otro de la indianidad, otro de la occidentalidad o latinidad del Perú, así como hay un mito de nuestra catolicidad (opuesta a temidas desviaciones o a la incredulidad perniciosa de otras naciones) y de nuestra "espiritualidad" (contraria al supuesto "materialismo" de pueblos cuya cultura casi siempre ignoramos y cuya fortaleza envidiamos y recelamos). Por la vigencia de tales mitos mistificadores de la realidad del país, los peruanos, en cuanto tienen una conciencia positiva de sí, viven de espaldas a su mundo efectivo, adormecidos por la ilusión de un ser normal o valioso y por la satisfacción de apetitos efímeros y excluyentes.[43]

Se podría pensar que autores como Salazar Bondy no compartirían la postura en la que Mariátegui le da fuerza al mito. Sin embargo, no hay una crítica directa a Mariátegui con respecto a su concepción del mito, ni a su propuesta del problema del indio desde lo mítico, por el contrario, Salazar afirma que "Mariátegui aplicó muy lúcida y originalmente el marxismo a la realidad peruana".[44]

Este autor reconoce que Mariátegui insiste en un socialismo indoamericano planteado desde lo propio y liberador.

> [Mariátegui] Señala que en la forma primitiva del mito podía observarse que los éxtasis religiosos y sus equivalentes simbólicos, eran entendidos de manera muy distinta por las diferentes clases sociales. Pues ya desde entonces el aspecto religioso del mito pierde fuerza ante su dimensión social. De tal forma que el grupo dominante, adoptando paulatinamente posturas racionales, transforma los equivalentes simbólicos en instrumentos de dominación, recubriéndolos así con el color protector de la ideología. En cambio, las masas, partiendo a menudo de la misma materia prima, elaboran una utopía que infringe el statu quo".[45]

Mariátegui ya estaba consciente del peligro que podía representar un mito no discernido, impuesto por agentes externos. La imposición de por sí ya es un elemento que paraliza el mito movilizador y emancipador anteriormente planteado. Es por este motivo que la transformación de los equivalentes simbólicos hechos ideologías se convierte en factor alienante que paraliza la movilización de las personas y las comunidades. Esto genera una subalternidad directa a entes de poder y dominación.

Otra característica que Mariátegui exponía en la categoría de mito es la gratuidad que brota de su construcción y vivencia. Esta gratuidad permite vivir un "nosotros" dentro de la

[43] Augusto Salazar Bondy, *Dominación y liberación,* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1966, p. 77.
[44] *Ibidem,* p. 102.
[45] *Ibidem,* p. 86.

comunidad que da identidad y que es inmemorial. El mito no le pertenece a nadie en particular, es de todas las personas que se sienten parte de la comunidad o que quieren entrar a ella. Es importante enfatizar que el mito no se puede cerrar, una vez que se hace exclusivo se termina la gratuidad. En este sentido, la apertura del mito permite su liberación, su vuelo libre por el corazón de quien lo quiera vivir e imaginar.

Por último, un mito revolucionario como el que proponía el Amauta claramente es un sentir utópico. Esto es poner a prueba la realidad peruana, donde la experiencia de la dominación estaba normalizada. La pregunta es por qué el levantamiento indígena de los años 20 fue posible, qué movía a la comunidad campesina a levantarse y regresar a las tierras que eran suyas y que estaban en manos de los gamonalistas. Desde el punto de vista actual, esta pregunta sigue vigente, gracias a que las comunidades indígenas, negras, campesinas, de mujeres etc. siguen resistiendo y esperando una esperanza matinal. ¿Qué mueve a las lideresas y líderes a seguir buscando vías de nuevo orden para sus comunidades?, ¿por qué la danza y la música de las comunidades no se acalla ante el horror del hambre y la muerte?

Una respuesta a esta cuestión utópica es la movilización que, como anteriormente veíamos, está dirigida por el mito, el cual está ligado de una manera profunda a un mito estético, donde lo sensorial es fundamental para la comunidad y además está concatenado a lo religioso. Según Mariátegui "El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta".[46] Esto es esencial en nuestros días, porque habitamos en un mundo donde no se cree en nada ni nadie. Por esto, un mito tiene que producir una movilización interna y comunitaria, donde los afectos vibren desde lo más auténtico.

### 1.3 La Utopía, el nuevo orden de lo posible.

La resonancia del mito en el presente se da por la insatisfacción. Sin embargo, es necesario pensar en futuro, puesto que el pasado está pidiendo futuro en el presente. El "ya" del pasado es apertura de futuro posible, otro que el pasado, esa otredad es todavía un no-lugar, un lugar que podría ser (si lo queremos hacer ser). El presente pide apertura a un futuro que responda a lo que somos desde siempre, pero con un nuevo orden que salga de lo establecido, de los roles impuestos y de las estructuras tradicionales. La utopía es

[46] José Carlos Mariátegui, *El artista y su época…*, p.19.

fundamental para la imaginación y la creatividad. Porque la utopía es soñar despierto y lleva a una movilización.

La utopía como segunda categoría, está ligada a la antropología del ser humano. Así como el mito se ubica en un pasado que va más allá de lo cronológico; un pasado de un "nosotros" que hemos sido siempre, inmemorial, que da una identidad universal desde la particularidad de cada persona y permite abordar críticamente el presente, así podemos pensar la utopía como el futuro que "nosotros" construiremos. En este apartado propondré un esbozo rápido de la etimología de la palabra utopía y lo que se ha dicho de ella. Presentaré con profundidad la apropiación que tiene Mariátegui de la concepción clásica y expondré la caracterización de la utopía, para así, entender por qué es tan importante que se enmarque la utopía desde el pensamiento del Amauta y desde la realidad latinoamericana.

Desde diversas escuelas y puntos de vista se puede abordar la concepción de utopía y la diversidad de posiciones que se tienen con respecto a ésta. Es esencial rescatar que uno de los pilares fundamentales del pensamiento latinoamericano es la utopía, puesto que ella es la que abre el camino de emancipación de los sujetos sociales que buscan el nuevo orden y es inherente al ser humano, gracias a que "…la imaginación utópica hunde sus raíces en una experiencia originaria del hombre, la del desear y la de la libertad".[47] El deseo es fundamental para pensar la utopía desde una experiencia que se gesta en las entrañas. El deseo es la puerta de entrada al resto de disposiciones que permitirán otras movilizaciones. Estas dos características, la libertad y el deseo, facilitan pensar la utopía como un vínculo esencial del ser humano y su devenir histórico, puesto que permite comprender el sentido profundo de la vida y da un horizonte y un punto de llegada.

La etimología de la palabra utopía aporta elementos y ayuda a intuir el camino que se recorre en el pensamiento mariateguiano con respecto a esta categoría. La palabra utopía es de raíz griega, se compone del término topos (lugar) y de su negación, ou- (no), a partir de lo cual utopía puede traducirse como "ningún lugar", "sin lugar", "lugar que no existe".[48] Esta terminología clásica, es transformada por muchos autores a lo largo de la historia de la

[47]Vanrell, Noelia, "La imaginación utópica como atributo de la libertad" en *Teoliterária*, Pontifícia Universidde Católica de São Paulo, São Paulo, Vol. 4, N°7, 2014, pp. 219–228, p. 219.
[48] *Ibidem*, p. 220.

filosofía. En el caso de Mariátegui se puede hallar una comprensión distinta, no obstante, el no lugar será fundamental para la capacidad imaginativa del ser humano.

La definición clásica proporciona una lectura que muestra "…ese "ningún lugar", desde la negación del lugar que efectivamente ya es, damos un salto imaginario a "otro lugar", hacia otro espacio y otro tiempo".[49] Esto quiere decir, que hay un cierto traslado en el lugar y el tiempo que ocurre ligado al deseo de algo nuevo. Esta experiencia es esencial en el proceso de lucha social, gracias a que genera una anticipación de lo que puede ser, de lo que se sueña y el papel de la expectativa viene a jugar un rol muy importante, puesto que prende en la conciencia de las personas un querer vivir de otro modo, diferente al presente, claramente buscando un bienestar común que remite a la raíz que da el mito. Lo que creemos que fuimos es fundamental, porque es lo más nuestro, evidencia más de lo que en verdad somos en contraste, tal vez, con lo que ahora experimentamos. El mito se vive, entonces, como promesa y nos lanza a pensar en una utopía donde coincida lo que fuimos y seremos desde un nosotros que somos.

Para ilustrar este elemento del pensamiento de Mariátegui, puede ayudarnos lo que Vanrell explica apoyado en Paul Ricoeur "…la función de la utopía es de índole subversiva, cuestiona lo actualmente existente, pero este deseo de ruptura de lo ya conocido no se agota en una crítica destructiva. Sobre las ruinas de lo real, se construye en forma de deseo otro modo de ser de lo real".[50] La característica subversiva de la utopía es un movimiento esencial para sentir y darle la importancia que merece. El desear un nuevo orden no tiene que ver con destruir el presente actual o la realidad existente; es por este motivo que se aclaraba anteriormente que Mariátegui se distanciaba de Sorel: la posición anarquista de éste no lo convencía, debido a que, para el peruano, pensar el futuro utópico necesariamente se asienta sobre una realidad que se actualiza y que se convierte en la estructura para posicionarse y buscar el nuevo tiempo, el tiempo matinal. El tiempo matinal se podría ilustrar como el encuentro de dos realidades, la realidad actual y la realidad del mito que nos remite a lo que siempre hemos sido y estamos llamados a ser.

[49] *Ibidem,* p. 221.
[50] *Idem.*

Otra característica de la concepción clásica es que la "imaginación utópica no sólo se expande hacia lo posible que desborda lo real, sino que apuesta también por lo que sabe imposible, una posibilidad que se presenta con certeza como lo inalcanzable, pero que sin embargo se ofrece para ser deseada".[51] Como se describió antes, la utopía lanza a un algo que no es, pero que parte del presente. Algunos críticos de la utopía se quedan principalmente en la característica de la imposibilidad de vivir la utopía, tanto que es catalogada como alienante de la realidad. A pesar de esto, la imposibilidad de la utopía tiene una fuerza fundamental que Mariátegui rescatará, gracias a que es lo que permitirá revertir los roles, las funciones, la desigualdad y la injusticia, la imposibilidad de vivir una realidad más equitativa donde la realidad del sujeto empobrecido se transforme, se convierte en el sueño y la causa principal de la emancipación. Es la nueva meta de las comunidades que se prometen a sí mismas un vivir diferente.

La formación que Mariátegui recibió en Europa fue fundamental, sin embargo, el hecho de que su pensamiento se geste en el contexto peruano es lo que ayuda a que se exponga su propuesta filosófica con cualidades entre lo europeo y lo latinoamericano, es decir el encuentro de dos epistemologías que ayudan a posicionar su comprensión de la utopía con características muy particulares. En este contexto, Mariátegui "…se propone la reconstrucción de la utopía, pero no en el sentido etimológico del "no-lugar", sino de aquello que llama nuestra atención como un "deber-ser" que puede orientar nuestra praxis colectiva en tanto que esperanza compartida en nuestro hoy histórico".[52] La realidad peruana del indio empobrecido y explotado despertó en Mariátegui el deseo de proponer una utopía arraigada en la praxis, una praxis completamente desarrollada en la realidad y que permite la vinculación con las bases sociales desde lo popular y lo comunitario. Una utopía que no genere esperanzas particulares o personales, sino que sea una construcción común.

Es por esta razón que, aunque el Amauta le da un lugar cardinal a la fantasía y a todo su componente estético, puede notarse que

[51] *Ibidem*, p. 228.
[52] Alfonso Ibáñez, "Reivindicación de la utopía" en *Xipe Totek*, ITESO, Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades, ITESO, Tlaquepaque, Jal., Vol. XVII, N° 3, 2008, pp. 260-263, p. 260.

> […] aún en forma paradójica con su significación etimológica, las utopías no son pura fantasía ajena a todo tiempo y lugar, sino que se hallan muy relacionadas con la realidad histórica en la que aparecen. Lo que está en íntima sintonía con la tesis marxista de que la humanidad se propone siempre únicamente los objetivos que puede alcanzar, porque, mirando mejor, se encontrará siempre que estos objetivos sólo surgen cuando ya existen, o, por lo menos; se están gestando, las condiciones materiales para su realización.[53]

El arraigo de la utopía en la realidad se da en la disyuntiva que Mariátegui propuso: una movilización entre lo real y la fantasía. Es decir, que constantemente hay una tensión que permite que soñemos entre lo dado y lo posible, y esta tensión es lo que precisamente da una coloratura distinta al resto de los autores que presentan la utopía desde posiciones parciales. En el caso de Mariátegui la utopía de lo posible desde la fantasía es esencial, porque apela a los afectos, no obstante, la realidad y las condiciones de posibilidad tienen que ser las brújulas orientadoras de la puesta en marcha.

En esta caracterización y apropiación de la utopía en Mariátegui, Alfonso Ibáñez resalta que lo importante es enfatizar cómo Mariátegui previno que "sólo son válidas aquellas utopías que se podrían llamar realistas. Aquellas utopías que nacen de la entraña misma de la realidad".[54] Esto ayuda a tener un parámetro básico que da una imagen exacta y puntual de la búsqueda que tiene el filósofo peruano con respecto a una utopía que se geste en lo real, pero que no pierda su característica fantástica, imaginativa, creativa y movilizadora de lo dado, en lo posible del devenir histórico.

Otro factor que ayuda a caracterizar la utopía mariateguiana es que “La utopía constituye la crítica de lo existente, es también la propuesta de aquello que debería existir, residiendo su importancia principalmente en el primer aspecto; ya que la intención utópica se concretiza mejor no en la determinación positiva de lo que quiere, sino en la negación de lo que no quiere”.[55] Es importante recordar que el mito cuida de lo que se quiere, enfatizando que se realiza no como un proyecto explícito sino como una fuerza vocacional, en la que cada miembro de la comunidad está llamado a sumarse a dicho proyecto. La cualidad utópica de negación en paralelo con la cualidad mítica de afirmación afianza la idea de que se construye con base en lo real.

[53] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 87.
[54] *Ibidem,* p. 78.
[55] *Ibidem,* p. 87.

Otra de las características más importantes en la propuesta utópica de Mariátegui tiene el objetivo de romper la parsimonia, la quietud y la falta de dinamismo de las personas en las comunidades. El Amauta catalogó la parálisis como una actitud negativista cargada de pesimismo malsano que paraliza e impide la movilización. Es por esta causa que "Las actitudes absolutamente negativas son estériles. La acción está hecha de negaciones y de afirmaciones. La nueva generación en nuestra América como en todo el mundo es, ante todo, una generación que grita su fe, que canta su esperanza".[56] La nueva generación hace referencia a una característica que el peruano le otorgó a la nueva época como matinal, trae la esperanza de un nuevo sentir y de una nueva búsqueda. De este modo, la utopía nace de la esperanza y la fe (relación con el mito), no sólo de la negación.

Para este autor andino fue sumamente importante posicionar la utopía como creencia. En este sentido, la fe y la mística asumieron un papel primordial al igual que en el mito, gracias a que si se actúa desde esta confianza que produce el creer en un absoluto, genera un tejido comunitario que se da desde la experiencia de fijar la mirada en algo que sobrepasa la comunidad, y que en este contexto permite vislumbrarla desde el cambio de diversos paradigmas. De este modo "… en la nueva generación, arde el deseo de superar la filosofía escéptica. Se elaboran en el caos contemporáneo los materiales de una nueva mística".[57] No es una construcción que se da en medio de una paz silenciosa, sino que la construcción mística de la utopía se da en medio de tensiones y dificultades. Estas características Mariátegui las catalogó como caos. Caos es desorden, pero también condición material de cambio, novedad y creatividad. Si se mantienen la fe y la esperanza en el caos, se puede encontrar algo nuevo que dar ahí.

La utopía tiene que convertirse en una característica que envuelva al ser humano, no sólo desde aspectos sensibles o afectivos, los cuales son ciertamente fundamentales, sino que también la razón y la inteligencia son partes primordiales para que la utopía emerja como un proyecto común creíble e incluyente para las personas que quieran sumarse. Es como consecuencia de esto que Mariátegui puntualiza que "…entiende por utopía no un sueño o una ilusión caprichosa, sino más bien un sistema de representaciones capaz de suscitar la

[56] José Carlos Mariátegui, *El Alma…,* p. 29.
[57] *Ibidem*, p. 30.

acción y el compromiso político revolucionario. En todo caso no es únicamente un llamado a la inteligencia, sino a la totalidad del hombre, con su complejidad de pasiones, anhelos y esperanzas".[58]

Pensar la utopía como un proyecto explícito puede llegar a enredar y a convertir el proyecto utópico en una romantización del futuro. Agotar el futuro con un proyecto concreto ha sido de las críticas y fracasos más fuertes de los proyectos revolucionarios. Tener un proyecto explícito, limita el futuro y lo determina, imposibilitando la imaginación y la creatividad del nuevo tiempo. Debido a esto, es esencial pensar la utopía como crítica al orden actual existente, esta premisa permite orientar la utopía a lo que no se quiere del hoy, es la necesidad de la no repetición de parámetros opresivos e injustos.

Es necesario resaltar que Mariátegui rechazó aquellas utopías que no tienen ningún vínculo con la realidad, que son impuestas, o que se han elaborado artificialmente. Este tipo de utopías las denominó utopismo

> La mayor parte de las veces lo usa en su connotación peyorativa, expresando que el utopismo conlleva una actitud meramente negativa y destructora que, desconociendo la realidad presente, se refugia en la contemplación de un futuro abstracto. Esto es lo que le impele a rechazar, enérgicamente, "las fórmulas utópicas" y las "abstracciones brumosas".[59]

Mariátegui propuso una diferenciación entre utopía y utopismo, puesto que van orientados a diversos propósitos con objetivos distintos y procesos casi opuestos. En este sentido, nuevamente es esencial tener presente la necesidad de hacer un constante examen de la utopía que se está construyendo, porque en algún momento la utopía puede deformarse en utopismo y traer consecuencias negativas.

Tener presente la utopía como la negación del orden actual que quita la vida, ayuda a orientar de qué modo "…la utopía debe necesariamente conducir a un compromiso en pro del surgimiento de una nueva conciencia social, de nuevas relaciones entre los hombres".[60] La emergencia de una nueva conciencia es fundamental, porque repercute en una nueva

[58] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 82.
[59] *Ibidem,* p. 78.
[60] *Ibidem,* p. 87.

sensibilidad que marcará el ritmo de la manera en la que las sociedades se reestructurarán, desde las células comunitarias que buscan relaciones más humanizantes y ecológicas.

Al igual que en el mito, el filósofo peruano le dará un papel fundamental a la realidad indígena. Lo mítico de los pueblos originarios le da un matiz especial a la construcción utópica, porque se elabora sobre una lógica indígena comunitaria. Gracias a esto, el pensamiento mariateguiano tiene una propuesta importante para llevar a cabo una movilización social revolucionaria que sea integral y radical y que exponga el despliegue de ese patrimonio intuitivo de raíz indígena, con su mentalidad mítica y simbólica, integrando la razón a la base de su proceso cognoscitivo. Tal vez así consigamos la humanización de la razón y, simultáneamente, la racionalización de la humanidad. Esta idea, según Ibáñez es lo que Mariátegui catalogó como la utopía del socialismo indoamericano, que presenta un nuevo orden, desde los afectos de lo simbólico, lo estético, lo inteligible y lo comunitario.[61]

Estas características tan particulares permiten encontrar el nacimiento de un pensamiento en América Latina que ayuda a ver por qué es tan importante y necesario

> …al sentar las bases de la utopía del "socialismo indoamericano", intentando articular el marxismo con la cuestión nacional y el socialismo con el mundo andino. Mariátegui tiene muy presente no sólo la penetración del capital imperialista y la industrialización del país, sino también las tradiciones comunitarias del campesinado indígena, donde percibe los embriones del futuro socialismo peruano. Esto es lo que le lleva a decir que la fe en el resurgimiento indígena no proviene de una 'occidentalización' material de la tierra quechua.[62]

Mariátegui fue consciente del desafío tan grande que representa su propuesta, empero, siembra esta posibilidad de una nueva América Latina donde el quehacer indígena sea el que oriente el proyecto utópico de una nueva América. Como enfatiza Ibáñez, es importante no pensar en una occidentalización, sino en una sensibilización que nos permita vivir un nuevo orden existente desde la solidaridad practicada por los pueblos y la contemporaneidad de sus organizaciones comunitarias en el tiempo de hoy.

[61] *Ibidem*, p. 226.
[62] *Ibidem*, pp. 233-234.

Como consecuencia de lo expuesto, pensar en utopías puede parecer una paradoja, pero aún más, pensar en ellas en medio de las diversas crisis que vivimos hoy. Un proyecto utópico sale de cualquier lógica posible, sin embargo, la utopía es lo que constituye el acicate para crear, imaginar y movilizar lógicas prácticas. Hacer estas lógicas posibles en la realidad desde la acción y poder movilizar la realidad por una acción que está orientada, confirma que la utopía es tan necesaria hoy como cualquier elemento básico de la vida. Una utopía marca el camino, da horizonte, nos saca del nihilismo y la falta de sentido.

Al tener presente esto puede comprenderse por qué "Los idealistas necesitan apoyarse sobre el interés concreto de una extensa y consciente capa social. El ideal no prospera sino cuando representa un vasto interés. Cuando adquiere, en suma, caracteres de utilidad y de comodidad. Cuando una clase social se convierte en instrumento de su realización".[63] La comodidad es esencial por sus connotaciones afectivas, porque significa estar a gusto. Una sola persona no hace posible el camino hacia la utopía, no es posible orientarse a un proyecto utópico de manera individual. La comunidad es necesaria para este proceso y hoy se hace más importante que nunca, contar con una utopía y con una comunidad para resintonizar con la realidad.

