

Genealogía de la matriz artística

KATYA MANDOKI

“Genealogía de la matriz artística”. *Cátedra de Artes N° 1* (2005 Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile): 37-45 • ISSN 0718-2759.
2005

El gran teórico latinoamericano Juan Acha, con ese sentido de ironía tan especial que lo caracterizó, afirma sin más ni más que el arte surge en 1300. Sólo le faltó poner el día y la hora exacta. Mucho se ha debatido sobre el origen del arte. Hay quienes suponen que el arte es una manifestación universal intrínseca a la humanidad que emerge con ésta desde el paleolítico y el neolítico. Traen a ejemplo la pintura rupestre de Lascaux y Altamira y las estatuillas como la Venus de Willendorf, las estatuillas femeninas de Kostenki o el ave de marfil de Siberia. Estas piezas son, sin duda, bellísimas y enigmáticas, y apelan a nuestra aptitud estética, pero ¿realmente son arte? ¿Puede hablarse propiamente de arte para al margen de toda intención y todo contexto que lo signifique como tal? ¿Es legítima esta catalogación retroactiva? Acha piensa que no, y con toda razón. Para hablar de lo artístico, es necesario ubicarnos en su contexto matricial o institucional.

En sus orígenes, la matriz artística deriva principalmente de la matriz religiosa y cortesana, pero no, como se ha supuesto por buena parte de la teoría del arte, del ritual mágico rupestre del paleolítico (Hauser) o del clero medieval cristiano a inicios del Renacimiento (Acha). Surge mucho después y mucho

antes de estos, por ahí del siglo 8 a.e.c. en la antigua Grecia con Hesíodo, Homero y los rapsodas, bardos y homeríades profesionales que recitaban versos de tradición oral ante espectadores en una tertulia o plaza pública, así como con los pintores de frescos en Pompeya como la casa de los Vetii. Hauser considera que el arte emerge desde el paleolítico, pues es presa de lo que me atrevería a designar como la “falacia tecnicista” que supone que por el sólo hecho de pintar, el mago–cazador del paleolítico o el sacerdote del neolítico son artistas. En caso, resultaría irrefutable que la elefanta Ramona y el chimpancé Congo son artistas en pleno sentido del término. Como la mayor parte de los historiadores y teóricos del arte, Hauser define al artista por su técnica de enunciación, es decir, al agente que pinta, construye o esculpe, y no por la matriz desde donde se constituye o la finalidad de su producción.

Desde una perspectiva matricial, en cambio, es el contexto, la significación y la producción de identidades lo que permite distinguir entre sí a las diversas prácticas estéticas, sean artísticas, religiosas, funerarias, familiares, deportivas, estatales o escolares. Por ello, las esculturas para honrar a los atletas griegos pertenecen a la matriz deportiva (aunque vinculada a la religiosa), todavía no a la artística, mientras que los poemas para glorificar a los héroes forman parte de la matriz militar. Vasijas griegas con temas mortuorios se insertan en la matriz funeraria, las estatuas de los dioses que adornan los templos como el Partenón de Atenas forman parte de la matriz religiosa, mientras que las estatuillas de deidades domésticas participan de la matriz familiar. Evidentemente, los bustos o esculturas que retratan a mandatarios o figuras gubernamentales para la posteridad forman parte de la matriz de Estado.

Tales distinciones entre diversas manifestaciones estéticas han sido borradas por la matriz artística moderna, tanto en la teoría como en la práctica, al des-contextualizarlas y re-semantizarlas ubicándolas en sus propios espacios museísticos y textos de historia del arte para legitimarse como práctica universal, ahistórica y eterna. De este modo, hermosos artefactos de diversa índole han sido metamorfoseados en obras de arte, con lo cual se ha ejercido una violencia semiósica y estética sobre su sentido original.¹ Esta violencia se ilustra fácilmente si consideramos el abismo de recepción que existe en relación, por ejemplo, al Baptisterio del Duomo en Florencia, artefacto específico de la matriz religiosa, que se vuelve parte de un itinerario desde la matriz turística (donde al visitante le interesa sacarse la foto en el sitio) o de una clase de historia del arte en la matriz escolar (donde el alumno tratará de estudiar y memorizar las partes que lo componen). Semejante violencia semiósica y estética llega a lo patético en casos en que se inserta música como el Réquiem de Mozart en comerciales televisados para anunciar cigarrillos o papel de baño. Quepa señalar que las distinciones aquí establecidas obedecen no a la intención del autor, lo cual implicaría una visión psicologista, sino a la función social y su recepción y por ende a una perspectiva pragmática.