## 1.4 La Movilización en la praxis revolucionaria.

La tercera categoría es la de praxis en el pensamiento de Mariátegui. La movilización se vincula directamente con la revolución y como ya se señaló en la exposición de su pensamiento y de las categorías de mito y utopía, la praxis en la movilización social se convierte en una nota constitutiva del pensamiento latinoamericano y de la propuesta marxista de este autor peruano. En esta parte expondré brevemente en qué consisten las distintas cualidades de la praxis mariateguiana, como preámbulo al desarrollo de esta categoría en el capítulo siguiente.

La praxis movilizadora está orientada a elaborar un tejido con el mito y la utopía, y por eso la praxis marxista en Mariátegui tuvo cualidades tan propias y aparentemente opuestas,

> Mariátegui ensaya una revitalización de la praxis revolucionaria. Si hubiera que etiquetar el marxismo mariateguiano, podría decirse que su cosmovisión envuelve

[63] José Carlos Mariátegui, *El Alma…,* p. 38.

> un "materialismo idealista", con todos los elementos de contradicción que implica esta fórmula, ya que, como él mismo lo expresa, "el materialista, si profesa y sirve su fe religiosamente, sólo por una convicción del lenguaje puede ser opuesto o distinguido del idealista". En consecuencia, y de un modo un tanto paradójico, de la simbiosis de ambos elementos en su esfuerzo por hacer coincidir el materialismo histórico con un idealismo revolucionario, resulta el peculiar marxismo creador de este "agonista" del socialismo.[64]

En el filósofo peruano la praxis tuvo varias connotaciones. Puede apreciarse una praxis con una movilización política bastante clara, también puede encontrarse una movilización espacio temporal, pero una relevante en mi reflexión será la praxis estética, movilizada desde la imaginación y la temporalidad del pasado y el futuro en el presente, para buscar la comprensión del concepto de arte revolucionario. Este concepto da cuenta del carácter creativo que tiene la praxis en Mariátegui, no de una manera predeterminada por un conocimiento o un proyecto específico, sino la praxis misma como acontecimiento del conocer y siempre en examen desde el mito y la utopía.

Es importante hacer explícito que no es solo movilización de personas y fuerza a la insurrección en las calles, sino movilización de imágenes, afectos y valores para hacer posibles y deseables otros niveles de movilización, como los que se abordarán en el siguiente apartado, principalmente la movilización de imágenes, arte y música.

La movilización tendrá un desarrollo más amplio en el segundo capítulo, donde expondré la descripción del arte revolucionario. Antes, es preciso ahondar en la imaginación como la categoría que ayudará a asentar el mito, la utopía y la movilización en la práctica comunitaria y la organización colectiva. A partir de ella podremos examinar el papel del arte en la constitución de los sujetos políticos y la estructuración de las comunidades a partir de expresiones estéticas y sentimientos, con el telón de fondo del mito y la utopía, que se concretan en la movilización de los afectos y la búsqueda de un nuevo orden marcado por un arte que humanice, traslade a otros tiempos, permita un diálogo cultural más variado, deje de un lado los totalitarismos impuestos y homogenizantes, y se pueda construir un arte propio, liberador y resistente.

[64] Alfonso Ibáñez, "La utopía …", p. 239.

## 1.5 La Imaginación, transformar la realidad imaginando.

Las categorías de mito, utopía y movilización son fundamentales para adentrarnos en la dinámica de un pensador marxista que, desde su quehacer cultural en lo estético, ubica como protagonista al pueblo de América Latina, por sus luchas emancipatorias con la construcción de nuevos sujetos políticos, a partir de la movilización de los afectos y el deseo por un nuevo orden, justo e incluyente.

Es necesario reflexionar en qué sentido las tres categorías del autor toman vida como unidad por medio de la imaginación**.** La imaginación en José Mariátegui constituye la capacidad que permite abrazar las categorías de mito, utopía y movilización como unidad articulada, y ayuda a plantear, de qué manera estas tres categorías pueden pasar de la expresión oral y escrita -como lo plantea Mariátegui- a una dimensión musical que plantearé más adelante, en la que la música se convierta en la materia que posibilite el sentido y el encuentro del mito y la utopía en la movilización por la vivencia comunitaria e individual de la imaginación.

En esta sección, reconstruiré el recorrido de esta categoría en la historia de la filosofía, partiendo de la etimología hasta la comprensión de la razón por la cual la imaginación ha ocupado un lugar importante en los debates filosóficos de diversas épocas y escuelas. En un segundo momento, describiré cuál ha sido la caracterización que el autor peruano le ha dado a la imaginación y de qué manera la imaginación concreta la triada de mito, utopía y movilización.

Al remitirnos a la etimología de la palabra imaginación, encontramos que es un término de origen latino, desde *imaginatio*, como conexión al pasado visible. En la forma *imaginări* remite a desarrollar una imagen, asociándose a *imāgo*, vocablo entendido como imagen propiamente dicha, en combinación con el verbo *imitări*, por la acción de imitar, ésta última palabra con raíz en el indoeuropeo **aim*-, que remite a la idea de copiar. Plantea la posibilidad de la mente humana de construir imágenes existentes en la realidad o creadas en la fantasía individual.[65]

[65] https://etimologia.com/imaginacion/ Consultado el 30/IX/de 2020.

A lo largo de la historia, la imaginación se presenta a primera vista como un proceso continuo de imágenes, pero muy pronto esta apreciación resulta inadecuada y engañosa.[66] Es necesario conducir la imaginación a transformar la lógica de lo estético, al terreno de lo estético cuyo discurso también es fuente de conocimiento de la realidad. Se puede observar que todo discurso filosófico aunque que se presume libre de fantasías se encuentra íntimamente ligado a éstas, ya que la palabra es expresada e imaginada. Hay un entreveramiento que no parece desentrañable porque imagen implica ya lenguaje y lenguaje implica la concreción de la imagen. Hay una imposibilidad para postular la dicotomía irreductible de imagen y concepto, de imaginación e intelección.[67]

En la filosofía griega, la imaginación se posicionó en el debate en torno al campo sensible e inteligible, una discusión muy trabajada por Platón en búsqueda de representaciones sensibles, tema del icono de lo invisible (cosas sensibles que están representando ideas) como imitación por participación o por la copia de un demiurgo, que reflejarán ideas. Los griegos no ignoraron los poderes de la imaginación como reflejo y traducción de la sensación. La *phantasía* permanece en el ámbito de la ilusión y Platón utiliza alternativamente las voces de *phainómenon, phantasmatos* y *eidolon* para referirse a todo aquello que excede lo real en sí y la verdad (*alétheia*). Empero, la *phantasía* no alcanza en el corpus platónico el rango de episteme. En Aristóteles la imaginación ilustra, especifica y retiene lo ausente (idealiza). Aquí el fantasma permite abstraer la idea, identificándose con la memoria. [68]

En la época medieval, el pensamiento cristiano ubicó la imaginación tanto a nivel individual como a nivel colectivo y la relacionó con la alteridad de lo bello y la idea del mal referida a la creación de la naturaleza, las obras de arte y el pecado. Puede afirmarse que comenzó a fungir un papel social importante puesto que servía como herramienta catequética en la predicación para proyectar estados del alma, recrear los textos bíblicos, movilizar el pensamiento a reflexiones de diversa índole y fue un tiempo muy productivo

[66] Frederic C. Bartlett, "Tipos de imaginación", en *Athenea Digital*, N° 17, en http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/717, 2010, p. 279.
[67] María José Rossi, "En torno de la imaginación: hermenéutica de una mise en scène" *en El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Vol. 3, Nº 4, 2018, pp. 158-185, p. 158.
[68] *Ibidem*, pp. 163-167.

para estimular artistas desde la expresión religiosa. Este estímulo podría tener un eco mariateguiano respecto a su importancia pedagógica ligada a los afectos, por ejemplo, las ilustraciones en las biblias y salterios, los vitrales góticos, o los cantos. La imaginación se presenta como trabajo de hacer icono de lo invisible, relacionado con lo divino, pero también con las inclinaciones del pecado, tocando nuestros sentidos y afectos.

Posteriormente en la modernidad, se ve que, debido a los diversos cambios de tipo social, político y cultural, se conforma una nueva comprensión de la imaginación, la cual se deslinda del método cientificista de la época y se opone tajantemente a la razón y a la intelección. No obstante, se puede ver que,

> […] el exilio de la imaginación del ámbito del conocimiento no tardará en revelarse insostenible y vano —Hobbes, Vico, Hume, Kant e incluso Hegel y Husserl, todos desde tradiciones y con sesgos muy diferentes, reconocen su potencia productiva o reproductiva, según sea su lugar y su función— dará lugar a un prejuicio concomitante, difícil de erradicar: el que concibe a la imagen como una pintura y al pensamiento como una brisa clara y fluente; o el que hace a la razón un instrumento inescrupuloso y calculador, y a la imaginación una facultad tan ociosa como libre. Porque se la imaginó proclive a caer bajo la tiranía despiadada del logos es que quiso destinársele un espacio propio, al amparo de sus propios excesos: el espacio del arte, del juego y del sueño.[69]

Este breve recorrido por la historia del lugar de la imaginación en los debates filosóficos, me permiten mostrar a continuación qué cualidades Mariátegui hereda y de cuáles se distancia. Ya que el autor hace una apropiación de la categoría y da pistas para continuar el debate desde lo que se irá constituyendo como el pensamiento latinoamericano.

Al hacer la lectura de diversas obras del peruano y comparar diversos estudiosos de su pensamiento, puedo afirmar que el pensamiento griego sigue muy vigente en la concepción de imaginación del Amauta. Ya que se le otorga gran fuerza a la idea de fantasía, se posiciona muy bien el factor de ser una categoría movilizadora y fuente de proyección y en este mismo marco se sostiene muy bien la relación con la memoria, como algo que permite revivir el pasado. Mariátegui le dio vigencia al pensamiento platónico y aristotélico, ya que el campo de la percepción será fundamental para la configuración de la *aisthesis*. La característica estimulante de la imaginación, sostenida por el pensamiento cristiano será

[69] *Ibidem*, p. 160.

esencial, porque el genio creador surge de la imaginación, el cual vive en constante discernimiento de la imaginación en términos afectivo-espirituales.

La postura de la modernidad con respecto a la imaginación en cuanto a la separación de la razón será un problema del cual Mariátegui se distanciará. Teniendo en cuenta que Mariátegui se enmarcará en el pensamiento dialéctico de Hegel y Marx, y criticará los métodos cientificistas que reducen la experiencia de la imaginación solamente a la esfera estética concebida tradicionalmente por la modernidad. En este sentido, el peruano se distancia del pensamiento cartesiano, al proponer el campo imaginativo como un espacio cognitivo y lógico donde también hay oportunidad de logos, imagen, ambiente, sensación y experiencia.

La imaginación en el pensamiento mariateguiano nos posiciona como seres siempre expectantes de lo que podemos imaginar, soñar y vivir. Se considera un pilar central de la manera en la que conocemos. Por tanto, se rechaza la idea moderna de que la imaginación sólo se queda en una relación solitaria con el arte, de que su lugar no estaría en el espacio del pensamiento y la racionalidad, sino que estaría solamente en la esfera estética, como teoría de la percepción e impulso del sentimiento. Por el contrario, Mariátegui piensa la imaginación como un todo volcado a la realidad social, donde ésta tiene que ver con todo y acaba con las dicotomías propuestas por el racionalismo.

La propuesta que Mariátegui hizo de la imaginación comenzó presentando la imaginación como una categoría unitaria que permite ver el tiempo como un ámbito propio de la imaginación. Así mismo, se desmarcó de cualquier dicotomía moderna, ya que la imaginación conjugará la razón y la sensibilidad, el objeto y el sujeto, como una sola cosa.

Esta categoría estará arraigada a la experiencia de la realidad y tendrá un valor epistemológico enorme. Teniendo en cuenta que ayuda a comprender por qué la imagen, el material sonoro, el olor y, en general, los sentidos, tienen una función indiciaria y de proyección hacia el futuro. “La libre invención, el fingimiento, la pura potencia creativa se combinan aquí con su capacidad mimética, con su servidumbre respecto de los cuerpos: la cosa imaginada pertenece irremediablemente al campo de lo visible, al ámbito de lo

corpóreo".[70] En este sentido pertenece a la concreción de lo real de lo presente, del pasado y del porvenir algo que Mariátegui exige para discernir mitos y utopías de sus degeneraciones románticas.

El peruano subrayó la gran importancia de la potencia productiva y reproductiva de la imaginación, porque tiene un papel esencial en la actividad creadora del nuevo orden. La imaginación se presenta como develamiento de lo posible en lo material que ya está. En este sentido hay un después histórico donde se ve cómo "la historia les da siempre razón a los hombres imaginativos".[71] La historia como materia flexible es lo que da pie para la creatividad. Este principio es lo que ya Hegel, y posteriormente Marx, anunciaban como el devenir histórico, es decir este constante movimiento que se da para que la realidad siempre esté siendo: no es estática y continuamente muta.

Otra característica notable de la imaginación en Mariátegui es la concepción de ésta como una categoría vital en el ámbito artístico nunca separado de la realidad social material. La imaginación es lo que nos permite abordar la obra de arte, el juego y la narrativa siempre desde un espacio público y gratuito. De esta manera, la imaginación se da en y por la materia, el carácter expresivo hace que la materia siempre dé más y del mismo modo, la imaginación da más en la materia y el arte está encargado de expresar/anunciar y provocar este dar más.

A continuación, después de mostrar las características más notables que el Amauta incluyó en la categoría de la imaginación, puedo pasar a exponer el análisis comprensivo y la relación que encuentro con el mito, la utopía y la movilización a partir de los elementos explicados anteriormente.

Puedo comenzar proponiendo que la imaginación en Mariátegui opera como antídoto ante una sociedad pesimista, acostumbrada a la decadencia y a lo simplista que ha subsumido al ser humano en la mutilación de sus sentidos y por tanto de su genio creador. Para el pensador peruano "…ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una

[70] *Ibidem*, pp. 167-170.
[71] José Carlos Mariátegui, *El Alma…,* p. 37.

consecuencia de ser más o menos imaginativo".[72] La imaginación, en este sentido mariateguiano, exige construir un puente con la función del mito y la utopía como principios movilizadores que nos trasladan al deseo de algo nuevo desde una experiencia sensible distinta. Todos los sentidos se transforman y se recrean, los diferentes lugares de enunciación resuenan, y el encuentro con el yo profundo puede traducirse en una manera de expresar un pensamiento que nos permita mirar el tiempo pasado y futuro desde un presente en el que la imaginación da unidad al tiempo, y así sea posible revertir estructuras estáticas limitantes y coartantes.

La triada del mito, la utopía y la movilización permite encontrar "la fuerza creadora del ideal como una consecuencia, al mismo tiempo, de la resistencia y del estímulo que éste encuentra en la realidad. Podría decirse que el hombre no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando, en la entraña obscura de la historia".[73] La materia que Mariátegui encuentra como potencia creadora del ideal, es lo que precisamente propicia la resistencia y el estímulo a la transformación total, ya que esta materia apela a toda la realidad.

Es importante enfatizar que no se trata de una imaginación que llega de la nada, sino que se trata de una imaginación contextuada y situada en la realidad, que lo que provoca es un estímulo y una serie de sentires internos que llevan a imaginar lo que ya se está madurando. La imaginación está ligada a la afección, por tanto, apela a los sentidos, al tiempo, los afectos, las relaciones, el trabajo y se entrelaza con la historia. Esto es primordial, ya que da una ruta para entrar en la idea del tiempo como escenario donde el mito y la utopía aparecen. La imaginación nos lanza a instaurar una armonía entre el imaginar, el mito y la utopía a través del tiempo, un tiempo que tiene un ritmo y una cadencia propia.

El mito se debe pensar como algo del pasado pero que resuena con el presente, donde lo hacemos contemporáneo y lo traducimos al tiempo efectivo. Este mito no deja de ser pasado, un tiempo que ya fue, pero aún reverbera en el presente. La utopía es aquel ideal que no deja morir al mito en el ya fue, sino que por el contrario lo despierta de su pasado tradicionalista y lo lleva a la movilización de un futuro que no es, pero que será. La utopía

[72] *Ibidem*, p. 36.
[73] *Ibidem*, p. 38.

en este sentido traslada al ser humano a un mundo que ya viene, sin que se sepa cómo ni cuándo. Por esto, la imaginación que sucede en el tiempo presente de la movilización anula cualquier tiempo matemático exacto y mueve al ser profundo a contemplar lo que fue y lo que será en un instante que queda plasmado en los sentidos; en una sensación interna que remueve las vísceras y que motiva el genio creador a plasmar y a expresar. Es algo que no puede silenciarse, porque viene con la fuerza y el impulso afectivos que genera la imaginación.

La sensación interna y la huella que queda en los sentidos es lo que podría describir como la suspensión del tiempo fragmentado, es por esto por lo que la imaginación siempre aboga por un todo que da unidad a la experiencia. Así, la suspensión permite ir a lo inmemorial del mito y al horizonte de la utopía, y en este mismo marco se vive el tiempo como corriente que impulsa a traer lo vivido y lo que será. Este impulso es el modo de quedar abierto a la realidad, un tono vital, que es lo que se identifica como un afecto.

El mito y la utopía son el andamio en el cual se sostendrá la temporalidad de la imaginación, debido a que se unifica el pasado del mito y el futuro de la utopía en el escenario del presente. Es decir que el mito y la utopía son modos que la imaginación hace o forja en la historia material, quedan como fundamento para nuevas imaginaciones y así dan siempre actualidad a la actividad creadora.

El presente, en perspectiva de pasado y futuro es un instante fecundo. La fecundidad del presente es aludida frecuentemente en la fenomenología del tiempo de Husserl. Permite comprender las condiciones de posibilidad para revertir estructuras de dominación, y en este instante efímero del presente, del cual no se tiene duración cronológica, viene un sentir y un deseo por algo nuevo. “La invitación a ser imaginativo es, en Mariátegui, una invitación a recuperar ese futuro arrebatado por la experiencia de dominación. Ello equivale a una invitación a descubrir en cada instante vivido las posibilidades reales de transformación del mundo”.[74] La emancipación de las estructuras opresoras tiene que ver con el proceso de imaginar otras posibilidades de vida. Asumir el propio tiempo conlleva a

[74] Liliana Weinberg y Rafael Mondragón, “Imaginación Estética e Imaginación Política. Estilo y Pensamiento en un Ensayo De Mariátegui” en *El Ensayo en Diálogo,* Universidad Autónoma de México, México, 2017, pp. 136–157, p. 151.

tomar las riendas del futuro desde un lugar de enunciación creativo, y en este sentido no hablamos de una revolución donde la fuerza o la violencia sea necesaria, o se convierta en el medio para dicho objetivo. Creo que para Mariátegui tiene que ver con una cuestión experiencial de vivir este proceso interno de reflexión, donde los afectos se movilizan y hay un espacio de contemplación de un más allá como posibilidad, para alcanzar una fuerza de carácter revolucionario que permite revertir la estructura.

La tarea de buscar una nueva visión de la persona permite llevar a "...conclusiones que nos moverían, por ejemplo, a no clasificar más a los hombres como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación".[75] Las personas sin imaginación son las que Mariátegui nombra como aquellas que se quedan en la decadencia, sea porque se quedaron en el pasado de lo que ya fue, o incendiaron todo para pensar en lo que viene. Pero las personas imaginativas que pueden lograr la armonía del mito y la utopía, del pasado y el futuro, son aquellos que con su imaginación viven la revolución desde su ser imaginativos, de su quehacer estético distinto y su transformación sensible.

Conviene detenerse a comprender la afirmación que el autor hace con respecto a los hombres "sin imaginación". Es evidente que todo ser humano desarrolla la imaginación. Creo que Mariátegui al referirse a hombres sin imaginación piensa en aquellos conservadores que orientan su imaginación a la parálisis creadora del tradicionalismo, aquellos que no viven una movilización sensible que les permita buscar o mirar una nueva dirección. Dicho en otras palabras, la sensibilidad de aquellos denominados como conservadores no capta en las cosas lo que pueden ser y las reduce a lo que han sido, según una versión que se rigidiza. Por tanto, vivir una imaginación como divertimento, que vuelve siempre a lo mismo del tradicionalismo, forja un modo de estar en la realidad que asegura la vuelta a lo mismo, convenciéndose de que lo imaginado no tiene que ver con lo real.

La imaginación de estas personas "sin imaginación", tal vez se ha vuelto estéril y una vez más podemos hacer referencia a la triada. Aquellos sin imaginación o una imaginación decadente, carecen de un mito o una fe que les dé una meta. Para lograr constituir al artista revolucionario y su arte, la triada del mito, la utopía y la movilización serán unidad y se

[75] José Carlos Mariátegui, *El Alma Matinal*, p. 39.

concretarán en la imaginación, y de este modo la imaginación le dará vida a la triada por medio del estímulo sensible de cara a la realidad. Una realidad que provoca la insatisfacción del tiempo actual y la búsqueda de nuevas formas urgentes para la emancipación de estructuras injustas establecidas.

La dificultad para imaginar, que nunca es imposibilidad, se da en muchas ocasiones más por cansancio y frustración que por coerción directa sobre el imaginar. Otras veces, fuerzas externas coartan al sujeto que imagina y en este sentido su sensibilidad y su disposición se ve orientada a otras dinámicas, a repetir y perpetuar la dominación, a vivir en una enajenación que le impide apropiarse de sí.

La emancipación para Mariátegui siempre estuvo ligada al ámbito cultural. Él constantemente está haciendo referencia a puntos subjetivos elementales, conectados con columnas estructurales de base. Un ejemplo de esto es como logra articular "...la imaginación política con la imaginación estética. El mundo de la gente que sueña roza los dedos del mundo de aquellos que quieren transformarlo. Así, el gesto del pensar de Mariátegui, su poética, lleva implícita una política: al mismo tiempo que nos muestra el ejercicio de un pensar".[76]

En palabras de Rafael Mondragón, el peruano no desliga el ejercicio imaginativo del actuar y el incidir socialmente. La imaginación junto con la triada tiene que llevar al artista a que su obra asuma implícitamente una política que le permita la trasformación. Soñar el mundo lleva a la persona a un ejercicio práctico, donde la utopía siempre lleve a aquello que no está. Dispuestos a imaginar, dicha capacidad se convierte en la puerta de acceso a una dimensión que permite entrar en un arte y una sensibilidad distinta, debido a que "…la imaginación utópica hunde sus raíces en una experiencia originaria del hombre, la del desear y la de la libertad".[77] El deseo y la libertad serán partes constitutivas de la imaginación, estas características notables del pensamiento kantiano, que conformaron posteriormente, el periodo denominado como el Romanticismo. Además, estas dos características surgen en el mito con el que cada persona se identifica y puede movilizarse y

[76] Liliana Weinberg y Rafael Mondragón, "Imaginación…", p. 144.
[77] Noelia Vanrell, "La imaginación…", p. 219.

estos rasgos serán también la clave para comprender la estructura de la disposición afectiva que genera el ser artista revolucionario.

Liliana Weinberg y Rafael Mondragón en su ensayo acerca del estilo del pensamiento del Amauta, muestran una paradoja que ilustra cómo "Mariátegui se ha burlado sutilmente de nosotros, los que creíamos que soñar el mundo no tenía nada que ver con transformarlo. También se está burlando de los otros, los que creían que transformar el mundo no tenía nada que ver con soñar".[78] Weinberg y Mondragón resaltan la correlación que propone Mariátegui entre el imaginar y el trasformar y viceversa. Esto es esencial para comprender el arte revolucionario como una actividad enfocada en trasformar el mundo imaginándolo, e imaginar el mundo transformándolo. Es importante subrayar que este carácter de praxis en la imaginación no es hacer imágenes y posteriormente actuar, sino que es una praxis de todo a todo.

El artista tiene que salir de la esfera estética tradicional, tal y como se concebía en la modernidad. Tiene que buscar nuevos lugares de enunciación, para aprovechar su genio creador desde otras perspectivas y latitudes. Es necesario comprender que el artista tradicional y conservador no puede pensar ni imaginar más allá de su taller o lugar creativo. Es decir, aquellos lugares que han sido consagrados y separados por la tradición que establece una dicotomía entre arte y vida. Por el contrario, el artista revolucionario tiene la capacidad de imaginar en la calle, en aquel lugar donde los sentidos despierten y donde su genio pueda conectar con otros mitos y otras utopías. Imaginarse más allá del espacio de las bellas artes, permite que "Esa palabra, "imaginación", deja de pertenecer sólo al léxico de la estética, y se vuelve una clave interpretativa para comprender la historia en cuanto realización humana. El arte auténtico —la auténtica apuesta—, es el arte de la vida compartida".[79] Esta idea de compartir la vida es fundamental, ya que el imaginar la vida compartida desde una clave personal de lo nuevo y lo propio, se da desde la expresión, es decir, la disposición para com-partir y comunicar la propia vida.

Mariátegui afirma: "La imaginación es la capacidad para vivir la "vida" en cuanto historia, es decir, en cuanto algo que deviene continuamente y en cuyo devenir estamos

[78] Liliana Weinberg y Rafael Mondragón, "Imaginación…", p. 144.
[79] *Ibidem*, p. 146.

implicados".[80] Imaginamos lo que vivimos y vivimos lo que imaginamos. No se trata de una imaginación aislada de la realidad, puesto que por sí misma la imaginación al ser una capacidad humana se ancla en la realidad de lo humano. La implicación de la que habla Mariátegui es aquel sentir que impide la indiferencia y la apatía. Implicarse es afectarse, apelar a los afectos, a lo más profundo para decidir imaginar algo nuevo, para vivir lo que se ha imaginado. Salirse del ámbito estético tradicional, concede la libertad para entrar en otras estructuras donde el arte no pierde su legitimidad de presentarse como expresión auténtica. Al contrario, entra en un trabajo confrontativo, crítico y reflexivo para apostar por la trasformación.

La imaginación es una clave interpretativa del pensamiento de Mariátegui y según Weinberg y Mondragón "…trae consigo el problema de la responsabilidad del ser humano en la construcción de su mundo y la afirmación implícita de que un mundo más justo es posible".[81] La afirmación implícita de un mundo más justo como posibilidad, es la responsabilidad que liga la imaginación con el mito, ya que es lo que da paso para conectarnos con la raíz de lo que verdaderamente somos, es decir, lo verdaderamente justo. De este mismo modo la imaginación se conecta con la utopía. En la utopía debería poderse ver los cuerpos, oír voces, ritmos, armonías, melodías etc., a partir de esto, se constituye lo que podemos buscar, partiendo de lo que veamos, sintamos y oigamos. La construcción de aquello que es posibilidad tiene que movilizar al sujeto y a su comunidad hacia nuevas configuraciones sociales, que permitan hacer realidad aquello que se imagina gracias a la realidad que se manifiesta.

La importancia de la realidad como devenir histórico y como escenario principal de la imaginación, como la capacidad que aglutina el tríptico exige que se haga hincapié en uno de los rasgos principales de la heterodoxia del marxismo de Mariátegui. En este tema de la imaginación, el Amauta abre una nueva perspectiva con respecto al devenir histórico de la realidad desde el ejercicio imaginativo. Él aclara que la imaginación no actúa instantáneamente o trascribe aquello que la realidad le brinda, más bien se vive un proceso en que la imaginación es parte en la capacidad analítica de la sociedad histórica.

[80] *Ibidem,* p. 150.
[81] *Idem.*

> […] es una facultad que permite presentir aquello que el proceso histórico vuelve posible en cada momento. En realidad, la imaginación es constitutiva del ser humano en cuanto ser histórico. Mariátegui pone de cabeza un dogma del marxismo dogmático: el ser humano sólo puede imaginar lo que su circunstancia le permite, pero esa imaginación no reproduce mecánicamente lo dado por esa circunstancia, sino que lleva a preguntar por las condiciones inéditas de posibilidad que permiten que el presente se abra hacia el futuro.[82]

La realidad y las circunstancias personales y de las comunidades son diversas y complejas. Esto lleva a que Mariátegui piense en la necesidad de hacer un alto en el camino y revisar las condiciones de posibilidad que son novedad y sorpresa para quien imagina, y en este proceso vemos cómo el presente se extiende a un futuro que es un todo unitario que va más allá del instante inmediato, ya que se abre una dimensión temporal que será fundamental en esta capacidad de imaginar.

Esta capacidad de imaginar, al ser un componente principal de la estructura del ser revolucionario para la emancipación, hace pensar que ella se convierte en una característica más para constituir el *ethos* revolucionario del artista, puesto que

> […] a través de la imaginación podemos comprender que el trabajo artístico es una forma de militancia, de la misma manera en que la militancia es una práctica estética. Pero el hecho de que ambas participen de la imaginación quiere decir que ambas son actividades en donde el mundo vivido se abre críticamente: puede experimentarse como proceso en devenir y convertirse en objeto de la acción de un sujeto que toma las riendas de su destino para producirse a sí mismo al tiempo que transforma su historia; un sujeto que deja de creer que la realidad es sólo lo que ella ha sido; deja de creer, por ejemplo, que lo más natural para él es ser pobre y vivir en un mundo de explotadores y explotados.[83]

La militancia revolucionaria que apela a los afectos y a la sensibilidad en la dimensión estética, genera una disposición en sí mismo y en aquellos que participan de los movimientos que permiten la crítica del presente. En este mismo movimiento se genera el producirse a sí mismo en el campo individual con relación al comunitario, pasando por un sinfín de dinámicas que llevan a esta trasformación histórica que retoma pasado y futuro en el instante del presente y permite cuestionar lo que ha sido y lo que será. Sin embargo, es importante que no se quede sólo en el ejercicio crítico, sino que el proceso de trasformación se haga efectivo de una manera creativa, que permita experimentar el nuevo orden por

[82] *Ibidem*, p. 157.
[83] *Ibidem*, pp. 150-151.

medio de un nuevo arte que tenga la función expresiva individual y comunitaria, en la que el componente estético está ligado con el componente de trasformación.

Para terminar, este *ethos* revolucionario, en tanto imaginativo, será primordial, gracias a que será una potencia que impulsará a que la triada del mito, la utopía y la movilización nunca muera, sino que, por el contrario, se haga vida en los pueblos por medio de sus expresiones estéticas que los conectan con su deseo profundo de un mundo más justo.

# II. Ritmos Afectivos

La praxis de la movilización del pensamiento de José Mariátegui como un autor marxista que tiene categorías que no están presentes en el marxismo tradicional, exige, como hemos visto, la comprensión de la dimensión afectiva del ser humano desde la unión con la triada del mito, la utopía y la movilización concretadas en la imaginación.

La movilización la he abordado anteriormente como una categoría que posiciona al ser humano y su comunidad en un desplazamiento a través del tiempo que no es cuantificable. La movilización consiste en la capacidad que tienen las persona de ir a su mito pasado que continua presente en su realidad. De esta misma manera, es necesario que la persona se traslade al futuro, que sueñe y logre vibrar con la utopía que esta allá en el horizonte, inalcanzable, pero completamente ligada a la realidad. Hasta aquí son los rasgos que anteriormente he descrito con respecto a la movilización desde el vínculo con el mito y la utopía, es decir una movilización que se da en la unidad temporal del pasado y el futuro.

Ahora, la movilización se traduce en praxis desde la búsqueda de un arte revolucionario por medio de la creación artística basada en las disposiciones afectivas. Los medios artísticos son herramientas fundamentales para la movilización de los afectos. No basta la disposición afectiva, sino que se le tiene que dar un medio concreto donde aterrizar la acción, para la movilización. Es por este motivo que es importante y necesario el arte en el proyecto revolucionario, entendiendo el concepto de "medio" como "ambiente" para así comprender, por ejemplo, el papel de la música en la configuración social.

Teniendo en cuenta esto, en este apartado profundizaré en la primera parte en qué consiste la disposición afectiva y qué ámbitos humanos abarca. En la segunda parte abordaré qué relación tiene con el arte la lógica afectiva y finalmente, en la tercera, argumentaré por qué es tan importante abordar el concepto de arte revolucionario en Mariátegui como una disposición afectiva.

## 2.1. La Lógica Afectiva en la Movilización Comunitaria.

La praxis en el filósofo peruano se vincula directamente a la revolución y las demandas de los diferentes movimientos sociales. A lo largo de este apartado, explicaré por qué es

necesario comprender el marxismo mariateguiano desde los afectos, y en seguida pasaré a exponer en qué consiste la lógica afectiva, para así enunciar las características y las especifidades de esta. Abordaré las emociones, los sentimientos, los afectos, los rasgos de carácter y los estados de ánimo como cualidades de la Disposición afectiva y finalmente ver qué papel cumple ésta a nivel individual y colectivo en el campo social.

La búsqueda de la revolución desde la movilización social, en un contexto estético, se relaciona con el mito y la utopía por medio de la imaginación. Esta unión de las categorías es una cualidad fundamental del marxismo de Mariátegui visto desde el ámbito cultural, desde la premisa de que lo estético no es privado, sino que afecta a todo el que pueda sentir. Reflexivamente, esta apertura del campo de lo posible del arte, nos liga a través del encuentro de mitos, aspiraciones y praxis de otros. Por esta razón se propondrá el arte revolucionario como una categoría fundamental en la búsqueda de una transformación social.

El arte revolucionario debe entenderse como una disposición afectiva, ya que "Un pueblo fuerte, una gran generación robusta no son nunca plañideramente nostálgicos, no son nunca retrospectivos. Sienten, plenamente, fecundamente, las emociones de su época. [En este sentido,] ningún gran artista ha sido extraño a las emociones de su época".[84] Es por esto que es esencial comprender en qué consiste la disposición afectiva y qué función cumplen los afectos, la emociones y los sentimientos en el pensamiento de Mariátegui.

Explicar las emociones o los sentimientos desde una teoría cognitiva podría limitar la experiencia disposicional afectiva, puesto que nos llevaría a la intelectualización de la afectividad que se dio en los campos de la ética y la estética en el siglo XVIII,[85] lo cual provocó que los sentimientos dejaran de ser una parte fundamental de la adquisición del conocimiento humano y se entrara en la crítica del "sentimentalismo" según la cual la sensibilidad y la imaginación no eran fuentes de verdad. Esto impidió el estudio de una dimensión humana esencial para ponernos en el lugar del otro desde la empatía o para

[84] Mirla Alcibíades, *Literatura y estética. José Carlos Mariátegui*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, N° 145, 2006, pp. 71-75.
[85] Omar Rosas, "La estructura disposicional de los sentimientos" en *Ideas y valores*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011, pp. 5–31, p. 10.

estudiar la relación y el impacto del arte en el ser humano.[86] En este contexto, "lo que parece totalmente «irracional» es precisamente el «pensamiento sin sentimientos»".[87] Poder contar con la posibilidad de asumir la práctica de experimentar, detallar y preguntarnos por el papel de la dimensión afectiva en la sociedad, es esencial.

La duración y la estabilidad de la manifestación afectiva es uno de los parámetros que más ayudan a pensar esta cuestión con respecto a la experiencia. Al comparar el sentimiento con respecto a una emoción puede notarse que la emoción tiene un tiempo de duración más corto y puntual, sin embargo, esta emoción puede transformarse en sentimiento cuando perdura y se hace estable.[88] Esto se debe a la diversidad de impacto que tenga el objeto intencional con respecto al individuo. Con objeto intencional me refiero a aquello que pensamos a través de las representaciones; si esto logra fijarse y ponerse cognitiva y sensiblemente como creencia, las emociones pasarán a ser un sentimiento, un afecto.

El término creencia remite al uso coloquial y lo ubico en el sentido mariateguiano que nos ayuda a ubicar las creencias como aquello que se relaciona con el mito y la utopía, son creencias vinculadas a sentimientos particulares de las personas y sus comunidades, orientadas a un fin. Y en este mismo sentido resalto el impacto que tiene un afecto en la vida de las personas, de una comunidad. Como la misma palabra lo expresa, afecta todo, no hay algo que siga igual después de vivir en clave de la lógica afectiva gracias a que:

> Un afecto hace «latir el corazón», «da escalofríos», «remueve las entrañas». Repercute mucho en la mímica, los gestos, la postura corporal, en resumen, en la psicomotricidad en general. Es importante darse cuenta de que nunca estamos libres de afecto, pues el organismo se halla siempre en un estado global que corresponde a la definición aquí señalada. Incluso la quietud, la tranquilidad, la «neutralidad» o la indiferencia representan, igualmente, estados afectivos en el sentido descrito; siempre tienen efectos significativos sobre todo tipo de pensamiento y de comportamiento.[89]

Entender los sentimientos y los afectos como disposiciones afectivas permite comprender en qué sentido cada individuo tiene una paleta de colores con matices muy propios acerca de su entorno y de la relación con los otros. Lo distinto que se da en la disposición es que

[86] *Idem.*
[87] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", p. 431.
[88] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 7.
[89] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", p. 429.

queda en el cuerpo como motivante para la respuesta y posteriormente la acción, ya sea un pensamiento, un sentimiento o afecto personal, estable y apropiado, o actuaciones y conductas. Es por esta razón que los actos tienen que ser enmarcados en este contexto: "…los sentimientos, entendidos como disposiciones afectivas, manifiestan las tendencias de un individuo a percibir el mundo desde un trasfondo afectivo particular, formar ideas adecuadas a su percepción y generar las pautas de acción correspondientes".[90] Ubicarse en el trasfondo afectivo particular de cada quien permite leer de una manera rigurosa y profunda la alteridad con la que cada persona se manifiesta en su propio campo de sentimientos, gracias a que éste es el que va determinando el actuar de cada persona con respecto a su realidad y sus relaciones.

Es fundamental resaltar todo lo que hemos descrito con respecto a los sentimientos provocados por las emociones. Sin embargo, hay dos componentes que señalamos al inicio, y que conviene desarrollar más. Podemos notar que "el calificativo "disposición afectiva" se aplica no sólo a los sentimientos, sino también a otras experiencias afectivas como los estados de ánimo y los rasgos de carácter.[91] Tanto los estados de ánimo como los sentimientos se relacionan con la duración de la sensación y con lo que se experimenta. Por ejemplo, la tristeza como sentimiento dura quizás unas cuantas horas, la tristeza como estado de ánimo, puede durar unos días. Sin embargo, los rasgos de carácter se ubican más en una perspectiva de personalidad o incluso de cuestiones que se vuelven más complejas con respecto a la estructura psíquica de las personas.

Los estados de ánimo y los rasgos de carácter tienen una estructura mucho más compleja y no son propiciadas explícitamente por objetos intencionales identificados o definidos. Sin embargo, en algunas ocasiones los rasgos de carácter y los estados de ánimo pueden vivir alteraciones y cambios repentinos por el mismo proceso que he descrito anteriormente con relación a las emociones y los sentimientos. Es decir, un objeto intencional puede generar emociones o sentimientos en una experiencia donde se pueda vivir una disposición afectiva independiente o tejida con el rasgo de carácter o el estado de ánimo de alguna persona. Una persona que permanentemente está en un estado de tristeza puede experimentar un cambio

[90] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", pp. 7-8.
[91] *Ibidem*, p. 8.

en su estado anímico gracias a un objeto intencional que le permita vivir un cambio disposicional por causa de las emociones o sentimientos que este objeto produjo.

Por este motivo es necesario matizar y ampliar el panorama; pues si bien es cierto que el estado de ánimo predispone a vivir las experiencias cotidianas y se vuelve el telón de fondo para el resto de los sentimientos, este trasfondo que está enmarcado en el estado de ánimo no es absoluto. Siempre está propenso a cambios, ya que estamos hablando de algo que es dinámico y que continuamente está en movimiento. Así mismo, notamos que "Si bien es cierto que los rasgos de carácter predisponen a sentir y actuar de cierta manera y, en consecuencia, podríamos catalogarlos como sentimientos, es necesario observar que no todos los sentimientos son única y exclusivamente manifestaciones de rasgos de carácter".[92] En el caso de los rasgos de carácter, es injusto y limitado preponderar todos los sentimientos en relación a los rasgos de carácter de los individuos, puesto que siempre puede haber cambios y así mismo no se puede atribuir todo al panorama de los estados de ánimo.

Se ha constatado que hay algo en común en las emociones, los sentimientos, los estados de ánimo y los rasgos de carácter. La motivación es aquello que permite ubicar la disposición afectiva como algo que se pone de manifiesto en todas las personas independientemente de su estructura sensible. Es por esta razón que vemos que, en las emociones y los sentimientos, la motivación resalta de una manera primaria con relación al objeto intencional, y en el caso de los rasgos de carácter la motivación surge como algo secundario dentro del marco de la estructura propia. Es secundario porque sale en un segundo plano, puesto que en primer plano están los sentimientos precedentes del estado de ánimo y los rasgos de carácter.[93]

Enfaticemos que "…dado que las disposiciones son propensiones o inclinaciones que precisan de condiciones apropiadas para su actualización, ellas no son por sí mismas motivos para actuar".[94] Se necesitan por tanto varios factores que propicien la actualización de la disposición afectiva para contar con una movilización. Las propensiones o

[92] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 23.
[93] *Idem.*
[94] *Idem*.

inclinaciones que se dan en la disposición afectiva no son por sí mismas actos, sino simplemente insumos para que pueda haber una movilización.

Por ejemplo, una persona por medio de una experiencia artística como la música puede recrear diversos sentimientos o tener un estado de ánimo que le permita imaginar un estado o disposición que la conecte consigo misma. Gracias a que la música actúa como un medio ayuda a canalizar la emoción experimentada, y es por esto que "…si no existe el medio, la emoción no realiza todas sus virtualidades mentales y motrices y por regla, las emociones nacen, crecen y se acotan en un medio humano a donde las nutre con la conmoción que de ellas recibe".[95] Será necesario un medio para que las emociones afloren y puedan surgir desde su mayor naturalidad y humanidad posible.

Los medios artísticos son herramientas fundamentales para la expresión y la movilización de los afectos, tanto a nivel individual como comunitario. No basta la disposición afectiva, sino que se le tiene que dar un medio concreto donde puede desplegarse y convertirse en motivación para la acción, para la movilización. Es por este motivo que es importante y necesario el arte en el proyecto revolucionario, entendiendo el concepto de "medio" como "ambiente".

Un ejemplo que puede ilustrar las acciones colectivas desde la lógica afectiva es la vivencia simultánea de los sentimientos, pensamientos y comportamientos en una situación determinada. Ocurre una grabación en la memoria que permitirá la reactualización en situaciones semejantes que variarán o se modificarán de acuerdo con la eventual influencia de otras experiencias, así, las emociones individuales y colectivas enfocan y organizan el pensamiento y el comportamiento en todos los niveles.[96]

En esta misma línea podemos notar cómo una experiencia afectiva como la indignación podrá ser considerada o bien como una emoción, o bien como un sentimiento. Ya hemos visto que la emoción es mucho más momentánea y el sentimiento quizás logra fijarse como una creencia y pueda tener una movilización mayor. La conducta de sujetos violentos o

[95] Gabriela Rodríguez Hernández, Carlos Juárez Lugo, y María del Consuelo Ponce de León, "La culturización de los afectos: Emociones y sentimientos que dan significado a los actos de protesta colectiva" *en Revista Interamericana de Psicología*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, Vol. 45, Nº 2, 2011, pp. 193–202, p. 194.
[96] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", pp. 433-434.

pacíficos se caracteriza de acuerdo con el proceso emocional afectivo que ha emergido en los individuos se encuentra el origen de la movilización y cuál es el sostén afectivo de la disposición para mantenerse. En estos casos, el arte es una de las fuentes principales de inspiración y motivación para desestabilizar el *status quo* e imaginar otras posibilidades de vida. Es importante pensar el arte como lugar, como "medio" no medio para algo, sino medio en el que se habita y que nos hace poder vivir de una u otra forma.