Es tentador considerar como antecedentes de la obra de arte a la poesía lírica-erótica del *Cantar de los Cantares* atribuida al Rey Salomón por ahí del siglo 10 a.e.c. pues está fincada en el símbolo de la creatividad, es obra de un autor individual (aunque esto sea discutible) y tiene el fin de producir deleite independiente al contexto religioso. Sin embargo --al margen de que se la considere parte de la matriz religiosa por los judíos como alegoría del amor

entre Dios y el pueblo de Israel, y por los cristianos entre Dios y la Iglesia -- no existe aún en este caso autonomía alguna entre la matriz artística, de Estado, militar y religiosa como diferenciación contextual. El Cantar salomónico es una versión secular de los Salmos davídicos compuestos por su padre, y no tienen como fin amenizar a un público sino expresar la subjetividad del autor, razón necesaria pero no suficiente para ser considerado artístico.

No fue, pues, en el contexto hebraico sino en el griego donde surge la matriz artística, y ello se explica, según Rodríguez Adrados (1983: 574), por el carácter antropomórfico de la religión griega (ausente en la religión judaica). Fue con Homero y con Hesíodo en el siglo 8 a.e.c. donde surge la primera propuesta artística del género literario con autor definido, separación entre espectador y enunciante y su profesionalización desde una tradición de la poesía popular oral. Homero fue un cantante y cuentero de la corte de Quíos o Smirna, por lo que hay en este caso, como en muchos otros a lo largo del desarrollo de esta matriz, un traslape matricial de la artística y la cortesana que no acaba de separarse sino hasta la época moderna. De todos modos, este traslape no impide considerar la existencia de una matriz artística relativamente autónoma desde el momento en que se reúnen ciertas condiciones indispensables como son la separación entre autor y espectador, la pragmática del deleite, la profesionalización y la espectacularización. (cf. “La matriz artística” en Mandoki *Prácticas estéticas e identidades sociales*).

Específicamente, la matriz artística brota, según el género, de las matrices militar y religiosa en la Grecia arcaica. De la militar emergen la poesía épica y los cantos heroicos (Homero), de la escolar la poesía didáctica

(Hesíodo) y de la religiosa, probablemente relacionada a los oráculos, la lírica que se irá virando su objeto de dedicación de lo divino a lo humano (Alcman, Simonides, Bacílides, Stesicorus, Ibicus, Alqueus, Arquílocus, Alqueus, Safo, Teogni, Anacreonte Hiponax, Teogni y Píndaro). Asimismo, las artes visuales emergen parcialmente de la matriz religiosa por los siglos 7 y 6 a.e.c. con autores como Epictetus I y II, Cleitias, Douris, Exekias y Eufronius. ¿Por qué habrían de firmar sus vasijas estos autores, tradicionalmente producidas con fines culturales, si no para manifestar esta nueva identidad en tanto artistas y autores de un objeto de deleite visual con creatividad expresiva personal? De los rituales agrarios con sus competencias deportivas, música orgiástica, himnos fálicos y coros ditirámicos se desarrolla el Teatro en el siglo 6 a.e.c. Como lo argumenta extensamente Francisco Rodríguez Adrados (1983 *passim*) estas prácticas rituales y lúdicas son aún parte de la matriz religiosa, pero al surgir la separación entre el coro y el actor, y entre el ritual y la obra de autor se desprenden de ella para autonomizarse como artísticas. Rodríguez Adrados establece la distinción entre teatro y rito, y que, para nuestros fines, puede traducirse en la separación entre matriz artística y religiosa.

“El comienzo de la acción ritual está en el pueblo, aunque éste esté encabezado por sus jefes o sus sacerdotes o hechiceros... Pero al final, desde la acción ritual se llega al Teatro, y en éste el pueblo no es actor sino espectador. Espectador interesado, ciertamente, arrastrado por la fuerza de la *mimesis* que le lleva a identificarse con los que lloran o ríen en la orquesta; y espectador beneficiado por la representación en la

medida en que ésta conserva aún un valor sacral. Pero espectador en definitiva: el Teatro lo ejecutan profesionales. Efectivamente, si decíamos que el Teatro existía realmente cuando había la posibilidad de cambiar arbitrariamente de tema, sin adaptarse ni siquiera en las líneas generales a un argumento fijo, hay que completar que esto implica la existencia de un público. (Rodríguez Adrados 1983, 550-1)