## 2.2. El Arte Revolucionario, una experiencia afectiva.

Después de tener claro qué constituye la disposición afectiva y de qué manera nos afecta, podemos unir la disposición afectiva con el pensamiento de Mariátegui, porque el arte y la cultura serán un elemento fundamental de movilización por medio de la disposición afectiva. El Amauta advierte que el arte y la política no pueden concebirse como algo distinto, sino que forjan una unidad total.

> […] si bien las y los artistas jamás pueden sustraerse a la gravitación política —ya que, de acuerdo a Mariátegui, ningún gran artista es "apolítico" ni extraño a las emociones de su época, salvo que ostente una "sensibilidad mediocre"— ello no implica hacer del arte un mero reflejo de la realidad, pura descripción pasiva o supeditación a lo que nos sugiere e impone como estrecho campo de lo posible. Se trata, ante todo, de ser rabiosamente imaginativos sin dejar de tener los pies en la tierra, de asumir como combustibles vitales al sueño, la fantasía, la sensibilidad extrema y el deseo más inverosímil, para recrear y revolucionar de raíz la propia realidad que habitamos y ansiamos transformar. En suma: de ser realistas y exigir lo imposible.[97]

El arte revolucionario es uno de los conceptos centrales en este escrito, ya que es casi el corazón del cuerpo de este texto. El arte revolucionario se convierte en el antídoto de la mediocridad que la cultura de masas quiere imponer y, como veremos más adelante, es la disposición más profunda y entrañable del ser humano, su ser creativo y su genio se trasladan a dimensiones que pareciera que no podemos alcanzar, pero que en ningún momento estarán aisladas de la realidad, de la vida de los más vulnerables, una vida que se desea trasformar.

[97] Hernán Ouviña, "José Carlos Mariátegui: la emotividad, el arte imaginativo y el marxismo como brújula", en https://revoluciones.net/2020/04/16/jose-carlos-mariategui-la-emotividad-el-arte-imaginativo-y-el-marxismo-como-brujula-2/?fbclid=IwAR1l-mHSl4FJ9TN7o4tIfOG0pc6DVP553HZCd7rEl1dNIF3tLEjqBXnCzZo Consultado 26/IV/de 2020.

Empezaremos por revisar la manera en la que Mariátegui caracteriza tanto al arte revolucionario como al decadente.

El autor peruano escribe acerca de dos espíritus que coexisten en la vida de toda persona, estos espíritus se encuentran en lucha y es preciso señalar que esta lucha se da tanto en los individuos como en el mundo. La dualidad entre mundo e individuo es una característica del arte revolucionario.

La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.[98]

El artista imaginativo orientado al mito y a la utopía, siempre está en conflicto interno buscando que el espíritu revolucionario prevalezca, puesto que dar la victoria al espíritu decadente es traicionar su principio creador, es mutilarse así mismo. Es por este motivo que el artista revolucionario siempre busca la movilización por medio de su obra, no sintoniza con los opresores, ni se vuelve servidumbre de estos. Por el contrario, sintoniza con los oprimidos, con aquellos que han sido invisibilizados y están en la marginalidad. Esta búsqueda por sintonizar con los empobrecidos es lo que sostiene al artista en su lucha.

El artista revolucionario está atento a buscar cómo hacer resonar su arte en la comunidad, cómo apelar a sus afectos y recrear aquello que es esperanza en un ambiente hostil e individualista como el de algunas sociedades capitalistas. La comunidad juega un rol muy importante en relación con este artista que resuena, ya que la comunidad es la que inspira y sostiene su arte, es la que dialoga con el artista y lo ubica en la realidad. Siempre es una relación recíproca entre la comunidad y el artista.

Es por esta causa que Mariátegui habla de dos fuerzas antagónicas en esta lucha entre lo revolucionario y lo decadente e insiste en características que serán importantes para la descripción de los espíritus, puesto que cada uno viene impulsado por una fuerza social distinta: "…las dos fuerzas antagónicas que mueven la historia: la reaccionaria,

[98] José Carlos Mariátegui, *El artista y su época*, p. 18.

representada por la burguesía y su aliada la pequeña-burguesía, y la revolucionaria integrada por el proletariado".[99] Estas dos fuerzas antagónicas se encuentran en el campo artístico. La dimensión burguesa se ocupa de un arte reaccionario, momentáneo, superficial y pasajero. El arte revolucionario viene de abajo, lo popular, lo folclórico se hace a través de la movilización de afectos que perduran y se viven a través de la historia.

Esta lucha es ardua, puesto que el espíritu de la decadencia apremia, persigue al artista, pretende desanimarlo y provocar la frustración, el cansancio y el desánimo, impide que se imagine lo utópico, un futuro distinto más allá de lo posible, ya que su mismo contexto económico y social le muestra "…la contradicción entre el arte como actividad creadora y el capitalismo como sistema de producción en el cual se niega o mutila al hombre como ser productor o creador".[100] Es relevante decir que la mutilación se da especialmente a nivel comunitario, debido a que el artista está vinculado a la comunidad, por esta razón llega a ser tan grave y trae consecuencias muy dolorosas. El artista-comunidad viven un proyecto histórico que les da identidad y los define desde el mito como pasado y la utopía como futuro. Lo que provoca el capitalismo es la individualización del artista y lo convierte en un productor más, su obra es evaluada desde parámetros individuales y el sesgo de peritos que se ubican desde el lugar de enunciación del mercado del arte. De este modo es como se reduce la búsqueda artística a la ganancia monetaria, de prestigio y fama.

El arte decadente ha sido servidumbre, ha estado a favor de algunas sociedades capitalistas que tienen un desorden espiritual debido a que no están organizadas para la actividad estética sino para la actividad práctica.[101] La actividad práctica gira en torno al dinero. Esta actividad práctica se refiere a la acción de trabajar sin sentido, sin un propósito de bienestar o justicia colectiva. Se distingue de la praxis, la cual tiene la característica de transformar la realidad. En nuestro tiempo, repensar América Latina implica reconocer "…la decadencia de la civilización capitalista que se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte en esta crisis ha perdido ante todo su unidad esencial".[102] Esta atomización es la

[99] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui…,* p. 28.
[100] Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo,* Era, México, 1980, p. 134.
[101] José Carlos Mariátegui, *El artista y su época,* p. 17.
[102] *Ibidem,* p. 19.

individualización del artista y la separación artista-obra y artista-comunidad que se da en función del mercado.

La decadencia de la sociedad se caracteriza también por la falta de sentido, lo bello se ha convertido en un constructo social dictatorial, y la sensibilidad se ha domesticado, ya que tiene que responder a criterios ajenos y alienantes. Estos criterios son gobernados por los peritos que evalúan la obra de arte. Es tan superficial el arte decadente que poco trasciende, no pasa por nuestros afectos o no atiende a su profundidad y raíz en la realidad, y en este sentido no genera ningún tipo de disposición, sino que simplemente es un recurso más que se consume, se paga y se gasta, es un arte desechable que solo satisface la moda. "El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto".[103] Es a este absoluto al que hace referencia Hegel en la conexión con la historia absoluta, partiendo de la gran diversidad de formas y dinamismos que toma el ser y la conciencia. La falta de un fin, el vacío trascendental, hace que el arte decadente sea un arte de la depresión, un arte que no cuestione, esclavo de la fama y de los parámetros impuestos por las modas y las masas.

José Mariátegui da unas pinceladas de cómo "La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el estado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario"[104]. Es por esta razón que el arte decadente no sale de su mismo círculo de artistas coartados, el valor monetario hace que la obra se desvincule por completo de su esencia, pues su valor por sí misma desaparece, la obra y el artista pierden su espíritu. En este sentido, vemos un mito que no propone algo nuevo; hay un mito que está orientado a la conservación de un pasado nostálgico, de un ayer que fue mejor, sigue siendo sólo ayer, está desconectado de la unidad del tiempo. La utopía acá no aparece, no hay un nosotros, pues la burguesía se deslinda de todo tipo de vínculo. Para el autor peruano lo ideal es que haya una conexión entre la idea y la forma de la obra de arte; en el arte decadente, solo hay forma, puesto que la idea no tiene un yo profundo que responda a un trasfondo social.

[103] *Idem.*
[104] *Ibidem,* p. 13.

Tristemente, la imaginación como eje central de la triada de mito, utopía y movilización es cooptada por quien tiene el dinero para pagar la obra. El artista decadente pone su imaginación al servicio de quien pueda pagarle, pero esta imaginación está orientada simplemente al entretenimiento, a la satisfacción de gustos personales impuestos por el mercado. En el arte decadente no puede experimentarse una imaginación desafiante que movilice al pasado del mito, o que lance al futuro de la utopía. En el arte decadente prima el presente efímero del placer superficial. Sobre todo, individualizado y, en una sociedad con enorme desigualdad económica, quien puede pagarlo como lujo, está objetivamente desvinculado de la esperanza y praxis común.

Un artista decadente que transita por este ambiente escéptico llega a una conclusión según Mariátegui, el artista concluye que los tiempos de la aristocracia y de la iglesia eran mejores que estos tiempos de la democracia y la burguesía.[105] Esta nostalgia del pasado como característica de lo decadente me parece sumamente peligrosa para la actividad creativa e imaginativa de todo artista. Porque estar atado al pasado impide pensar aquel futuro que promete el nuevo orden, el arte sin una utopía movilizadora o sin un mito vital termina por quitar todo tipo de sentido a la lucha del tiempo presente. La actividad creadora se hace sosa y completamente inerte. Es por esta causa que "Disgustado del orden burgués, el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo. Prefiere adoptar la opinión romántica de los que repudian el presente en el nombre de su nostalgia del pasado. Descalifica a la burguesía para reivindicar a la aristocracia".[106]

El espíritu del arte decadente pareciera ser más fuerte que el espíritu revolucionario, puesto que el triunfo del capitalismo en nuestras sociedades y la gran difusión que tiene el arte de masas crea una crisis compleja. Esto tiene un efecto directo en el corazón de las personas, en su sensibilidad, ya que sus sentidos quedan absortos ante el ataque directo de estímulos publicitarios, propagandas, plataformas digitales, galerías curadas con fines económicos, etcétera. "La tendencia capitalista a integrar la creación artística en la producción mercantil desemboca necesariamente en la aparición de un arte banal o de masas, caricatura o

[105] *Ibidem,* p .18.
[106] *Ibidem,* p. 14.

degradación del arte verdadero, y hecho a la medida del hombre cosificado o enajenado de la sociedad capitalista".[107]

La monetización del arte ha sido una de las crisis más profundas, puesto que se le ha pagado al artista para que haga su arte y utilice su genio a nuestra medida, pagamos por un servicio de entretenimiento, por lo efímero de la diversión pasajera, por la relajación y el escape que da un arte que no confronta, que no moviliza, que está aislado de la realidad y que se desvincula por completo de nuestra propia vida. La dimensión pasajera de este tipo de creaciones impide el arraigo en el cuerpo. Aunque el artista decadente decide ser servidumbre y optar por este estilo de vida cooptado por el capital, en lo más profundo de sí vive una tristeza igual que "El obrero [que] siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coartada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad. La injusticia que sufre le parece triple, cuádruple, múltiple". [108]

El espíritu del artista con un *ethos* revolucionario no se define en su ser revolucionario por desarrollar una nueva técnica, sino que busca el lenguaje que más sintonice y exprese el mito comunitario para que éste se convierta en horizonte humano, y desde ahí, vislumbrar la utopía. Es por esta causa que el autor peruano advierte: "No puedo aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también".[109]

Una nueva técnica vacía no tiene ningún sentido. En ese caso, la decadencia estaría presente en esta innovación. El espíritu revolucionario exige algo que va más allá del decorado, de los parámetros establecidos y es por esta razón que el arte revolucionario exige un compromiso directo con la vida del artista y el vínculo de éste con las luchas comunes. Dicho esto, quiero aclarar que no se está descalificando el desarrollo o la innovación técnica, sólo se subraya que esta nueva técnica ha de tener correspondencia con el espíritu. De hecho, el espíritu revolucionario en ocasiones reclama esa innovación técnica.

---

[107] Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y…,* p. 133.
[108] *Idem.*
[109] José Carlos Mariátegui, *El artista y su época…,* p. 18.

El artista con espíritu revolucionario es base fundamental en la lucha por la emancipación de los pueblos. En esta línea, el artista tiene que conocer muy bien las bases sociales que fundamentan las comunidades. Este conocimiento implica ya disposición afectiva, puesto que no se trata de conocer un objeto sino de participar, de sentirse vinculado. Es necesario conocer el mito que da sentido a estas bases sociales para que el artista con su obra pueda hacer vibrar a las personas con la utopía planteada desde la alteridad, pero que invita a caminar a un horizonte común. El artista tiene que ser el primero en tener conciencia del mito y la utopía de su comunidad, tiene que ser aquel que ponga su sensibilidad al servicio de otros para que el ideal no se quede en pasiones puntuales, sino que trascienda a la mística comunitaria. Mariátegui reivindica

> […]toda apuesta formativa y de constitución de las y los sujetos políticos, que remite a los factores espirituales, la imaginación creativa, la sensibilidad y la mística como fantasías concretas y verdaderos catalizadores de la concientización e identidad colectiva de los pueblos y las clases subalternas en su camino de auto liberación, ya que según él [Mariátegui] la revolución "será para los pobres no sólo la conquista del pan, sino también la conquista de la belleza, del arte, del pensamiento y de todas las complacencias del espíritu".[110]

El trabajo del artista revolucionario requiere de compromiso y una experiencia previa para poder brindar a las personas su propia experiencia liberadora. La primera liberación que vive el artista revolucionario es la de sí mismo, su ego, sus deseos e intereses, puesto que estos sintonizan con los intereses comunes. Es importante incorporar un matiz. No se trata de una deshumanización del artista, sino de una descentralización necesaria, la cual permite la colocación afectiva en una historia concreta, de donde nace su obra, como una recreación que apunta a abrir un futuro anhelado desde la utopía. También, es esencial tener en cuenta que la materia con la que trabaja el artista no es sólo suya, sino que es otorgada por quienes ya estaban ahí sintiéndola, soñando, recordando, buscando y amando en esta materia. Si el artista se ubica desde una perspectiva horizontal, las movilizaciones afectivas con los que comparte su arte tendrán un efecto más reverberante.

Acotando las últimas ideas, es importante insistir en que el artista no se ubica entonces como el centro de un espectáculo de entretenimiento, sino como parte de una experiencia sensible en la que el artista es el que propicia dicha experiencia y en la que todas las

[110] Hernán Ouviña, "José Carlos Mariátegui…".

personas se hacen partícipes de ésta y se vuelven indispensables. Gracias a que la unión de las diversas sensibilidades e imaginaciones orientará los afectos al mito y la utopía como principios fundantes, se crea un itinerario de resistencia, de búsqueda y revolución. Es por esta razón que el artista auténtico tiene que comprometerse plenamente con su comunidad, desde la disposición afectiva que va viviendo en la actividad política y la búsqueda del nuevo orden, aceptando con gozo y anhelo un puesto en la acción colectiva.[111] Ubicarse en la acción colectiva es precisamente descentrarse y construir junto a otros, no como un espectador, sino como un actor fundamental que ayuda a disponer a la comunidad para este sentir revolucionario.

## 2.3. Los Afectos de lo Revolucionario.

He venido insistiendo en la importancia de los afectos para lo revolucionario. La búsqueda de un nuevo orden pasa por los sentimientos de las personas y, así, una emancipación individual que posteriormente pasa a ser colectiva transita en un ámbito básico como el de los afectos. El marxismo de José Mariátegui como describía al inicio del texto es un marxismo ya revolucionario, puesto que deja a un lado la mirada parcial de un marxismo cientificista, trae a escena otros sujetos políticos, como el indio, pero, algo fundamental en esta búsqueda de su concepción de arte revolucionario, es la importancia que le da a los afectos en la revolución.

Después de haber expuesto en qué consiste la disposición afectiva y haber descrito el arte decadente en contraposición al Arte Revolucionario en el pensamiento mariateguiano, trataré de comprender la influencia de las emociones en el medio artístico, la influencia de esto en la emergencia de creencias comunitarias y la concreción a nivel político y social.

Mariátegui comprendió perfectamente que el marxismo no se agota en su racionalidad científica, sino que también implica elementos emocionales, vivenciales e imaginativos, que deben ser adecuadamente aprovechados. Por eso, si bien arranca siempre realizando análisis de clase, no se contenta con ese primer resultado poniendo énfasis en la comprensión de los aspectos idiomáticos, raciales y culturales.[112]

[111] Alfonso Ibáñez, *Mariátegui revolución …*, p. 44.
[112] *Ibidem*, p. 93.

Para algunos marxistas ortodoxos, más no para Marx, los afectos se convierten en un estorbo, pero para Mariátegui será una parte central en la emancipación de los pueblos, puesto que gracias a los afectos es como se moviliza a las personas. Estos afectos no surgen de la nada, se originan en una estimulación o motivación que en este caso viene desde los sentidos. Mariátegui no concibe una lucha sin pensar en el factor cultural o estético de las sociedades. La belleza del mito y la fantasía de la utopía es trasmitida por medio de diversas expresiones artísticas, debe tener una narrativa diversa y creativa. Es por esta razón que el núcleo afectivo me permitirá exponer de qué manera los afectos son un puente para pensar el mito, la utopía, la movilización y la imaginación desde la música, eje central de mi interés, puesto que la música desde su propia complejidad, al igual que las otras artes, actuará como la encargada de la disposición afectiva de las personas para pensar lo revolucionario y lo emancipatorio desde el factor estético, que apela directamente a la dimensión afectiva de las personas en la comunidad.

Lo revolucionario es una disposición afectiva primordial para el artista; un sentimiento, una emoción, un estado de ánimo. Mariátegui no propone cualquier tipo de emoción, sino que dice "La emoción revolucionaria es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales".[113] El hecho de que inicialmente se plantee la emoción revolucionaria como una experiencia religiosa, me permite hablar de la importancia que le dio Mariátegui a la creencia, a tener una fe, esto precisamente al mito y la utopía. Vemos un pensamiento orgánico tejido circularmente, puesto que lo que se describía en el mito como características movilizadoras aparecen nuevamente, tener una fe es tener una meta y en este sentido la emoción se plantea nuevamente como motor movilizador.

El entrar en la dimensión afectiva de Mariátegui ayuda a comprender por qué "la teoría por sí sola no transforma al mundo real, se vuelve práctica cuando prende en la conciencia de los hombres".[114] Una teoría sin una dimensión afectiva o sensible, está vacía, no cumple su objetivo. Es por esto que el prender en la conciencia de las personas es fijarse como una creencia, pero esta fijación sólo se logra cuando hay un enganche afectivo. Alfonso Ibáñez,

[113] *Ibidem*, p. 42.
[114] *Ibidem*, p. 24.

quien estudió y se apasionó por el pensamiento de José Mariátegui, describió lo que he venido desarrollando, y ayuda a comprender mejor este tejido que comienzo a plantear: “La emoción revolucionaria, que conlleva un hálito ético, es también para él una emoción religiosa. Por eso anotará sin rodeos que "la fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual”.[115]

El núcleo afectivo se convierte por tanto en el corazón de lo revolucionario, ya que al pensar lo revolucionario como disposición afectiva, volvemos nuevamente a pensar en lo orgánico del pensamiento del peruano y en este caso vemos la unión de dos ámbitos, la inteligencia y los sentimientos. Las lecturas cientificistas del pensamiento de Marx las separaron; Mariátegui las une y advierte que “La inteligencia y el sentimiento no pueden ser apolíticos. No pueden serlo sobre todo en una época principalmente política, la gran emoción contemporánea es la emoción revolucionaria”.[116]

Poner como referente la emoción revolucionaria, exige la necesidad de profundizar en el ámbito afectivo de las emociones y los sentimientos, desde diversas perspectivas como la psicología, y la fenomenología. Al estar ligada la experiencia estética con los afectos, tiene que ser estudiada para comprender un poco en qué sentido se orienta y cómo una disposición afectiva se vuelve un motor movilizador para la revolución y por qué esto en sí mismo es ya revolucionario. Sin embargo, es importante puntualizar que los afectos no sólo acompañan el pensamiento y el comportamiento, sino que también en buena medida los guían y los organizan. En ese sentido los afectos no funcionan únicamente como un proveedor de energía, es decir, como motor de cualquier actividad intelectual, sino que, más allá influyen continuamente en el pensamiento y la acción desde diversas perspectivas y matices de la cotidianeidad.[117]

Las emociones juegan un papel importante en cualquier acontecimiento psíquico o relevante. Por ejemplo, en los estallidos de violencia, en las revoluciones, en las guerras, en las movilizaciones, en todo lo que ocurre a diario en el ámbito familiar, comunitario o

[115] *Idem.*
[116] *Ibidem*, p. 25.
[117] Luc Ciompi, “Sentimientos, afectos…”, p. 430.

político, la emociones marcan el ritmo de la cotidianidad de lo que somos a partir de las narrativas, algunas expresadas por medio del arte. Es el caso del conflicto armado y el proceso de paz en Colombia, la realidad de los desaparecidos en México, las mingas indígenas, las diversas protestas en todo nuestro continente, las movilizaciones sociales en Chile, Colombia, Nicaragua, Ecuador, Guatemala, y Perú. Sin embargo, por lo general, las emociones no ocupan el lugar que mínimamente les correspondería en cualquier teoría psicológica o sociológica.[118]

Es esencial distinguir adecuadamente las experiencias afectivas, puesto que ayudará a jerarquizarlas y a comprender mejor en qué sentido se abordan dichas experiencias y cómo esto va teniendo una implicación colectiva con otras personas. Se necesita pues "…un conjunto de criterios de articulación de variables cognitivas y motivacionales que nos permitan discernir si una experiencia afectiva determinada es una emoción, un estado de ánimo, la manifestación de un rasgo de carácter o un sentimiento".[119] Por otra parte, es sustancial tener en cuenta la articulación de variables que tienen diversos contenidos. Estos contenidos son aprehendidos por cada persona de manera diferente y es por esta razón que se indaga si se trata de un estado de ánimo, un rasgo de carácter, un sentimiento o una emoción.