Se puede hablar ya de teatro, y por ende de arte, en el momento en que los enunciantes se especializan como autores y se sustituye a la comunidad participativa por el público y al evento ritual por el espectacular. Ya como matriz artística, el fin explícito de la re-presentación es la di-versión asumida como tal, perdiendo paulatinamente su función de re-creación religiosa para persuadir a los dioses convirtiéndose en creación autoral para fascinar a los hombres. El arte surge en el instante en que un individuo se presenta como autor y exhibe sus obras con el propósito principal de complacer y divertir a su público. Se construye para ello el anfiteatro dedicado exclusivamente a la diversión más que al culto, lugar que constituye parte del soporte material de esta matriz en tanto propiamente artística.

El artefacto teatral invoca a lo fantástico para presentarlo a los hombres; ya no invoca, como el ritual, a lo humano para presentarlo a los dioses. De ahí que se considere que fue Thespis, un poeta de Atica en el siglo 6 a.e.c., quien inventara el teatro al proponer por primera vez a un actor en escena separado del coro que establece un diálogo verbal con éste. La emergencia de la identidad de Thespis como autor parecería contradecir la necesidad de la

matricialidad para el surgimiento de la obra de arte, como si fuese un simple acto individual. Sin embargo, como lo señala Rodríguez Adrados (551) los actores pertenecen a agrupaciones originalmente cultuales (de culto) que son los tíasos o cofradías, que se van autonomizando al desprenderse de su origen religioso y que al secularizarse se profesionalizan. Thespis tuvo que haber sido parte de un tíaso, por lo que la transformación ocurre entre cofradías originalmente rituales que se convierten en las de actores profesionales. Como quehacer propiamente artístico, el actor se escinde del público y emerge su identidad distintiva que transforma significativamente la re-creación ritual en creación artística.

Cuando la matriz artística se autonomiza (siempre a un grado relativo, pues depende de otras matrices para su sustento por su carácter “inútil” o suntuario), se establece una separación entre enunciante y destinatario o entre artista y espectador. En esta separación se diferencia de la matriz religiosa o la familiar en la que todos los sujetos participan activamente en la enunciación aunque desde jerarquías distintas (cura-feligrés o marido-mujer y padres-hijos). Así pueden diferenciarse claramente las prácticas estéticas en los ritos dionisiacos de la matriz religiosa en la Grecia arcaica cuando todos danzan y cantan en un evento colectivo no dedicado a un grupo de espectadores pasivos, de las representaciones ya propiamente artísticas de la tragedia y la comedia que se presentan a un auditorio. Surgen autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes que se distinguen de la comunidad al crear su identidad como artistas y presentar un espectáculo que, aunque dedicado todavía a los dioses, se va secularizando progresivamente y se dirige a un público de

espectadores y no ya a los habitantes del Olimpo. (Rodríguez Adrados 1983, 47) Los griegos originalmente organizaron competencias poéticas y deportivas con un fin lúdico y religioso, pero se irán olvidando de los dioses y preocupándose más por los hombres, como los hombres se irán olvidando de los griegos hasta la anamnesis renacentista.

La matriz artística griega es heredada por los romanos. Como iniciadores de la submatriz literaria, la obra de Hesíodo y Homero es retomada por Virgilio, Horacio, Sextus Propertius y otros poetas latinos de la corte de Gaius Mecenas, (s. 1 a.e.c.), patrón de la literatura de quien se deriva el nombre de “mecenas” como protector de las artes. La corte de Gaius es, en definitiva, una matriz artística en donde confluían poetas menores y mayores, así como espectadores entrenados, semejante a lo que siglos después será la corte de los Medici o los salones literarios del Paris de los siglos XVII y XVIII como el de la marquesa de Rambouillet. Esta matriz artística grecolatina se va adelgazando hasta permanecer en forma residual durante la Edad Media a través de juglares trashumantes y producciones literarias seculares presentadas en las cortes feudales, así como de músicos y cuenteros gitanos. Se adelgaza porque desaparecen también sus condiciones de posibilidad, a saber, concentración urbana, secularización, cierta mercantilización que genere suficientes excedentes que mantenga a estos grupos y una significativa división social del trabajo para sostener artistas profesionales. Cuando se reestablece el modelo de la *polis* griega proyectado en la *polis* burguesa urbana renacentista, reemerge la matriz artística particularmente en Florencia y Venecia. Del siglo XVI (en 1599

se construye el teatro del Globo en Londres) al XVIII se consolida la matriz artística moderna.

Cabe señalar que no todo espectáculo, por el simple hecho de establecerse para la diversión y con la presencia de un público de espectadores, implica que se trata de la matriz artística. El circo romano, las peleas de gallos como las practicadas en México o en Bali (descritas por Geertz 1997, 339-372) los espectáculos deportivos o las corridas de toros tienen, como en la matriz artística, un público espectador y un fin de diversión. Sin embargo está ausente el autor y el artefacto, así como la creatividad y el control en la construcción del evento, elementos indispensables para a la matriz artística. Aunque el ser humano no haya dejado nunca de crear imaginarios ni de pintar, esculpir, escribir, narrar, danzar y cantar a través de las distintas matrices, sólo cuando realiza estas actividades explícitamente para aprehender lo fantástico a través de un artefacto teatral, musical, escultórico o pictórico como razón suficiente de su práctica, se constituye la matriz artística.

El proceso de autonomización de la matriz artística occidental ha sido largo, desigual y paulatino. Como vimos, surge como brote de la matriz religiosa y de Estado permaneciendo pegada aunque distinta, como un abultamiento simbiótico pero diferenciado, hasta que se logra desprender totalmente en diversos momentos históricos según cada género en particular. Así como la matriz religiosa depende de las limosnas y el Estado del tributo y los impuestos, la matriz artística depende del patrocinio, sea público al cobrar entradas a espectáculos y bajo la tutela del Estado, o privado en el mecenazgo cortesano. Por ello, la autonomía de la matriz artística es muy relativa, pues ha

dependido siempre del grupo en el poder sea el Estado, la corte aristocrática o el comercio que han patrocinado el trabajo de los artistas.

La matriz religiosa tiende a absorber completamente las manifestaciones estéticas generadas en su seno para dirigirlas exclusivamente hacia la divinidad como mediadoras del culto cancelando su función específicamente artística en tanto di-versión y coartando la creatividad, la función expresiva y el juego de fantasía que no acaten su visión de mundo. El ritual religioso arcaico es un juego imaginario con fuerzas turbadoras o seres amenazantes, como los enmascarados y disfrazados de sátiros, ménades y bacantes en los ritos dionisiacos. ⁱⁱ Cuando el ritual y el juego religioso van abandonando su relación al temor y se desplazan hacia la diversión pura, va emergiendo la matriz artística.

La relación de la pulsión escópica (el apetito de ver) con la religión se ilustra precisamente en el resurgimiento de la matriz artística a partir del siglo XV con Leonardo, Rafael y Miguel Ángel quienes vuelven no sólo visibles sino casi tangibles por sinestesia a los personajes de devoción de la matriz cristiana. Estos pintores logran escindirse parcialmente de la matriz religiosa, como sus antecesores en la Grecia arcaica y clásica, al presentar, como autores, sus imágenes para el deleite puramente perceptual más que para la devoción piadosa y al imponer la fantasía sobre la mera ilustración del imaginario religioso. Por ello la matriz artística depende de la secularización progresiva de su función pragmática, aunque semánticamente los temas y tópicos sigan ligados todavía a la mitología religiosa. Poco a poco estas representaciones pictóricas irán abandonando su dimensión liminal y estremecedora como

vehículos de veneración religiosa en la iconografía medieval para volverse objetos de deleite visual propiamente artístico.

*Semiosis artística y sus procesos de identidad

En todas las matrices aquí examinadas, las prácticas estéticas se despliegan en los tres niveles de la semiosis señalados por Morris (1938). Por eso en cada una encontraremos el nivel sintáctico relacionado a la estructura formal sin la cual no hay impacto estético posible, ya que el prendamiento se genera hacia el “mensaje por su propia cuenta”, (tal como definió Jakobson (1981) a la función poética del lenguaje). El nivel semántico se refiere al contenido, tema o motivo del mensaje del que el sujeto extrae significación y sentido para lograr prendamiento. El nivel pragmático se encuentra en sus efectos de diversión, devoción, apego, cuidado o conminación a la obediencia según se trate de la matriz artística, religiosa, familiar, médica o militar.