Abordar el arte revolucionario como una disposición afectiva requiere tratar dicha disposición tomando en cuenta todo lo que se ha logrado conocer en cuanto a las emociones, los sentimientos y los afectos. En este sentido, puede notarse que últimamente la ciencia se ha ocupado y se interesa cada vez más por las emociones, podría afirmarse que estamos en una era emocional. Se muestra una lógica afectiva que es necesario tener presente como "…un concepto que implica a la vez la presencia de componentes lógicos en cualquier tipo de afecto, y la presencia de componentes afectivos en cualquier tipo de lógica".[120]

Es por esta razón que es necesario ver que cada característica afectiva tiene una lógica distinta con relación a la disposición afectiva, puesto que normalmente "…se argumenta

[118] *Ibidem,* p. 425.
[119] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 7.
[120] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", p. 426.

que los sentimientos pueden entenderse como parcialmente isomorfos a las emociones, cuyo rasgo fundamental radica en las disposiciones de un individuo a creer en sus experiencias emocionales y actuar en congruencia con éstas".[121] Esto quiere decir que tanto los sentimientos como las emociones cuentan con una composición distinta, sin embargo confluyen en la misma disposición de la persona que le permite un accionar concreto. Es por esta misma razón que "cualquier lógica afectiva postula que: sentimiento y pensamiento, –o emoción y cognición, afectividad y lógica, en un sentido amplio–, interactúan obligatoriamente en la actividad psíquica".[122]

En esta vía puede notarse de qué modo "cualquier estímulo sensorial que entra en el cerebro recibe obligatoriamente una «coloración emocional» que depende del contexto y de la experiencia vivida. Esta «coloración» afectará después cómo la información sensorial sea memorizada, reactivada y unida a otras nociones cognoscitivas".[123] En este mismo contexto el artista revolucionario y sus receptores tienen un papel muy importante para comprender por qué un artista revolucionario tiene la capacidad de dar un mensaje con un color emocional que corresponde con el humor afectivo del receptor, ya que motiva y como consecuencia hay una respuesta. El mensaje será mucho más fácilmente comprensible y aceptado que en el caso contrario.[124] Es decir, cuando encontramos artistas que poco trasmiten o generan un ambiente de conexión con su público, la obra y el propio artista, podría decirse que la coloratura emocional propuesta por el artista no logra ni conecta, ni aclara la disposición afectiva en quien recibe su obra.

Destaquemos que lo central en un arte revolucionario contrapuesto al decadente es la posibilidad que tiene el primero para generar emociones que perduren, que tengan una estabilidad más prolongada. Ya que como se ha visto, esta duración y estabilidad es lo que podrá generar sentimientos para poder estructurar disposiciones afectivas que movilicen. Lo anterior se explica dado que "…la dimensión afectiva de un sentimiento se entiende en términos de emociones particulares que impregnan o colorean la disposición afectiva de un

[121] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 5.
[122] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", p. 427.
[123] *Idem.*
[124] *Ibidem,* p. 439.

individuo".[125] El colorear la disposición afectiva es caracterizarla de una u otra manera, desde esta visión la acción humana entra a jugar diversos roles en dinámicas que son consecuencia de estas disposiciones. De este mismo modo es como podemos catalogar los afectos como "…los motores y organizadores esenciales de toda evolución psíquica y social. (…) Nadie puede comprender adecuadamente los conflictos sociales, las erupciones de violencia, las revoluciones y los movimientos políticos –y, realmente, cualquier dinámica psicosocial– a través de aspectos cognoscitivos".[126]

Al tener presente que la afectividad pasa por un proceso colectivo en donde nos vamos configurando emocionalmente con otros, la apuesta por un arte revolucionario se hace aún más vigente e importante. En contraste, en un arte decadente se puede inferir que sería un arte que configuraría socialmente a la comunidad en una afectividad o emocionalidad que estaría orientada en un sentido donde el nuevo orden, la utopía o el mito no tendrían una conexión directa con el quehacer cotidiano de las personas.

Es por esta razón que pueden encontrarse algunas comunidades donde la rabia o la indignación no están ligadas necesariamente a estructuras de dominación, porque socialmente se ha visto naturalizada la explotación y la dominación. Sin embargo, si en algún momento se pudiera tener un arte movilizador que apele a afectos entrañables, encontraríamos otro tipo de reacciones con respecto a las emociones. Por otro lado, podemos notar que hay comunidades más susceptibles a patrones de violencia que otras, algunas comunidades no admiten malos tratos, malas palabras y menos estructuras dominantes, esto tiene que ver con su configuración afectiva y si hacemos un análisis más detenido, encontramos una relación con sus experiencias estéticas de expresión.

Cuando se hace referencia al mito o a la utopía se establece un vínculo directo con la creencia, con la fe que se mueve en estas categorías. He descrito de qué manera las emociones forman o estimulan estas creencias que se tejen con el significado afectivo que concierne al objeto intencional. Estas creencias se forman inmediatamente mientras la emoción experimentada se mantiene, o si se transforma en sentimiento vemos que demanda una duración más prologada que requiere un proceso reflexivo.  En esta línea pretendo

[125] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 8.
[126] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", pp. 435-435.

hacer notar que "Las teorías cognitivas se oponen a las teorías "somáticas" de las emociones, propuestas por psicólogos y filósofos que defienden un punto de vista estrictamente perceptivo y/o neuro-fisiológico, [y] que sostienen que las emociones no necesitan ningún elemento causal cognitivo para ser explicadas adecuadamente".[127]

Enfocarnos en la capacidad de las emociones de generar creencias, parte de una estructura que se evidencia de una manera particular. La formulación de esta estructura se muestra en cómo "…las creencias generadas a partir de las emociones poseen tres características fundamentales: 1) ellas implican generalizaciones; 2) aun si son provisionales, reclaman permanencia en el tiempo, y 3) durante el tiempo en que persisten, son creencias fuertemente arraigadas, dado que pueden tener una alta probabilidad de ser verdaderas".[128] Las experiencias afectivas en las personas se exponen en las descripciones que hace un individuo de su propia experiencia, estas experiencias varían de acuerdo a las dimensiones fundamentales del tiempo y la duración, y se describen con respecto a los actos y conductas de las personas.

En este análisis, puede verse una categorización que emerge desde las emociones pero que luego se piensa en la lógica de sentimientos, porque los sentimientos nos ayudan a pensar de una manera mucho más amplia la relación con nuestros objetos intencionales, es decir que "…los sentimientos comprenden una visión global y asociativa de sus objetos intencionales, en la que la valoración inicial obtenida a través de la emoción, junto con la presencia de pensamientos y recuerdos, genera creencias relevantes tanto para el establecimiento de los sentimientos como disposiciones, como para las pautas de acción subsecuentes".[129] Tener presente estas pautas ayuda a comprender cómo una creencia emanada de una emoción permite la formación de una disposición afectiva que provoca actuar, pensar o sentir de una manera particular cada vez que hacemos presente nuestro objeto intencional, en este caso la música, que nos permite imaginar y recrear aquello que provocó dicha disposición.

[127] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 14.
[128] *Idem*.
[129] *Ibidem*, p. 16.

Lo anterior apoya que, en primer lugar, el acontecimiento emocional puede consentir una atribución disposicional. En segundo lugar, se destaca la pertinencia de una creencia para sortear una situación actual, por ejemplo, casos de maltrato, opresión, pobreza, injusticia, etcétera; se ven catalizados gracias a la vivencia de una creencia que permite pensar en la insatisfacción actual, que exigen la fortaleza para acabar con dicha situación y pensar en un nuevo orden. En tercer lugar, la presencia de un soporte social que fortifica la creencia.[130] Todo lo que se ha descrito anteriormente como experiencia individual tiene que trasladarse al ámbito comunitario, donde la experiencia de comunión sea esencial. Los otros son parte vital para comprender este proceso disposicional afectivo, y es por esta razón que el soporte social es muy importante para que la creencia perdure y tenga sentido.

La influencia de anticipaciones emocionales como un pronóstico, predicción o imaginación de emociones reales que pueden tener lugar bajo ciertas condiciones particulares, permite comprender cómo dichas anticipaciones emocionales funcionan como "emociones virtuales" y pueden generar creencias duraderas relativas al objeto intencional.[131] Por ejemplo, en el caso de la opresión política, los oponentes al régimen autoritario que preparan una contraofensiva pueden anticipar la alegría o el júbilo que implicará poder expresarse libremente si su proyecto tiene éxito. Esta anticipación emocional generará y fijará creencias referidas a un nuevo orden social, creencias que los dispondrán a pensar y actuar de acuerdo con la pertinencia de su objeto intencional.[132] Es en este sentido que ciertas letras, imágenes, músicas permiten tener esta experiencia anticipada emocional, lo cual genera una disposición de esperanza y de lucha con respecto a la inconformidad actual y promete ser un horizonte distinto. Esto se vuelve definitivamente un motor movilizador.

Como consecuencia, es indispensable saber que "…las creencias generadas por las emociones y fijadas en disposiciones afectivas tienen criterios empíricos de verificación que nos permiten afirmar su verdad o falsedad".[133] La afirmación de verdad o falsedad varía de acuerdo con cada individuo, porque la valoración de verdad o falsedad se pondera según el afecto y el nivel de impacto en cada uno. Esto tiene que ver con la permanencia de

[130] *Ibidem,* p. 17.
[131] *Idem.*
[132] *Idem.*
[133] *Ibidem,* p. 21.

la motivación de una praxis transformadora, es decir, verificar tiene que ver con hacer verdad, vinculada al mito de ser lo que somos, y con relación a la utopía de ser lo que seremos. La verdad se presenta como intersubjetiva, ya que la conexión de la verdad con la historia (porque es el modo como la realidad resuena en los seres humanos) se relaciona con la verdad que se mencionaba antes cuando veíamos que Mariátegui integra imaginación y afectos en el análisis de lo real.

Lo que ayuda a desarrollar el porqué de la acción, la movilización o la conducta es la motivación unida a la disposición afectiva, independientemente de la raíz que las ha generado o el marco donde se ubican. En este panorama es primordial resaltar que "…las creencias fijadas en un sentimiento como razones motivantes de un sujeto [son indispensables] para actuar de cierta manera respecto de un objeto intencional".[134] Es a raíz de lo anterior que la motivación se basa en una idea de causalidad, pero entendida generalmente en términos de razones que explican y justifican la acción de un individuo. Estas razones son las que funcionan como elementos causales en la explicación de su acción.

En esta dimensión afectiva, es esencial destacar la relevancia y el protagonismo que tienen los sentimientos, junto con las emociones, en los procesos de acción colectiva. Normalmente lo que sucede es que los individuos los comparten y se genera un tejido social y una repercusión de los diversos sentimientos, disposiciones y creencias, que son así mismo modificados y dinamizados por este compartir.

Por otro lado, es necesario argumentar de qué modo "…el anatema de irracionalidad que caracterizaba a la afectividad desaparece, para dar lugar a nuevas interpretaciones del papel que las emociones y los sentimientos desempeñan en la motivación individual y social que promueve la concepción y ejecución de acciones políticas y la formación de movimientos sociales".[135] Cualquier movimiento social y político pasa directa o indirectamente por el ámbito afectivo. Los líderes sociales se han encargado en los últimos años de apelar a los afectos porque han descubierto la importancia y la relevancia que el ámbito afectivo tiene en la gente, es por esta razón que hoy en día vemos una política que no se puede dar el lujo

[134] *Ibidem*, p. 24.
[135] *Ibidem*, p. 25.

de ser indiferente al sentimiento del pueblo, sino que tiene que esforzarse por vibrar con sus intereses.

En este mismo contexto es esencial resaltar la importancia del discernimiento de afectos para reconocer liderazgos revolucionarios o decadentes. El fracaso de algunos movimientos, ideas y líderes se da en el contexto de una política racionalizada, "desapasionada", que se vuelve más un fantasma que una realidad. En este sentido, el arte y en nuestro caso concreto con la música, el apelar a los afectos para movilizar lo popular se convierte en una herramienta poderosa de trasformación social y búsqueda de utopías justas y beligerantes que proporcionen un nuevo orden. Esto puede estar sustentado en que las "Energías emocionales individuales y dirigidas en un mismo sentido pueden converger hacia flujos colectivos extremadamente poderosos, dando así lugar al surgimiento de fenómenos macrosociales totalmente nuevos".[136]

El papel de la afectividad en la política no establece diferencias claramente articuladas. Esto lo podemos notar en el caso de los movimientos sociales que tienen demandas puntuales a regímenes racistas o dictatoriales y en este sentido se establece una clara diferencia entre "sentir" una emoción particular y "estar dispuesto" a sentir emociones y actuar bajo determinadas condiciones. Esta diferencia resulta esencial para comprender por qué algunas reacciones afectivas socialmente compartidas y sostenidas durante largos periodos de tiempo predisponen a los actores sociales a emprender determinados tipos de acción política desde la comunión.[137]

Algo que no puede pasar de largo es la diversificación cultural que se produce cuando se toman en cuenta los afectos, puesto que esto, al igual que todas las características humanas que pasan por la alteridad, tiene una variedad de matices que es infinita y, en esta vía no se puede leer la afectividad o la diversidad emocional de manera homogénea, sino que hay que proceder de manera rigurosa conforme con cada latitud y lugar de enunciación. Esta variedad se debe a que cada cultura tiene un aprendizaje distinto con respecto a su dinámica emocional y la experimentación de emociones es diferente de acuerdo con cada contexto

[136] Luc Ciompi, "Sentimientos, afectos…", p. 436.
[137] Omar Rosas, "La estructura disposicional…", p. 26.

cultural. Esto está relacionado directamente con el aprendizaje de conceptos y creencias que se vuelve distinto en cada cultura.

> […] las personas son diferencialmente culturalizadas, a través de múltiples relaciones sociales y dentro de contextos culturales variados, pues como agentes activos, aprehenden los significados y los valores de los ideales culturales, pero no los copian, sino que los procesan a través de interpretaciones personales co-construidas en el curso de las interacciones sociales con otros. (…) Dado que los afectos, junto con sus emociones y sentimientos están ligadas al orden social (deber-ser/deber-hacer) de una comunidad particular, la afectividad implica patrones socioculturales determinados por la experiencia que se manifiesta en situaciones sociales específicas, con sus propias reglas.[138]

Por medio de este tipo de acercamientos culturales y estéticos, podemos dilucidar la afectividad de una comunidad y de este modo ver su capacidad de resistencia y de lucha, pero desde un aspecto que se vive en experiencia puesto que las emociones no surgen y no son expresadas en el vacío. Son fenómenos socialmente construidos dentro de un contexto cultural y socialmente definido que influye en la forma de expresar las emociones, en cómo serán nombradas y de qué manera pueden ser aprendidas; la emoción es refinada por la lengua, por la música, la oralidad, los escritos, el trabajo, etcétera.[139]

Puede notarse entonces, cuán importante es la afectividad para comprender las cuestiones prácticas de una comunidad, y la necesidad de abordarla desde los patrones culturales y estéticos para llegar al núcleo de las lógicas afectivas de cada cultura en particular. De este modo, puede entenderse más ampliamente el panorama de creencias e ideas que movilizan a las personas y así poder ligar esto a los sentimientos que son los que realmente determinan dicha movilización.

Al enmarcar procesos simbólicos como los levantamientos, las protestas, las olas de violencia y los enfrentamientos encontramos que hay un tejido comunicacional entre referentes simbólicos que remiten a mitos y utopías y referentes afectivos provocados por disposiciones estéticas que se conectan con los referentes simbólicos. La reflexión y el compartir significados más allá de parámetros rígidos de formalidad, por medio de emociones, sensaciones y sentimientos propicia un arraigo cultural mucho más fuerte y

[138] Gabriela Rodríguez Hernández, Carlos Juárez Lugo, y María del Consuelo Ponce de León, "La culturización de los afectos…", pp. 194-195.
[139] *Ibidem*, p. 195.

comprometedor por medio de la afectividad que desde un ámbito meramente racionalizado. Tiene que haber unidad entre la razón y la afectividad para comprender el aprendizaje social de los afectos en momentos coyunturales donde las demandas sociales se hacen con base en problemáticas estructurales, pero consignadas desde emociones y sentimientos colectivos. Así pues, encontramos que la memoria, la representación y la expresión estética juegan un papel esencial en la comunicación de problemáticas sociales y los sentimientos colectivos se convierten en revoluciones silenciosas desde la mística y la lucha de buscar un nuevo orden en comunión.

Finalmente, puedo decir que la música es un elemento que permite pensar la disposición afectiva, ya que por medio de ella se abordan diversos lugares de enunciación y latitudes diferentes. La desterritorialización de la música libera y pluraliza lo simbólico llevando la identidad local sobre planos nacionales y trasnacionales. Es por esta razón que cada música puede expresar una emoción distinta de acuerdo con el momento, el lugar y las personas que la interpretan y la escuchan. Esto es sumamente significativo, ya que podemos pensar una diversificación de la disposición afectiva gracias a la vinculación comunitaria que se encuentra en cada territorio y, además, se le abona la diversidad de mitos propios que ayudan a ver ese pasado que está más allá del pasado, y vemos el deseo del nuevo orden más allá del futuro. La pluralización de lo simbólico ayuda a la renovación del tiempo pasado y futuro en un presente que se hace inmediato por medio de expresiones melódicas, armónicas y rítmicas que permiten despertar y disponer hacia una u otra orientación.

# III. Armonía de Esperanza

Anteriormente he abordado con profundidad las categoría de mito, utopía y movilización. Estas categorías se conectaron en clave de la imaginación como una categoría esencial para comprender el pensamiento de Mariátegui y encontrar en qué sentido eran categorías afectivas. Describí de qué manera el mito se conecta afectivamente con el pasado inmemorial y la utopía con el proyecto de un futuro abierto, infinito y orientado hacia un horizonte posible. Estas categorías no están en el orden del concepto, sino del afecto, de la comunión. La comunión es el modo en el que se movilizan los afectos del pueblo, de rostros e historias concretas en que se ha expresado el mito de la comunidad, y de esta misma manera se evidencia en el pueblo y la comunidad que deviene históricamente en el futuro desde la utopía.

Al ser tan importante el campo afectivo, las categorías se movilizan y trascienden por medio de éste. Mariátegui realizó sus análisis poniendo los afectos como bisagra. Así, lo estético está en relación con lo político. La política basada en los afectos tiene un espacio de movilización intermedio, que es la creatividad. Por esta razón, se puede comprender el vínculo entre mito y utopía a través de la imaginación, combinando, trabajando, jugando y luchando. La imaginación es el gozne, el trabajo creativo es lo que da figura y camino a los afectos, es decir, no crea imágenes y relatos, sino ambientes que contienen los afectos; el arte como categoría es la realización material de esa creatividad, y la imaginación le da forma a este conjunto de afectos entre mito, utopía y movilización.

El trabajo imaginativo se hace a través de muchos medios como la literatura, las artes plásticas, la danza, el teatro. Sin embargo, la música posibilita especialmente la creación de ambientes afectivos. No hace imágenes o relatos, sino que crea ambientes afectivos que contengan los afectos, y los modela en el ámbito imaginativo de acuerdo con la construcción de armonías, ritmos, texturas, formas o estilos. Esta modelación de los afectos en el ámbito tiene que ver con la importancia de reconocer "… que la música no está en el tiempo, y ni se mueve a través del tiempo, porque eso sería sugerir que el tiempo es algo

externo o lógicamente anterior a él. El tiempo musical es cómo es el tiempo para la música y para sus oyentes. La música forma el tiempo fenomenológico".[140]

En la fenomenología vinculada a la disposición afectiva, al hablar de afectos, se trata de la modificación cualitativa del fluir de la conciencia, de la vida de una persona o una comunidad, es decir, lo que Husserl llamaría el fluir del tiempo y que sería el núcleo de la vida individual e intersubjetiva. Sobre este fluir actúa la música y lo modifica modelándolo cualitativamente: por ejemplo, hace durar un sonido, haciendo que el fluir lo sostenga y se suspenda en ese sonido, hasta que cae abruptamente en otro sonido, o en un silencio. O hace repetir sonidos en un cierto patrón rítmico, que después puede variar. O hace una combinación específica de sonidos que dan la impresión afectiva de que el fluir se ha vuelto largo o lánguido.