El carácter artístico de los enunciados estéticos en esta matriz en particular se desprende no sólo del exceso estético sobre la semiosis --que constituye todos los ámbitos de la prosaica-- sino de la triple participación de la creatividad, lo fantástico y la diversión propia del arte. Desde esta perspectiva, la matriz artística estaría caracterizada por un nivel sintáctico que requiere la creatividad y destreza necesaria o *techné* para lograr la plausibilidad de su imaginario, un nivel pragmático de di-versión y deleite, y su nivel semántico de la fantasía. Una tragedia griega, por ejemplo, despliega la dimensión sintáctica en la estructuración formal de enunciados con creatividad y elocuencia, la

dimensión semántica al re-presentar la lucha entre voluntad y destino a través de los personajes imaginativamente configurados y la dimensión pragmática de fascinación, diversión o de catarsis señalada por Aristóteles en la *Poética*. Lo mismo puede decirse de todas las manifestaciones artísticas sean de elite o de masas al compartir la misma dimensión pragmática, aunque sus grados de complejidad sintáctica y de profundidad semántica sean disímiles.

Aplicando el modelo de Jakobson (1981), puede decirse que todas las matrices, no sólo la artística, despliegan a la estética como función constitutiva de realidades factuales o imaginarias y utilizan su capacidad de seducción o fascinación para legitimizarse.ⁱⁱⁱ Pero en cada caso, hay un función adjunta que adquiere preponderancia. En la matriz escolar es la función referencial a la realidad como objeto de conocimiento la que domina. En la matriz familiar destaca la función fática para mediar el contacto mantenido al interior de la familia. En la religiosa es la función conativa que la caracteriza al exhortar al fiel a obedecer la Ley mosaica o coránica o a creer en el dogma cristiano, así como en la militar al demandar disciplina y obediencia, y en la matriz nacional el exigir cohesión.^{iv} En la médica predomina la función metalingüística al traducir del código somático del paciente al terapéutico para lograr su curación. En todas matrices están presentes las diversas funciones en grados y con pesos distintos. La especificidad de la matriz artística consiste, por su parte, en el dominio de la función expresiva a través de la cual se elabora lo fantástico, se libera la creatividad y tanto el artista como el espectador se prendan al sintagma así elaborado para su diversión y deleite como fines en sí mismos.

El ser humano ejerce y requiere de todas las funciones para sobrevivir: la fática como contacto con los otros, la estética en tanto constitutiva y adhesiva de mundos imaginarios, la referencial en su denotación y exploración de las realidades socialmente constituidas, la metalingüística en la traducción de éstas a distintos códigos, la expresiva en su manifestación subjetiva y la conativa en su interpelación a y por los demás. Pero lo que explica que la función expresiva adquiera tal preponderancia en la matriz artística es que se apoya en el brío con que el autor la enuncia. El artista se convierte en enunciante de la libertad expresiva para merodear por imaginarios que nunca podrían surgir con la misma elocuencia y versatilidad desde otras funciones como la referencial, la metalingüística o la conativa. Si la función expresiva es débil, el imaginario que el artista propone no puede trascender hacia la intersubjetividad e integrarse a la realidad social. Menos todavía logrará presentarse como objeto de prendamiento estético. Tal brío es la contundencia lúdica o la audacia y destreza con que el artista presenta sus imaginarios para compartirlos con los demás. Jorge Luis Borges simplemente declara “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar...” y con ello constituye la realidad imaginaria de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius y abre los rumbos para explorarla. La matriz artística se asienta, como las otras, por mecanismos estéticos, pero sólo en este caso tales mecanismos están primordialmente al servicio de lo fantástico que se presenta con naturalidad como artificio; en esto consiste su realidad.

Del brío con que el artista enuncia sus imaginarios, de su creatividad y excelencia técnica constituye no sólo su identidad artística, sino la de sus

criaturas imaginarias, sean acústicas, verbales, visuales o somáticas. Hemos visto cómo surgen identidades a partir de las diversas matrices, pero éstas son relativamente estables mientras el sujeto se ubique en las matrices correspondientes. Sin embargo, en la matriz artística ocurre un fenómeno identitario singular: además de producir las identidades de artista y espectador entrenado o crítico de arte, la matriz artística se distingue por ofrecer la oportunidad lúdica de adquirir fugaz y vicariamente identidades distintas.^v En ella el sujeto puede identificarse con un personaje ficticio y vivenciar vicariamente sus aventuras, ver en la obra lo que un pintor o escultor imaginó o escuchar la imaginación auditiva de un compositor. La obra de arte se ofrece al espectador como mirilla al mundo imaginario del artista.

Así el arte es un puente para el tránsito de identidades. En esta vivencia de cambio de identidad radica la particular di-versión que ofrece esta matriz. Di-vierte porque ofrece una versión alternativa de lo real que tanto el artista como el espectador experimentan por medio del arte. A través de la di-versión, el sujeto se desvía o se vierte hacia identidades distintas a las rutinarias del trabajo, la religión, la familia. En eso consiste también la particular cualidad lúdica del arte como un cambio de piel, un juego de *mimicry* a ser otro al mutar vicaria y fugazmente de identidad y de realidad.

De la naturaleza fantástica y diversiva del arte surge la idea del “placer desinteresado” en la teoría del arte, que no es otra cosa que di-vertere, vertirse en otra dirección a la que somos requeridos para la sobrevivencia y las necesidades prácticas. La pulsión primordial de ver, escuchar, tocar, degustar e imaginar lo fantástico y lo extraordinario se inicia desde la infancia con el

disfrute de los cuentos infantiles, el placer o terror ante los payasos o el estupor ante los actos de prestidigitación. La desviación de la rutina que por su novedad misma alerta a la sensibilidad, se ofrece por la diversión en condiciones en que el espectador está siempre a salvo (en su butaca o de la mano de sus padres), en contraste al estado de alerta que debe mantener ante eventos inesperados en la vida cotidiana.

El ser humano no es una bestia de trabajo como lo han concebido buena parte del capitalismo y el socialismo, ni soporta permanentemente la realidad o el peso de sus roles e identidades: requiere de viajes imaginarios y fantasías así como de trueques vicarios de identidad. Para ello ha constituido una matriz entera donde el artificio no sea una prótesis útil aplicada a la producción económica, sino “inútil” como el arte (aunque siga siendo útil como vehículo a la fantasía y la catarsis). El artista es, en suma, un fabricante de artificios y fantasías visuales, acústicas, gustativas, lingüísticas, cinestésicas, táctiles: un anfitrión al mundo de lo fantástico. Su imagen arquetípica es la del juglar, figura que data de varios milenios atrás, y su imagen histórica colectiva, particularmente en Europa, es la del gitano. Sólo que en este caso, la cultura gitana no llega a constituir una matriz artística propiamente dicha por tratarse de una tradición ágrafa, pero su contribución artística ha sido asimilada por culturas vernáculas como en Hungría y España la música del czardas y el flamenco. Aún hoy, esas figuras persisten para ofrecer lo maravilloso y conducirnos hacia una dimensión que nos libera de las coordenadas e identidades habituales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, Juan.

Dewey, John.

Geertz, Clifford. 1997. "Juego profundo: nota sobre la riña de gallos en Bali" *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa pp. 339-372.

Jakobson, Roman. 1981. "Lingüística y poética" *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral. Pp. 347-395.

Huizinga, Johan. 1955. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press

Mandoki, Katya. 1999c. "Aesthetics and pragmatics: conversion, constitution and the dimensions of illocutionary acts" *Pragmatics and Cognition*. Vol. 7(2). pp. 313-337.

Mandoki, Katya. 2002b "Aesthetics and national cohesion" Congreso *Hegemony and Culture* Ljubljana. Slovenia. Publicación en proceso.

Morris, Charles. 1994. "Semiosis y semiótica" *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós. 2ª ed. pp. 23-41

Rodríguez Adrados, Francisco. 1983 *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.

ⁱ John Dewey denuncia este hecho manifestándolo en términos tan fuertes como el de “secuestro”.

ⁱⁱ Las relaciones entre ritual y juego han sido exploradas admirablemente por Johan Huizinga (1955), lo que hace innecesario agregar más al respecto.

ⁱⁱⁱ He ampliado este concepto de la función constitutiva de la estética en Mandoki (1999c)

^{iv} Sobre la estética como medio para la cohesión nacional, véase Mandoki 2002

^v Ver Malrieu (1971, 204) quien, refiriéndose al sueño y al juego, afirma que “el comportamiento imaginativo consiste en transportarse fuera de sí, en vivir en personaje distintos a los de la vida cotidiana”. Sin embargo, el juego de la matriz artística consiste precisamente en este juego de transformación *ad libitum*, en contraste al que ocurría en los festivales de la matriz religiosa como en la Grecia arcaica y posteriormente en el carnaval, que obedecen a una calendarización de eventos especiales.