La música se especializa en dotar de ambientes imaginativos para que los afectos puedan encontrar sus posibilidades de ritmo, melodía, armonía, timbre y textura. En el caso de Mariátegui, la literatura posibilitaba esta disposición afectiva. Por esta razón, encuentro apropiado tender el puente entre el pensamiento de Mariátegui en la literatura, con el arte de la música. Encuentro en la música un modo en el que se puede proponer una ilustración complementaria y tal vez más fructífera de la idea de Mariátegui, precisamente porque la música trabaja directamente sobre los ambientes afectivos en que se puede desarrollar y modelar la movilización. Gracias a que, "…las obras musicales junto con las obras literarias dan los ejemplos más adecuados y más profundamente investigados de los fenómenos estéticos. Aparecen en la experiencia de la ejecución musical o al leer literatura",[141] podemos contar con bastante material y estudios concretos sobre el arte musical que permitan fundamentar la relación que pretendemos.

Este capítulo estará dividido en tres partes, las cuales me ayudarán a presentar de forma clara los temas que pretendo exponer y así poder relacionarlo con lo anterior.

---

[140] Charles Ford, "Presencia Musical: Hacia una Nueva Filosofía de la Música", en https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0008.020/--musical-presence-towards-a-new-philosophy-of-music?rgn=main;view=fulltext, Consultado 31/X/de 2019.

[141] Malgorzata, A., Szyszkowska, "Fenomenología Musical: Tradiciones Artísticas y Experiencia Cotidiana" en *Avant*, El Centro de Investigaciones Filosóficas, Polonia, Vol. IX, Nº 2, septiembre de 2018, pp. 141- 155. Disponible en http://avant.edu.pl/en/22018-2, p. 148.

En la primera parte me centraré en describir en qué consiste la formación de ambientes afectivos a través de la música.

En la segunda parte profundizaré en cómo los sujetos-cuerpos van siendo afectados, modificados cualitativamente por esas atmósferas, porque ellos mismos son también surgimiento en el flujo del tiempo, en ese ámbito afectivo; son precisamente la sede de la afección, donde los afectos del ambiente encuentran su lugar vivo, autoconsciente de sus afectos, no sólo se hace por ellos (como sucede con la atmósfera) sino que ellos (sujetos-cuerpos) se conocen en sus afectos y pueden proponer afectos, y así influir-crear esas atmósferas.

En la tercera parte armonizaré lo que se ha propuesto en la primera y la segunda, para explicitar de qué manera se forman las obras musicales en lógica revolucionaria (o decadente) y se convierten así en medio de intervención-movilización en el espacio social y de posible transformación de éste, entendiendo a la sociedad también como ambiente, como atmósfera afectiva entre el mito y la utopía.

## 3.1. Música, ¿revolución afectiva?

Los ambientes afectivos se relacionan con lo que se ha explicado antes del mito y la utopía que forman los extremos fundamentales de un ámbito temporal o de vida -pasado inmemorial, futuro inesperado- que dan cualidad afectiva a ese ámbito. Este mito caracterizado por Mariátegui, que sostiene con una esperanza de que hay fuerza suficiente en el pasado del pueblo para sostener su realización, y la utopía, que empuja a mantener esa confianza creativa en un futuro que puede venir a encontrarlos, es esta fuerza del yo profundo que nos moviliza y nos constituye como comunidad para la resistencia y la revolución en la búsqueda por un nuevo orden. La música nos ofrece la capacidad de formar ambientes afectivos, dicho de otra forma, define el lugar en el que se ubica el pueblo entre el mito y la utopía y que está albergando la música que viene a ese pueblo, esa música está llenando ese lugar de aire-atmósfera afectiva, dándole las cualidades afectivas del mito (esperanza en la fuerza del pasado inmemorial) y de la utopía (empuje a mantener la confianza creativa) para cualificar con ellas la posible movilización.

La música intenta apelar a todos los sentidos, con esto quiero decir, que no sólo escuchamos con los oídos, sino que todo nuestro cuerpo está involucrado y participando en la percepción de la experiencia sonora. Las ondas del sonido afectan todo nuestro cuerpo y, por esto, no se puede limitar solamente al sentido del oído. En el proceso de dotación de los ambientes, la música logra crear una atmósfera, es decir una capa que cubre el ambiente de una u otra manera, generando en un espacio y condiciones que no necesariamente tienen que estar. "La idea central de la noción de atmósfera y ambiente es que el estado de ánimo y los sentimientos de un grupo varían dependiendo de las condiciones físicas que les rodean, así como de las interacciones y relaciones establecidas entre las personas, siendo el resultado de múltiples condicionantes".[142] Con esto quiero resaltar que la música siempre se da a partir de algo ya determinado, de algo que ya estaba ahí.

Algunas músicas buscan la transformación del oyente a partir de la creación de atmósferas que permitan el trabajo imaginativo y creador. La transformación del oyente por esas atmósferas quiere decir que el oyente va surgiendo también con el surgir de la música. El surgir del cuerpo individual y comunitario es lo que se denominará cuerpo sonoro. En esta primera parte, consideraré la manera en la que se forman los ambientes afectivos, vinculando el tema de la disposición afectiva del capítulo anterior con la influencia de las cuestiones emocionales para la creación de ambientes afectivos colectivos y, de este modo, abordar el concepto de Arte Revolucionario conectado al mito, la utopía y la movilización desde el quehacer musical. Rescataré la importancia de la experiencia fenomenológica como medio para experimentar los ambientes afectivos como atmosferas sociales para la movilización, la memoria y la resistencia desde lo comunitario.

La creación de atmósferas o ambientes me permite continuar pensando la relación entre arte, sentimientos y emociones. Comprender esta relación es fundamental para abordar el concepto de arte revolucionario del filósofo peruano, ya que es el puente que atraviesa las categorías de mito, utopía y movilización. El arte revolucionario como disposición afectiva es un lienzo perfecto para centrarme en mi objetivo, la música.

Desde el pensamiento de Mariátegui vemos que las categorías de mito, utopía y movilización se mueven a través de la imaginación hacia una estética liberadora que se

[142] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y Sociedad,* Compás, Alicante, 2010, p. 8.

vuelve necesaria en nuestra realidad actual. Teniendo presente este encuadre, se podría afirmar que la relación entre música, emociones y afectos es muy intensa y actúa bidireccionalmente. Así, la conexión entre música y emociones ha sido investigada en sentido contrario.[143] Las emociones y el campo de la música, ligado a las cuestiones sociales son materia de estudio desde la interdisciplinariedad de diversas áreas, y es de este modo como vamos hallando puntos de encuentro, para acertar con el papel transformador de la música en la búsqueda del nuevo orden.

Abordar la relación musical y afectiva desde el campo fenomenológico puede ser muy útil para comprender dicha relación, gracias a que

> […] la fenomenología se acepta frecuentemente como la perspectiva general para la experiencia de escucha, es de lo más prometedor emprender estudios fenomenológicos de la música desde la perspectiva de los acontecimientos cotidianos y los descubrimientos de aspectos musicales en la vida cotidiana. Hacerlo así facilita la esperanza de que la música, o lo que tomamos como música, pueda iluminar estas experiencias cotidianas e influya la percepción. Tal vez eso es lo que la música verdaderamente es, no solo percepción sino cambios afectivos en la percepción, y por tanto la fenomenología de la música debería convertir este estudio en su tarea principal.[144]

Los cambios afectivos en la percepción, abordados en la cita anterior, muestran la necesidad de enfocar el estudio de la música desde su quehacer más cotidiano. De este modo es como podremos encontrar la importancia de la música en la construcción social de nuevas formas de hacer comunidad y de resistir a un mundo que nos lleva a experiencias netamente individualistas. La fenomenología vista desde la experiencia del tiempo me permite ahondar en la música como algo que pasa constantemente en el tiempo y, a la vez, recuperar la intuición fenomenológica de que el tiempo no es solamente un pasar, sino que forma un ámbito (el presente sostiene sus retenciones y protensiones) y en ese ámbito es donde podemos albergar la vida de las personas, de los animales y las plantas, de las comunidades y de la historia.

Cuando surge la atmósfera, la música se va dando espacio, el espacio no es una condición anterior previa, sino algo que va surgiendo conforme la música se va espaciando, el silencio

[143] *Ibidem,* p. 83.
[144] Malgorzata A.Szyszkowska, "Fenomenología ….", p. 155.

anterior, la expectativa, las miradas, la espera, es decir, las condiciones del flujo permiten el surgir de la música.

La naturaleza esencialmente efímera de la música no significa que sea menos objetiva que el resto de la realidad. "La música viene a la presencia, no como un objeto que se mantiene aparte de nosotros, sino por modo de absorción "en una desaparición temporal inmediata" por su naturaleza efímera".[145] Pero, como el presente, la música no es puntual, sino que queda como esa atmósfera-ámbito afectivo en la que se ubican los individuos y las comunidades. Su objetividad está en ese carácter atmosférico o ambiental. El ámbito de la música se funda y se desarrolla en la razón y en lo afectivo. La razón va dando seguimiento a ese devenir afectivo, es decir, el devenir de la atmósfera. Proponiéndole conceptos y maneras en que puede seguirse desarrollando, iluminando, creciendo o tomando otra forma. De hecho, en este planteamiento la música es también construcción racional, buscándose conscientemente en lo dado para inventar un modo posible de seguirse desde ahí. La razón así concebida, es obra libre, que crea posibilidades en ese ámbito y lo enriquece.

No se puede olvidar los cuerpos que resuenan con la atmósfera. Al referirme a ellos, englobo todos los cuerpos vibrantes, es decir todo aquello que entra en relación con la atmósfera presente. El cuerpo está en el tejido de sonidos, en el ámbito-atmósfera que le dan, vibrando, uniendo su propia vibración a la de los sonidos que le afectan. El cuerpo no es espectador en la atmósfera, sino que toma parte en ella, alimentándola con su vibración. Se da así un principio de correalización sujeto-atmósfera que es cuerpo sonoro y comunión. Esto que se da en un cuerpo de manera individual, se da también en un contexto comunitario, varios cuerpos que configuran una comunidad sonora. Se llama cuerpo sonoro a todo cuerpo capaz de generar sonido. Más adelante continuaré desarrollando esta categoría.

La epistemología que puede ofrecer la experiencia sonora habla de la cotidianidad, y en este sentido los fenómenos sonoros evidencian el quehacer más cotidiano de las comunidades. Porque en el fondo es lo que constituye a las comunidades, que son también cuerpos sonoros que se tejen con otros cuerpos sonoros. Se podría ampliar el tratamiento de la música como entrelazamiento de cuerpos sonoros a cualquier comunidad como

[145] Charles Ford, "Presencia …", p. 3.

entrelazamiento de cuerpos sonoros. De ahí que los cuerpos sonoros que escuchan puedan también actuar sobre el ámbito que alberga a esos cuerpos sonoros (la comunidad como ámbito) incluyendo, modulando, modificando los distintos cuerpos sonoros, el suyo propio y/o otros, y con eso dándole modulación y forma a la comunidad, al entrelazamiento de cuerpos sonoros.

En suma, algo que ha sido transversal en todo este trabajo es el factor comunitario. Anteriormente señalábamos el proceso emocional que se vive colectivamente gracias a la música. En esta vía es importante saber que esa colectividad y comunitariedad que se propicia afectivamente es mediada por la experiencia musical. Si bien la experiencia musical surge efectivamente de un primer momento que es individual, la experiencia musical no es puramente "interior", del "alma" o el "espíritu", ni absolutamente individual. Más bien al contrario, las piezas musicales no lanzan solamente a los oyentes a la interioridad, sino más bien los abren a un mundo no conceptual que, mientras se registra individualmente, es también colectivo. Así, más que tener un control individual sobre la música, nos ofrecemos a la experiencia musical en la libertad de vivirla en colectivo.[146] Es esencial reconocer cómo un cuerpo personal está sintiendo a otro cuerpo personal, y a otros cuerpos no personales como los instrumentos de madera, bronce, percusión o cuerdas: de este modo también se siente el clima, los cuerpos que rodean el ambiente natural, los elementos de la sala, todo está ya en el ámbito del surgir en que el otro cuerpo también está surgiendo, un co-surgir. Esto es originario. La comunidad no es un agregado sino algo constitutivo de todo cuerpo sonoro.

## 3.2 Escuchar-nos desde el silencio.

El sonido es principio y fin de esta experiencia, ya que nos lleva a comprender otras dimensiones que normalmente no podemos captar. En esta sección daré a conocer algunas ideas para ubicar nociones constitutivas de lo que compone el sonido y describiré lo que ha constituido la experiencia musical desde los elementos de ritmo, melodía, armonía y timbre como elementos que cualifican las atmósfera musical. Posteriormente, explicaré los tres niveles que configuran la música, y finalmente, rescataré el silencio como otra parte fundamental de la experiencia sonora. La perspectiva fenomenológica abre la posibilidad de

[146] *Ibidem,* p. 21.

percibir el mundo desde lo musical y así definir cualitativamente el ámbito, permite hacerse consciente del mito y de la utopía y movilizar signos (sonidos, silencios, expresiones musicales, armonías, ritmos, notaciones musicales) para intervenir en la atmósfera, para impulsar modificaciones en ella, para insistir en ciertas cualidades y darles fuerza o para quitársela enmarcadas en la movilización desde lo político.

Sonido no es igual a ruido. El sonido musical resalta de todos los otros sonidos como suficiente por sí mismo. Es distinguible inmediatamente de la materia sónica, generalmente porque las notas están mucho más enfocadas acústicamente que el ruido. El ruido desaparece al momento en que se escucha, algunos ruidos son utilizados, rechazados y puestos a un lado como residuo.[147] Este resaltamiento del sonido es una precisión dentro del ámbito. Y como precisión resalta de su fondo sonoro, pero mantiene también su referencia a este fondo. Sin embargo, por el resaltarse puede autonomizarse por abstracción, formularse como algo que "se saca" del tejido y que puede imaginarse como una unidad "separada", que es lo que significa abstracta.

Entonces, se tiene ya no un cuerpo sonoro sino un esquema o modelo de cuerpo sonoro, que puede servir de guía para modelar el ambiente musical (el entrelazamiento de cuerpos sonoros) para que se realice esa unidad separada, pero ahora ya no como meramente separada sino como modelo del entrelazamiento, como su referencia y guía que funciona como un canon de lo posiblemente efectivo para impulsar a los cuerpos en esa atmósfera afectiva, y para que se puedan proponer entrelazamientos desde ese modelo abstracto, y así se va construyendo la música.

Podemos describir tres niveles para discernir el ruido del sonido musical. Esta distinción es lo que se ha venido estableciendo en la música occidental, por tanto, no es una descripción universal. Estos tres niveles constituyen el camino-método de abstracción. El primero es la combinación de sonido y pulso, esto apenas llega a ser musical (Fig. 1). El segundo nivel es la diferenciación de estos sonidos musicales básicos, y la identificación de los armónicos primarios, es decir la escala cromática (Fig. 2). El tercer nivel es lo que se considera como la división de escalas espaciadas en medidas desiguales, las notas musicales están en un modo más fuerte y claro (Fig. 3). En el tercer nivel hay una combinación de pulsos con un

[147] *Ibidem*, p. 10.

patrón de ritmo, y el juego de notas de las escalas que se sostienen en base métrica. De este modo el sonido musical se caracteriza por un equilibrio aceptable de "armónicos", ——una serie superior de golpes de sonido en y sobre notas determinadas—.[148]

Fig. 1

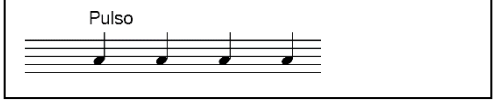



Fig. 2

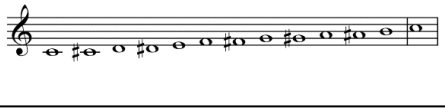
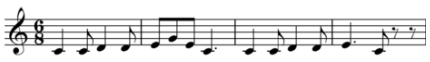


Fig. 3



Los pulsos organizados de una manera dinámica y repetitiva es lo que constituirá el ritmo, esto es lo que compone la base musical vista en el primer nivel y es en lo que se basaron las primeras composiciones humanas para comunicarse. El ritmo es lo que afectará la velocidad de la música y se denominará *tempo.*

Las notas claras y determinadas es lo que se constituirá como melodía. Es por esta razón que nuestra experiencia en la percepción de una melodía se forma por los cambios de los sonidos que "están presentes" o se "están dando en presente", ya que igual "se dieron en el pasado". El equilibrio aceptable de armónicos es el que caracteriza el esquema o modelo y así modifica el entrelazamiento, es decir, la comunidad.

La armonía cumple la función de acompañamiento, base y abrigo de las melodías. Hablar de armonías nos remite a los acordes y sus cadencias. Un *acorde* es un conjunto de tres o más notas que se tocan, o se perciben simultáneamente.

El timbre es la característica que nos permite diferenciar dos sonidos con igual sonoridad, altura y duración. El timbre es una característica propia de cada sonido, de alguna manera identificatoria de la fuente sonora que lo produce. Hay diferentes grados de generalización en la consideración del timbre de una fuente sonora, por ejemplo, los instrumentos de cuerda se diferencian de las maderas, y estos a su vez se diferencian de los instrumentos de

[148] *Ibidem,* pp. 10-11.

bronce, es por esta razón que el timbre se considera único, como en el caso de la voz humana, gracias a esto es como se podría considerar un coro o un ensamble como el espacio de construir comunidad a partir de la diversidad y la composición única del timbre de cada voz. Esto implica darle valor a los detalles más mínimos, porque las transformaciones fisiológicas que va viviendo nuestro cuerpo es lo que va configurando el timbre de la voz, así como el clima, el tipo de material, la construcción o la temperatura modifica el timbre de los instrumentos musicales.

Tener claro y comprender qué constituye la experiencia sonora es muy importante. Quiero enfatizar que esto no es un conocimiento extraño o aparte de la experiencia, es algo que se siente y que se distingue con gran facilidad. La gran mayoría de personas, sin utilizar el lenguaje técnico musical, puede diferenciar los tres niveles anteriormente descritos. De este modo, podemos afirmar que cada transformación que provoca la experiencia musical, genera que el sonido se haga más accesible, más transportable y consumible; es una transformación ontológica audible.[149] Esta cualificación de la atmósfera musical, a través del diseño sonoro, no es una mera técnica para un oyente-espectador. Su cuerpo vibra con los sonidos que lo afectan, y es modificado cualitativamente por ellos.

Como afirma Villegas.

> … las reglas que hacen algo audible o no audible forman y deforman mi subjetividad, mi cuerpo y mi deseo, de determinada manera. Y no es que considere que liberándome de todas las reglas y cánones pueda tener una experiencia más pura y propia de la música, o de mí mismo; no es tampoco que esté únicamente en contra de un paradigma eurocéntrico de audición estructural basado en una cierta idea de música absoluta que deja por fuera otras prácticas.[150]

La idea de que se puede hacer esta modelización musical del ámbito sonoro es lo que permite hablar del surgimiento de cuerpos sonoros que escuchan, que no sólo se van haciendo y modificando, sino que también pueden proponer modificaciones, precisamente a través del hacer música.

[149] Villegas Vélez, Daniel, "La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Vol. 7, N°1, 2012, pp. 147-171, p. 151.
[150] *Ibidem,* p. 163.

La experiencia musical, independientemente del nivel en que se encuentre, pretende llevarnos a una inmersión en el sonido, oyendo con todo el cuerpo, en el que lo que escuchamos está definiendo la relación que me determina en el espacio y también lo que ocurre con la música.[151] En palabras de Merleau-Ponty podemos afirmar que la metáfora musical parece ser el mejor modo de proponer una comprensión del mundo en la experiencia, es decir del mundo como es en nuestra vida y para nuestro cuerpo.[152] Pero también viceversa, como es nuestro cuerpo sonoro, vibrante, en el mundo y en la vida de otros cuerpos.

Al ser la música un objeto que no está aparte de nosotros, sino que se mezcla con lo más profundo, se puede afirmar que "La música es absorbida en este mundo interior de sentimientos y al hacerlo modela esos sentimientos".[153] Ahora, es importante comprender de qué manera se da ese proceso de absorción y modelación de los sentimientos, ya que todo parte de la experiencia de escucha.

Hemos visto que hablar de sentimientos no es meramente señalar experiencias del sujeto, internas al sujeto. Sino más bien hablar de experiencias que constituyen al sujeto, es una modificación cualitativa del flujo en que las subjetividades están surgiendo-haciéndose-modelándose. Por esta causa el modelamiento de ambientes afectivos está modelando sujetos, que a su vez pueden darse cuenta de cómo están siendo modelados en el ambiente (cómo el ambiente se refleja en ellos) y cómo ellos pueden también intervenir en ese modelamiento, intervenir en el ambiente para modificarlos cualitativamente y así también ellos proyectan su propio modelamiento (su modificación).

> La fenomenología de la música empieza con el sonido y termina con el sonido. Pero la experiencia que está implicada al responder a la música, así como con otros fenómenos sonoros, es una experiencia auditiva, menos y más que sonido, o también una experiencia diferente en absoluto. En los estudios de las experiencias auditivas, escuchar es un descubrimiento y una descripción de la experiencia cotidiana así como una aproximación específicamente fenomenológica al mundo, y sin embargo es el aspecto más específico y transparente, pero complejo, de la música.[154]

[151] *Ibidem.* p. 164.
[152] Malgorzata A. Szyszkowska, "Fenomenología…", p. 146.
[153] Charles Ford, "Presencia …", p. 4.
[154] Malgorzata A. Szyszkowska, "Fenomenología …", p. 154.

La música articula las emociones que empoderan a la gente. Las emociones son una parte sustantiva de los campos significantes de la música.[155] Y en este sentido, su poder transformador es algo relevante para elaborar un estudio en torno a la música y su capacidad de afectar nuestro cuerpo individual y colectivo. Este cuerpo individual y colectivo es lo que los musicólogos han denominado cuerpo sonoro.

Preguntarse por la multiplicidad de estados en los que queda un cuerpo tras ser afectado por el sonido, comprender cómo esos estados lo modifican y lo disponen nuevamente para la escucha, cómo a través de estas continuas variaciones el cuerpo cambia de forma, se modula, se hace cuerpo sonoro, se dispone para que algo advenga en él, una subjetividad, eso es la estética.[156]

Hoy nos encontramos ante una posibilidad distinta, en la que la estética adquiere una dimensión nueva como lugar en el que se puede pensar el encuentro entre un cuerpo y el sonido, con miras a la producción continua —que puede pensarse musicalmente como modulación— de subjetividad.[157]

La variedad de cambios y modificaciones que ocurren en la experiencia de encuentro entre sonido y cuerpo es casi infinita. Debido a esto, prestar atención a la modulación emocional es esencial, ya que es a partir de las emociones como la subjetividad que nace de este encuentro vive la posibilidad de dar inicio al proceso transformatorio. Este itinerario se da a partir de los estados emocionales de los individuos, los cuales pueden sugerir melodías y canciones que se unen al estado emocional, albergándose en la misma atmósfera sonora una cierta narrativa o escritura de relatos de meros sonidos precisados (notas) o palabras con significados. Es por esta razón que, en general, los individuos eligen una canción para escuchar según su estado de ánimo. En el sentido opuesto, el estado de ánimo de un individuo puede cambiar según las músicas que le rodean.[158] La bidireccionalidad vivida en el campo musical y afectivo es de una riqueza enorme.

Pensar la música y todas sus cualidades desde el cuerpo sonoro exige hacer el análisis afectivo desde los diversos procesos de la percepción, debido a que

[155] Antonio Francisco Alaminos- Fernández*., Música y …,* p. 9.
[156] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 168.
[157] *Ibidem*, p. 165.
[158] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y …,* p. 83.

> … la percepción de una cierta cualidad resulta en una emergencia emocional; hay un sentido de curiosidad y el deseo de saber más, de percibir más de la cualidad que nos llevó ahí. La misma respuesta emocional de la cualidad —de estar interesados y queriendo ver más para volverse uno con ella— cambia la propia actitud y nos lleva al estado de percepción de sentido modificada dado que se cumplen ciertas condiciones. Entonces, la actitud puede cambiar de ser neutral a estética; la actitud estética como una en [la] que el principal interés no está en el estado del ser sino en el estado cualitativamente percibido de lo que aparece.[159]

El percibir más de la cualidad puede lograrse por un análisis en profundidad de la cualidad sonora o mostrando las posibilidades que da para seguir la constitución de la atmósfera sonora. El cambio de la neutralidad a la actitud estética de escucha se da gracias al proceso emocional de estar en un tono vital. Una vez que nuestro estado emocional se modifica, la manera de escuchar cambia. Por esta razón es imposible desvincular la sensibilidad emocional de la música: todo sonido nos afecta y produce experiencias sonoras de rechazo o gusto.

El acercamiento fenomenológico apunta a conectar la música desde sus elementos primarios con los afectos y con la manera en la que la música constituye sujetos individuales y sujetos colectivos. La constitución de estos sujetos se hace a través de la construcción de la atmósfera sonoro-afectiva donde pueden encontrarse ritmos comunes, se puede hacer la experiencia de armonizarse juntos y hacer posible una comunión en el sentir. En un concierto, los cuerpos vibran en la misma sintonía y armonía; cuando la gente escucha la radio, en el momento de escuchar una playlist, en el instante de detenernos en la calle a escuchar a aquel que está tocando su instrumento, se dan oportunidades de constituirnos en comunión sonora, afectiva y orientarnos en direcciones semejantes de fundamentación (en dirección del pasado mítico) y de apertura al horizonte por venir (en dirección al futuro utópico), en conexión con lo planteado por Mariátegui. Volveremos a ello después de analizar cómo la experiencia surge tanto en lo individual como en lo colectivo.

Para vivir esta experiencia de sentirnos unidos por medio del sonido y el cuerpo, es importante saber qué sucede con las ondas y nuestro cuerpo. Hablar de ondas como un aspecto material cotidiano dado en los diversos espacios musicales, nos remite nuevamente a los ambientes sonoros y a la creación de atmósferas. Comprender la experiencia de

[159] Malgorzata A. Szyszkowska, “Fenomenología …”, p. 149.

escucha individual, y después compartirla genera cambios evidentes en nuestra gran variedad de estados, nunca quedamos igual después de escuchar el sonido de la música.

Antes del sonido, hay un espacio, un instante que nos ubica en el silencio como algo que precede al sonido. En el silencio ya tenemos un tipo de disposición particular, encontramos toda la expectativa, la apertura y la incertidumbre. Esto implica que en el silencio podría haber dos direcciones: una de dónde venimos/somos (línea del mito) y otra a donde podemos ir (línea de la utopía). En el silencio está nuestra comunidad original y futuro, comunidad sonora, humana, biológica y material. "El silencio conforma al sujeto en su forma sónica. Este "yo" entremezclado no es una identidad sólida sino una subjetividad en constante paso y evolución, que oscila dentro y fuera de la certeza desde la duda y la experiencia que la conforman continua y contingentemente como un yo sonoro".[160] Este movimiento entre certeza y duda es vital, es lo que nos prepara para vivir una experiencia única. La configuración de la subjetividad desde una identidad en constante evolución es algo que nos lleva a trascender el yo en acto de escucha. Esta escucha es un volver, dejarse llevar, y apertura a proyectar. El silencio es posibilidad de intervención consciente en la atmósfera sonoro-afectiva.

Así, el silencio es también un elemento en la formación de los ambientes sonoros. Es un elemento que modela los ambientes y es formando esos ambientes como también modela a los sujetos. Ese silencio se da ya en el mundo, un mundo que es sonoro, porque está surgiendo como sonoro: ese "estar surgiendo" es lo que implica una dimensión de apertura, desde donde sigue surgiendo, desde donde está surgiendo. El silencio es ese "desde donde", que en el tratamiento de Husserl surge como ese presente-instante, un "ahora", un instante que es fecundo por lo que ya ha sido (retención) y lo que pueda ser (protensión). No es accesible a la percepción en el flujo, sino que está por detrás de lo que escuchamos, como fuente de todo lo que escuchamos. Cuando esto se enfoca en el sujeto, la escucha conecta no sólo con los sonidos, sino fundamentalmente con ese instante-fuente. En el silencio, la escucha se conoce en apertura, albergando los sonidos y los afectos que se vinculan en esos sonidos, y en espera, delineando el ámbito en que pueden venir nuevos sonidos y afectos.

[160] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 163.

Daniel Villegas en la *Política de la escucha* cita a Eric Voegelin para describir el acontecimiento de la escucha desde el silencio. Es muy llamativo que siempre se parte de un yo sonoro solitario, que encuentra lo colectivo a través del cuerpo antes que del lenguaje. El cuerpo comprende la escucha como un intento por comunicarse, un intento por pertenecer a esa comunidad sonora. Cuando el silencio se entiende desde el ámbito-atmósfera abre un ámbito donde se pueden albergar los sonidos y sus afectos; pero es un ámbito que solamente se puede habitar cuando se convierte el cuerpo en sonoro, en sonido-afecto, porque solamente así es que se puede tejer en el ámbito con los otros sonidos, es decir, con los otros cuerpos sonoros. Por eso siempre la entrada en ese ámbito es intercorpórea, es estar (el cuerpo) entre cuerpos, en los otros cuerpos, tejiéndose con ellos.

Voegelin propone un cuerpo que comienza a escuchar en silencio sus propios sonidos inevitables y, poco a poco, descubre que aquel no solo interviene en su propia escucha, sino en la de otros cuerpos a su alrededor y se descubre como agente en el mundo a través de su sonoridad. Lo importante es que el cuerpo se encuentra en esos sonidos no como si ellos fueran suyos, sino como si él fuera de ellos: del mismo ámbito en que ellos están dándose, en que están surgiendo. El cuerpo se hace así cuerpo de esos sonidos y para ellos, abierto a lo suyo que se va dando, así como está abierto a los sonidos que no son suyos pero que están en el mismo ámbito que los sonidos suyos. Es ya en ese ámbito donde el cuerpo se va haciendo en los sonidos suyos y frente a otros distinguiéndose de los sonidos no suyos. Y todos esos sonidos los siente surgiendo, sostenidos en ese instante-fuente de donde están surgiendo (ese instante que no es visible-audible pero está ahí, ese instante que es silencio), y, por tanto, con capacidad de resurgir, de modificar su surgir, de darle otras modalidades al surgir (con los sonidos mismos o ensayando a producir sonidos con su cuerpo en relación con otros cuerpos, modificando los ambientes de su surgir). Descubrir esta sonoridad requiere, además, estar a la escucha de esos sonidos silenciosos, una escucha en tensión, abierta al mundo, que se produce en el efímero espacio que abre el silencio.[161]

Escuchar los sonidos propios e inevitables es esencial. El latido del corazón, los zumbidos de los oídos, los sonidos que produce nuestro estómago, la boca y el salivar, los golpes con otros cuerpos, el aire al salir por la boca en diversas intensidades o al resonar en los huesos

[161] *Ibidem*, p. 164.

del rostros o superficies rígidas, la combinación de sonidos con los sonidos producidos por otros cuerpos. Todo dándose en la misma atmósfera sonoro-afectiva y comenzando el anhelo por reconocer la experiencia de escucha propia.

Por medio de la movilización y activación de las emociones, se crea un sentido de pertenencia y se da identidad a los miembros de la comunidad. Por esta acción la música se vuelve un vehículo que da soporte a las memorias colectivas que subyacen a los movimientos sociales y a los músicos como portadores de la verdad de las causas por las que están peleando. Los músicos y su comunidad se convierten en "contenedores de la memoria" o "portadores de la verdad".[162] El papel de los músicos como cuerpos sonoros que escuchan es esencial para modelar comunidades y con ello sus propios cuerpos.

Conscientes de lo anterior, la construcción de narrativas no conceptuales se convierte en una experiencia inesperada, la configuración del pasado y el futuro, se vuelcan al tiempo de la música, todo se hace presente desde el sonido actualizándose. Las categorías de mito y utopía en perspectiva de la configuración de subjetividades individuales y colectivas ejercen una función identitaria fundamental. Así mismo "… la música es muy importante en esta función identitaria, debido a que la música es especialmente apta para trasmitir sentimientos y experiencias, y también porque la música (y en general todas las artes) posee la habilidad de imaginar nuevas realidades".[163] Imaginar otras realidades es la pretensión y el principal objetivo de traer un mito al presente por el medio sonoro, y en esta misma línea, pensar un futuro utópico, que nos posibilite una nueva realidad, y devuelva la esperanza por medio de este ejercicio de escucha de una música en el marco revolucionario mariateguiano.

La gratuidad ofrecida en la experiencia musical es sustancialmente importante, debido a que nos pone en constante apertura y se convierte en un espacio privilegiado para compartir y vivir con otros, una experiencia que nos pertenece a todos, de la cual todos participamos y a la cual todos contribuimos. Teniendo presente estos parámetros, comprendemos la insistencia de Mariátegui en el *ethos* revolucionario del artista, en este caso del músico.

[162] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y …,* p. 80.
[163] *Ibidem,* p. 81.

Este *ethos* revolucionario radica en que el músico no se adueña de la música, sino que la experiencia musical emerge de una vivencia cotidiana comunitaria.

Abarcar la música desde el ámbito afectivo y sociohistórico del mito y la utopía con miras a lo político implica saber que todos los elementos musicales primarios – ritmo, melodía, armonía, y timbre- son portadores de sentido. Este sentido es fundamental para dar paso a las narrativas del mito y la utopía en el marco comunitario, debido a que los elementos musicales primarios se afectan mutuamente en su presentación y sólo son comprensibles como partes de un todo. Su compleja relación es lo que hace a la música tan especial y en efecto, tan profundamente afectiva.[164] Es decir, que el análisis musical no puede estar fragmentado, sino que debe ser abordado desde su búsqueda de sentido, comenzando por los elementos primarios y desde ellos avanzar a la transformación afectiva y sentimental de los sujetos, que se modifican en la atmósfera, se hacen conscientes (aunque sea parcialmente) de la modificación y, en ciertos niveles, pueden intervenir en ella para seguir modificándola. "… eso viene a la presencia y resuena en un mundo sociohistórico no-conceptual y colectivo".[165]

La fenomenología vincula afectos, ambientes, sujetos, todo en la lógica de constitución de sujetos individuales o colectivos, comunidades siempre afines al futuro, al pasado, a compositores, a estilos o instrumentos. Quiero enfatizar que no solamente son procesos de constitución de sujetos en lo individual sino también, y siempre, intersubjetivos, colectivos. Esto es así porque el cuerpo sonoro es material, es decir, tiene una presencia afectiva, y por eso puede afectar —surgir afectando— en cualquier cuerpo, cualquier subjetividad, es decir, en cualquiera que sea susceptible de constituir el surgir como cuerpo, como actualización de su propio surgir. El cuerpo es algo que está surgiendo como actualización del surgir.

Retomando lo anterior, la distinción de los tres niveles de la música, descritos antes, se da en todas las culturas, y se da en formas muy variopintas. La apertura a las diferentes formas de comprender los tres niveles musicales es fundamental. En unas culturas predomina más el primer nivel, donde la música tiene el objetivo de crear otras narrativas, en otras se

[164] Malgorzata A. Szyszkowska, "Fenomenología …", p. 152.
[165] Charles Ford, "Presencia …", p. 1.

enfatiza más en el segundo y primer nivel, y en otras como la occidental, se recurre más al tercer nivel para conformar las experiencias musicales. Todo esto está determinado por la manera en la que aprendimos a escuchar y a relacionarnos con la experiencia sonora. Quiero enfatizar que todas las narrativas musicales son válidas, siempre y cuando cumplan con el objetivo de conectarnos con este yo profundo, mítico, utópico, imaginativo y movilizador. A partir de esta base quiero poner en relación la formación de ambientes sonoros y de los cuerpos sonoros que escuchan con la cuestión de hacer cultura en el ambiente y el vínculo de esta cultura con la idea de Mariátegui del mito y la utopía.

Anhelar el pertenecer y poder tener el gusto de escuchar con otros, y también escuchar a otros permite que una nueva manera de estar. Al estar con otros, la propia subjetividad sintoniza con otras y de esta forma el cuerpo está preparado para discernir aquel sonido que comienza a acercarse. El espacio efímero entre el silencio y lo que deviene determina la manera como estamos ante la experiencia musical, estando juntos y creando una misma atmosfera. El gusto y el anhelo es aquello que permite discernir y decidir cómo recibir/albergar el sonido que llega (ruido o música) en conexión con las direcciones de pertenencia afectiva del mito y la utopía, releídos en este punto en términos también musicales y vislumbrando comunidades armónicas, creativas, capaces de narrar musicalmente lo que viven.

### 3.3. Una Nueva Historia Sonora: conclusiones generales.

Tener todo el marco anterior es esencial para adentrarnos en la tercera categoría, la movilización. He insistido en que la triada de mito, utopía y movilización se constituye desde la imaginación y gracias a esto nos direccionamos a la disposición afectiva, entendida en Mariátegui como arte revolucionario y ahora, en nuestro caso concreto, abordada desde la experiencia musical como forma de memoria y resistencia. Sin embargo, esta movilización de la cual hemos hablado antes, debe tener una incidencia real en la construcción de nuestra sociedad. Teniendo en cuenta todo lo recorrido, presentaré en este último apartado la forma en que se concreta la movilización desde la práctica de hacer música con un sentido social de denuncia, memoria y resistencia, y posteriormente expondré que incidencia tiene la práctica musical en lo comunitario, es decir en lo político, para la transformación social.

La movilización desde la modificación o modulación del entrelazamiento de los cuerpos sonoros, precisamente haciendo música, se da a partir de modelos o esquemas (abstracciones de los cuerpos sonoros que se hacen resaltar en el fondo sonoro). Es movilización de cuerpos, modificando los ambientes que los albergan y que ellos mismos pueden ir y van formando (encontrando las posibilidades todavía por dar, por crear).

Al describir desde la perspectiva fenomenológica la experiencia estética que engloba el cuerpo sonoro desde la escucha, el silencio, el sonido y la instalación de la música en nuestro cuerpo y en los cuerpos que nos acompañan, hemos llegado a converger con la propuesta mariateguiana que postula la experiencia estética como un medio de transformación social en la que el artista y la comunidad conforman una unidad.

Si la política es la constitución de comunidades, entonces, la música puede ser condición de posibilidad para la construcción de lo común y la búsqueda de un nuevo orden, como el que propone Mariátegui. En un mundo sonoro, puedo experimentar la política en su forma más pura e inmediata, nuestro estado común de estar arrojados a la convivencia y exigidos de comunicar nuestra frágil experiencia. Es necesario decir que no se trata de culturas, tradiciones y valores propios contra valores ajenos, de la inclusión democrática de todas las prácticas, ni de paradigmas culturales de dominación y colonialismos del poder.

> Si mis oídos no alucinan, si tengo razón, si es cierto que las posibilidades de la música no se agotan en una u otra escucha y que la conformación de mi cuerpo y mi subjetividad están ligadas a eso que regula mi escucha, entonces la música tiene un papel vital, político, en la conformación de formas de vida posibles que van mucho más allá de la diferencia entre propio y ajeno.[166]

Lo político hablando musicalmente es una determinada distribución de lo sensible hecha a la manera de un consenso, que no es un acuerdo entre modos de gobierno sino una definición de "la comunidad del 'sentir" es decir, del establecimiento de unas condiciones de posibilidad para la *aisthesis* que, por necesidad, clausura de antemano otras formas posibles de experiencia y de disenso, no obstante, no las cancela en absoluto porque la atmósfera sigue abierta a lo que sonoramente pueda incorporarse. No se trata sólo de la administración de lo común sino de la decisión misma sobre la existencia de algo común, la experiencia sonora. Si la política adviene en el momento en el que se produce una

[166] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 163.

reconfiguración de lo sensible, en el momento en el que una voz o un pueblo se hacen visibles, entonces la estética –la estética política– consiste en la posibilidad de "interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial".[167]

Frenar los órdenes establecidos impuestos, es un acto vital en lo político de la experiencia sonora. Como describí anteriormente, la fenomenología brinda la posibilidad de encontrar siempre la novedad infinita en la experiencia de escucha, para buscar, caminar al mismo ritmo, sintonizados por la misma armonía y una narrativa musical similar debería desbordarnos. No puede haber una regla en el sentir, pues éste siempre se está actualizando junto con la realidad, y es por esto que la visibilidad de los pueblos y su resistencia tiene que partir de la disidencia en su experiencia sensible de la música que escriben, interpretan y escuchan. No hay que olvidar que todo disenso o disidencia parte de una consonancia (escucha) de lo que ya hay para localizar, aun en el caos, las direcciones del mito y la utopía que habitan la atmósfera sonoro-afectiva. El cuerpo sonoro y toda su capacidad sensorial, creadora e imaginativa se convierte en un campo que da lugar a la resistencia, la memoria y la movilización.

Liberarse del poder y de la imposición de las reglas de cómo sentir la música o de volverla un producto mercantil, ha provocado el giro auditivo de los estudios musicales, los cuales han producido una teoría estética que pretende dar la atención completa al papel que tiene la música con su tarea de constituir y crear nuevas realidades. La música es un recurso mediante el que la lógica de la acción colectiva puede ser desafiada. La pasividad social puede verse provocada, concienciada y movilizada mediante la música.[168]

> No es sencillo decir qué motiva la resistencia, ante qué resiste, qué se le opone. Por definición, se opone al poder. Pero tratándose de música y musicología, no es en realidad muy claro qué clase de poder es ese que pretendo resistir, en dónde se ubica o qué quiere. Según una definición tradicional, el poder quiere dominar, quiere hacer suyo su objeto y darle forma según sus intereses.[169]

El papel que juegan el mito y la utopía para dar sentido a la resistencia, a la movilización es fundar direcciones que orientan la resistencia y la búsqueda de otros caminos, otras posibilidades: no son posibilidades en vacío, sino que se forman en ese ámbito que dan el

[167] *Ibidem,* p. 160.
[168] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y …*, p. 79.
[169] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 161.

mito y la utopía como los dos sentidos básicos en que se mueve la experiencia, y que aquí tienen también expresión sonora, ámbito sonoro como entrelazamiento de cuerpos sonoros (comunidad sonora) que concretan el ámbito sentido de mito y utopía. Esto se vincula directamente con el carácter político que la música puede tener con el uso de la categorías de Mariátegui, las cuales alimentan un estudio de cómo la música compone el mito y la utopía, y de qué manera esto constituye comunidades, es decir, da origen a la política.

La construcción del mito comunitario y la búsqueda de este futuro utópico ayudan a vivir un momento presente desde la experiencia musical como una actuación "participativa", la cual implica que no hay distinción entre el artista y la audiencia, porque la audiencia también es cuerpo sonoro y es donde se da el entrelazamiento de cuerpos sonoros. Todos participamos y modificamos dicha experiencia. Toda la audiencia, la comunidad constituida se teje en torno a lo que se escucha y resuena; el músico toca la música con la audiencia y todos logran constituir una narrativa desde las sensibilidades particulares, uniéndose en el mismo ritmo, la misma armonía y el mismo estilo. Todo se trasforma, hay un viaje, los sentidos son estimulados, la imaginación es creativa, la utopía se hace cercana, el pasado mítico se vuelve presente: caminamos juntos.

Por otro lado, tenemos aquello que se relaciona con la decadencia, considerada por Mariátegui como aquello que continúa con el proceso atomizador e individualista, posicionando al músico y su instrumento como un ente solitario, al cual se le paga por entretener y distraer. Esta dinámica se conoce desde la esfera "espectacular", la cual se diferencia de la participativa. En esta experiencia presentacional, el artista actúa para la audiencia, no hay una experiencia de horizontalidad, el escenario se hace lejano y difícilmente se apela a la profundidad de los afectos, se queda en un entorno superficial. Esta experiencia es lo que correspondería a la decadencia en los términos mariateguianos, ya que no se alcanza a tejer el mito comunitario, puesto que no se traslada al pasado inmemorial que se busca tanto, y así mismo, no podemos alcanzar ese futuro utópico que nos da horizonte.

La música, al quedarse en un momento individual como mera presentación, es efímera, no alcanza a producir la sensación corpórea que produce la experiencia participativa. El público se priva de alcanzar al músico y el músico se queda como aquellos artistas que

buscan ser el centro y sólo ofrecen una experiencia puntual, no fecunda, todos salen de la sala iguales, no hay trasformación alguna.

Hablar de resistencia desde el concepto de arte revolucionario de Mariátegui me remite a la disposición afectiva que lleva a la movilización y a la resistencia que más que marcar un "contra algo" es la capacidad de las comunidades de sostenerse en su mito y utopía, desde ellas abrirse al consenso de una humanidad que resuena con diversas voces. Tiene un efecto social que en la historia ha mostrado ser una fuente efectiva para perdurar en el tiempo, para guardar la memoria de la verdad y por esto es inevitable pensar que la necesidad de hacer del cuerpo sonoro un lugar de resistencia política, se basa principalmente en poner en resonancia maneras de pensar la música y la política y atender a las transformaciones que ocurren al hacerlo.

Poder distinguir el *ethos* del músico revolucionario desde la perspectiva de José Mariátegui y resonar con su pensamiento, contribuye al tejido entre sus categorías principales y la música. He trazado las líneas principales para comprender la armonización que se da entre el mito, la utopía y la música por medio de la experiencia fenomenológica, entendiendo la disposición afectiva como el primer vínculo para vivir una experiencia profunda de la realidad desde los sentidos, y hallando cómo estos se sumergen en una experiencia sonora para vivir la transformación; siempre y cuando se vincule la experiencia individual con la comunitaria para poder encontrar aquello que nos constituye con otros, e imaginar el nuevo orden trayendo el pasado mítico e inmemorial, y jalonando el futuro utópico y esperanzador desde el lugar de enunciación de un presente unitario de pasado y futuro, en un tiempo musical fenomenológico donde todo queda cubierto por la experiencia sonora.

La construcción de la subjetividad desde la escucha es vital para vivir la movilización y la resistencia como una forma en la que la política que emerge de esta experiencia estética que transforma y que se vive desde una realidad corporal comunitaria, donde las narrativas de dominación, opresión y exclusión, buscan salida en la emancipación y en la exigencia de demandas puntuales, de un presente que tiene que cambiar.

Daniel Villegas ayuda a comprender esto desde el pensamiento de Voegelin, el cual ilustra de qué manera "… la política consiste también en una comprensión de la estética en la que el cuerpo está más involucrado que nunca, en donde el sentido se produce siempre en el

encuentro entre los cuerpos en el sonido, en donde todo está en resonancia".[170] Este involucramiento del cuerpo en el acto político permite revitalizar la construcción social, algo que había quedado en suspenso en la modernidad: la experiencia fenomenológica pone al cuerpo como principio y fin de lo que somos, experimentamos y vivimos. "La música disuelve todas las distinciones entre el sujeto y el objeto, yo y ellos, la razón y el sentir".[171]

La estética y su incidencia en la política da pie para afirmar que a través del sonido descubrimos que el cuerpo, en su disposición como cuerpo sonoro, está inmerso en una comunidad sensorial que define lo que puede ser escuchado y enunciado y lo que no. Pero este cuerpo sonoro, no sólo es receptor sino también emisor, no está sujeto a un poder que lo condiciona, sino que él mismo contribuye a esta distribución de lo sensible, desde su misma materialidad.[172] Esta distribución de lo sensible es lo que anteriormente he presentado como el consenso discernido que debe tener la comunidad para crear el nosotros mítico que dará identidad, y es en este mismo marco que la experiencia sonora brindará un horizonte para el futuro utópico. La fe en la búsqueda del nuevo orden tiene que partir de esta capacidad sensible que brinda la experiencia musical, y así mismo, el camino para todo esto tiene que estar en la vía de la gratuidad, la libertad y la autonomía de la disposición afectiva como acto revolucionario, frente al poder que pretende la mercantilización, la individualidad y la invisibilización de las experiencias musicales comunitarias que por años han sido oprimidas por músicas y formas de sentir hegemónicas.

Enfatizar la necesidad de la relación entre música y política es ineludible. Puesto que el artista no puede ser indiferente a su realidad, este tiene que saber que su medio social se está configurando, es lo que ayuda a resonar, a transformar su música y del mismo modo es como el músico repercute en la transformación a la comunidad. La relación entre música y política ya no se comprende solamente en términos de una función o un papel, ni con respecto a un determinado contenido político, sino a la manera en la que opera de acuerdo con una determinada distribución de lo sensible. "…la música sólo se acerca a la política cuando se acercan las prácticas colectivas que se articulan con ella o en ella".[173] El arte y la música necesitan de un compromiso político que pueda ser articulable, en la medida en la

[170] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 165.
[171] Charles Ford, "Presencia …", pp. 22-23.
[172] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 167.
[173] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y …,* p. 30.

que corresponda con la actual distribución de lo sensible en la comunidad. Su ser político se define por la manera en la que hace posible la emergencia de lo inaudito.[174]

Lo inaudito es la respuesta que se da a algunas sociedades individualistas y atomizadas. La propuesta de un nuevo orden desde la utopía, por medio de una experiencia sonora, la posibilidad de sentir de otro modo, de ir al pasado inmemorial donde nuestra identidad resuena, de juntarnos y vibrar al mismo tiempo hacia el horizonte de la comunión todavía por alcanzar, es una propuesta que hoy en día puede llegar a ser contracultural porque actualmente se privilegian sobre todas las cosas las burbujas de las experiencias sonoras individuales, donde nos aislamos y estamos solos. El proyecto de colectividad y comunidad desaparece. Por esta razón es fundamental una experiencia de cuerpo sonoro desde lo comunitario, donde la escucha se convierta en un valor esencial y político.

Por tanto, los músicos profesionales o encargados de la escucha en su comunidad y abiertos al resonar humano, cuando se involucran en las reivindicaciones creando obras que expresan la fe y esperanza que sostiene a la comunidad, o denuncian situaciones de injusticia o violencia, son indispensables socialmente. Es por esto por lo que es indispensable que los músicos cuenten con una comunidad que les de identidad, memoria y horizonte. El músico solitario está destinado a la decadencia. Los músicos tienen que ser parte de la sociedad y de lo que ocurre en ella, y es por este principio que sus obras se toman como expresión de un clima de opinión y pensamiento, como un discurso reflexivo de la sociedad sobre sí misma. [175] Las obras musicales tienen una capacidad evidente para transformar la realidad "…la música juega un papel importante en el desarrollo de actitudes cívicas y políticas, llegando incluso a establecer políticas públicas".[176]

En resumen, se resalta la manera en que la música brinda a los movimientos sociales la constitución de una misma malla social[177] por la cual se tejen las narrativas del mito, la utopía y la movilización por medio de los afectos para crear un arte revolucionario que se contraponga a los poderes hegemónicos que pretenden la invisibilización de aquellos que son descartados socialmente. La música en su capacidad transformadora de la política,

[174] Daniel Villegas Vélez, "La política de la …", p. 160.
[175] Antonio Francisco Alaminos-Fernández, *Música y …,* p. 29.
[176] *Ibidem,* p. 72.
[177] *Ibidem,* p. 71.

puede generar un nuevo orden de vida, donde la experiencia sonora nos posicione desde la vivencia de la escucha comunitaria. El cuerpo sonoro como campo de resistencia puede que constituir una lucha por aquella causa utópica del bienestar, la justicia, y la equidad de nuestras sociedades actuales. Es realmente necesario que las narrativas individualistas sean contrarrestadas, y propiciar espacios comunes de escucha y experiencias estéticas que se conviertan en el acto más político de la movilización.

# Reflexiones Finales

Este trabajo pretendía profundizar en el pensamiento del filósofo peruano José Mariátegui, planteando su vigencia y contemporaneidad para nuestros días en la reflexión de diversos aspectos para el contexto latinoamericano. Sin duda alguna, es un autor que cuenta con una resonancia muy actual y propicia para los tiempos de hoy. Esta contemporaneidad de Mariátegui se debe básicamente a que su aporte intelectual y reflexivo habló para todos los tiempos, sus reflexiones expresan problemas de ayer que siguen siendo los problemas de hoy.

La situación de los pueblos originarios sigue siendo una realidad muy compleja, de la cual es necesario seguir ocupándose y sobre la cual Mariátegui nos ha dejado un gran legado para seguir profundizando y reflexionando con respecto a la constitución de nuevos sujetos políticos. He señalado a lo largo del trabajo que no pretendo conocer a fondo y en todos los detalles la obra de Mariátegui. Ahora vuelvo a subrayar que exploré sobre todo los escritos que él dedicó a reflexionar sobre la importancia de la dimensión estética en la movilización revolucionaria, como un eje transversal fundamental de las categorías de mito, utopía, movilización e imaginación.

Para profundizar en las categorías principales del autor, me basé en sus obras fundamentales, y también me fue muy útil la lectura de pensadores como Aníbal Quijano y Alfonso Ibáñez quienes se ocuparon seriamente por exponer y dilucidar el pensamiento del Amauta. En mi investigación documental también pude hallar múltiples artículos que me fueron ayudando a encontrar resonancia con mis propias reflexiones y a preguntarme por aristas que tal vez no estaban tan trabajadas. Poder asomarme a lo que ha escrito Mariátegui y lo que se ha publicado sobre él, me dejó un sentimiento de satisfacción por haberme encontrado con un pensador latinoamericano tan auténtico y preocupado por la realidad injusta, desigual y decadente en la que vivimos.

Podría decirse que este pensador fue capaz de dejar una obra en la cual los revolucionarios de América Latina y de otros países podrían aun encontrar y arar una tierra fecunda para los

trabajos relacionados con el marxismo gracias a que Mariátegui fue el primer sembrador en la América Latina de su tiempo, el que más profunda y certeramente logró apropiarse de las ideas de Marx desde la realidad de nuestro continente.

Después de exponer las categorías de Mariátegui y en concreto la del mito, pude constatar que es una propuesta en la que la realidad y las personas se confrontan consigo mismas, debido a que en nuestros tiempos la experiencia de la dominación se ha ido normalizando cada vez más. La oportunidad que ha abierto este análisis indica de qué modo la resistencia desde la memoria nos permite acompañar y fortalecer los liderazgos comunitarios desde la autonomía. Los movimientos sociales son hoy una necesidad urgente para pensar la vida política de nuestras naciones para fortalecer la búsqueda de prácticas sociales que se vinculen con estéticas que movilicen y apelen a los afectos.

Proponer un pensamiento utópico en pleno siglo XXI resulta una paradoja, porque el escepticismo de nuestras sociedades cada vez va coartando más nuestra actividad soñadora. La utopía hoy sale de cualquier lógica posible; pero ésta es tan vital, que no pensar desde ahí sería pensar la muerte, la injusticia, la cobardía. Movilizar lógicas prácticas desde lo dado a lo posible es lo que nos dará horizonte y nos sacará de la falta de sentido en la que, a veces, nos hemos instalado.

Este trabajo intenta encontrar pistas para profundizar en las categorías de mito, utopía, movilización e imaginación de la propuesta de José Mariátegui. Estas categorías me permitieron llegar a desentrañar el concepto de Arte Revolucionario desde una mirada afectiva. Abordar la heterodoxia característica del marxismo mariateguiano nos ubica en la lógica de los afectos, que es esencial para comprender en qué consiste la reflexión de lo mítico, lo utópico y lo movilizador y llevarla a una concreción práctica. De este modo, el *ethos* revolucionario debe estar en el marco de la imaginación, puesto que imaginando, transformamos, y transformando, imaginamos.

En esta propuesta, el artista no se propone como el centro de un espectáculo de entretenimiento, sino como parte de una experiencia sensible, donde él aporta su sensibilidad empática, escucha, y capacidad expresiva para dar forma a una experiencia donde todas las personas pueden participar, vincularse profundamente y volverse indispensables. La unión de sentires y las diversas sensibilidades e imaginaciones orienta

los afectos al mito y la utopía como principios fundantes, se crea un itinerario de resistencia, de búsqueda y revolución. El artista auténtico se vincula plenamente con su comunidad, desde la disposición afectiva que van vivenciando en la actividad política y la búsqueda del nuevo orden.

La música es un elemento que permite pensar la disposición afectiva, ya que por medio de la experiencia sonora se recrean diversos ambientes o atmósferas. Es importante insistir en que todas las narrativas musicales son válidas, siempre y cuando cumplan con el objetivo de conectarnos con este yo profundo, mítico, utópico, imaginativo y movilizador, que se traduce en una posibilidad abierta de comunión en la diversidad de voces, desde un paradigma que no fomenta y encierra en injustas desigualdades. Por esta acción la música se vuelve un vehículo que da soporte a las memorias colectivas que subyacen a los movimientos sociales, a los líderes comunitarios y a los músicos como portadores de la verdad de las causas por las que están luchando. El papel de los músicos como cuerpos sonoros que escuchan es esencial para modelar comunidades y con ello sus propios cuerpos.

Los músicos deben ser parte de la sociedad y de lo que ocurre en ella, es por este principio que sus obras se toman como expresión de lo que ocurre socialmente, como una narrativa reflexiva de la sociedad sobre sí misma. Las obras musicales tienen la capacidad para transformar la realidad y es por esta razón que constituye un ámbito tan primordial en nuestra cultura.

Como músico, interprete y amante del folclore latinoamericano esta investigación ha tocado el yo profundo de todo mi cuerpo. Mi manera de sentir, escuchar y tocar la música ha cambiado de paradigmas. Aunque he conservado la técnica aprendida desde niño, mi capacidad musical se ha transformado en perspectiva de poder entrar en comunión con otras personas con las que comparto la música y desde allí tejer un diálogo donde la diversidad nos enriquece. La utopía de buscar un nuevo orden desde el lugar de enunciación sonoro se ha convertido en aquello que me moviliza desde mi propio mito y desde el futuro utópico que sueño; donde la justicia social, la sensibilización y la comunidad se vuelvan atmósferas prioritarias para resistir ante la opresión y la injusticia. Es por esto que mi vocación como jesuita adquiere aún más sentido y puedo disponerme a

compartir mi escucha y mi sonoridad, no como espectáculo sino como diálogo y aprendizaje.

Al hacer un balance crítico de lo que me proponía inicialmente y lo que logré en este trabajo, puedo decir que el puente planteado inicialmente entre las categorías que Mariátegui pensó para la literatura y mi propuesta para pensarlas desde la música como otro medio (disposición afectiva) de Arte revolucionario, me permitió hallar diversos matices para comprender la revolución ya no en el campo literario sino en el musical como otro medio para hacer narrativa de memoria, lucha y resistencia y de este modo plantear una relación con lo político en lo comunitario.

Aunque pude describir qué define el núcleo afectivo, creo que es necesario profundizar en la lógica afectiva desde la interdisciplinariedad de diversas áreas como la psicología, la sociología o la antropología. Este trabajo solamente pudo elaborar un breve recorrido con el fin de ubicar el contexto de la disposición afectiva y la lógica de los afectos en el Amauta.

Creo que hubiera sido necesario ahondar más en cómo Mariátegui muestra la literatura y su análisis para construir la narrativa, la memoria y el sentido de un pueblo que busca un nuevo orden, debido a que el peruano encuentra en la literatura una oportunidad para encontrar diversas maneras de contar la realidad y de recrearla desde la fantasía, la ficción y el realismo. La literatura es uno de los medios por los cuales los pueblos se narran, podría decirse que es la manera en la que la realidad toma diversas formas y que la narración del pasado y el anhelo del futuro se establecen a partir de elementos estéticos muy diversos, los cuales llevan a las personas que leen a imaginar otra realidad posible a partir de lo escrito.

Esto que Mariátegui presenta desde la literatura, intenté transponerlo a la experiencia musical para desarrollar el itinerario que se hace en busca de la conformación de cuerpos sonoros, desde lo propio y lo otro, para narrar lo mítico y proponer lo utópico y así imaginar otras posibilidades de vivir y hacer vida en la realidad. Sin embargo, algo que me deja con un vacío interno fue el no poder profundizar en una cultura, obra o autor específico para plantear más detalladamente y ejemplificar los fundamentos teóricos expuestos.

Esta concreción de la teoría me parece muy necesaria, porque es lo que abrirá nuevas vetas de investigación desde la musicología, la etnomusicología y las diversas ramas de la sociología, la antropología y la psicología que se ocupan de la dimensión estética en las sociedades. Gracias a esto se podrá seguir reflexionando acerca del papel del arte en la configuración de comunidades, la influencia de los artistas y el arte en las transformaciones políticas, sociales y culturales de diversas épocas. Así mismo, se le dará un lugar al factor emocional y artístico como otro medio para comprender el mundo desde la experiencia y reflexionar sobre ella desde la fenomenología.

# Fuentes Documentales


Alaminos-Fernández, Antonio Francisco, *Música y Sociedad*, Compás, Alicante, 2010.

Alcibíades, Mirla, *Literatura y estética. José Carlos Mariátegui,* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2006.

Bartlett, Frederic C., "Tipos de imaginación" en *Athenea Digital*, N° 17 en http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/717, Consultado 22/V/ de 2019.

Ciompi, Luc, "Sentimientos, afectos y lógica afectiva. Su lugar en nuestra comprensión del otro y del mundo" en *Revista de la Asociación Española de Neuropsicología*, Asociación Española de Neuropsicología, Madrid, N° 100, 2007, pp. 425–443.

Luchtenberg, Erwin, *JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI- Serie Maestros de América Latina,* (Documental), Santiago Acuña (producción ejecutiva), Laboratorio de Medios Audiovisuales de la Universidad Pedagógica, Argentina, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=OylJbxm0x_o&t=3s, Consultado 8/V/2019.

Ford, Charles, "Presencia Musical: Hacia una Nueva Filosofía de la Música" en https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0008.020/--musical-presence-towards-a-new-philosophy-of-music?rgn=main;view=fulltext, Consultado 31/X/ de 2019.

Giller, Diego Martín, "Marxismo y nación: Mariátegui en el exilio latinoamericano en México" en *De Raíz Diversa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Vol.3, N° 6, julio-diciembre, 2016, pp. 137-156.

Granados, Alan y Hernández, José (Coords.), *Música, sociedad y cultura Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2019.

Ibáñez, Alfonso, "Reivindicación de la utopía" en *Xipe Totek*, ITESO, Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades, ITESO, Tlaquepaque, Jal., Vol. XVII, N° 3, 2008, pp. 260-263.

--------- *Mariátegui revolución y utopía,* Tarea, Lima, 1978.

--------- “La utopía del “Socialismo Indoamericano” de Mariátegui” en *Xipe totec*, Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades, ITESO, Tlaquepaque, Jal., Vol. XVI, Nº 3, 2007, pp. 223-246.

Mariátegui, José Carlos, *El artista y su época*, Amauta, Lima, 1982.

--------- *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007.

--------- *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Biblioteca Amauta, Lima, 1970.

--------- *Obras completas* en https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm Consultado 8/V/2019.

Ouviña, Hernán, “José Carlos Mariátegui: la emotividad, el arte imaginativo y el marxismo como brújula” en https://revoluciones.net/2020/04/16/jose-carlos-mariategui-la-emotividad-el-arte-imaginativo-y-el-marxismo-como-brujula-2/?fbclid=IwAR1l-mHSl4FJ9TN7o4tIfOG0pc6DVP553HZCd7rEl1dNIF3tLEjqBXnCzZo Consultado 26/IV/2020.

Quijano, Aníbal, *Introducción a Mariátegui*, Era, México, 1982.

Rodríguez Hernández, Gabriela, Juárez Lugo, Carlos y Ponce de León, María del Consuelo, “La culturización de los afectos: Emociones y sentimientos que dan significado a los actos de protesta colectiv*a”* en *Revista Interamericana de Psicología*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, Vol. 45, N° 2, 2011, pp. 193–202.

Rosas, Omar, “La estructura disposicional de los sentimientos” en *Ideas y valores*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, N° 145, 2011, pp. 5–31.

Rossi, María José, “En torno de la imaginación: hermenéutica de una mise en scène” en *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Vol. 3, Nº 4, 2018, pp. 158-185.

Salazar Bondy, Augusto, *Dominación y liberación*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1966.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, Era, México, 1980.

Szyszkowska, Malgorzata A., “Fenomenología Musical: Tradiciones Artísticas y Experiencia Cotidiana” en *Avant*, El Centro de Investigaciones Filosóficas, Polonia,

Vol. IX, Nº 2, septiembre de 2018, pp. 141- 155. Disponible en http://avant.edu.pl/en/22018-2

Vanrell, Noelia, "La imaginación utópica como atributo de la libertad" en *Teoliterária*, Pontifícia Universidde Católica de São Paulo, São Paulo, Vol. 4, N°7, 2014, pp. 219–228.

Villegas Vélez, Daniel, "La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Vol. 7, N°1, 2012, pp. 147-171.

Weinberg, Liliana y Mondragón, Rafael, "Imaginación Estética e Imaginación Política. Estilo y Pensamiento en un Ensayo de Mariátegui" en *El Ensayo en Diálogo,* Universidad Autónoma de México, México, 2017, pp. 136–157.

Zucconi, Matías, "La formación teórica de José Carlos Mariátegui: Espiritualización y heterodoxia del marxismo", Trabajo final de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, ciudad, año. Disponible en *Memoria Académica* http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1210/te.1210.pdf