



Aesthetic experience and remembrance in everyday objects

*Experiencia estética y memoración
en los objetos cotidianos*

M^a JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ

godoydom@us.es
Universidad de Sevilla

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2023.34.015>
Bajo Palabra. II Época. N° 34. Pgs: 299-318



Recibido: 16/03/2023

Aprobado: 07/10/2023

Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D “Artesanas y Diseñadoras en Andalucía. De la Bauhaus al siglo XXI. Valores, análisis y archivo interactivo en red” (P20-01237, Universidad de Sevilla) y tuvo su origen en el VIII Encuentro Ibérico de Estética “Espacio y Tiempo en el Arte”, organizado por la Universidad Nova de Lisboa (Portugal) en octubre de 2022.

Resumen

Este trabajo aborda la capacidad estética y evocadora de los objetos de nuestros difuntos. Para ello, acude a la estética de lo cotidiano y su doble variante: en la “débil”, el trato con el objeto como reliquia hace que el recuerdo del ausente se quede en una mera conexión simpática. En la variante “fuerte”, devolviendo al objeto su utilidad, se produce en cambio un adentramiento empático en el fallecido, a quien se recuerda así de manera más intensa. El objetivo último es plantear la experiencia de rememoración de nuestros difuntos como una experiencia plenamente estética.

Palabras clave: *estética de lo cotidiano, experiencia estética, memoria, afecto, fenomenología.*

Abstract

In this paper, we study the aesthetic and evocative power of our deceased's belongings. For this aim, we lead to everyday aesthetics and its double version: in the “weak” version, the object, taken as a relic, turns the memory of our deceased into a mere sympathetic connection. The “strong” version, instead, restoring its utility to the object, allows an empathetic insight into the absent person, who is then remembered in a more intense way. The main goal here is to consider the experience of remembrance of our deceased as a fully aesthetic experience.

Keywords: *everyday aesthetics, aesthetic experience, memory, emotion, phenomenology.*

Los objetos que empleamos a diario hablan de nosotros y nos definen. Podemos decir, con Heidegger, que forman parte de nuestro estar-en-el-mundo al co-existir con nosotros en su estatuto de cosas, de entes cuyo ser-en-sí es estar-a-la-mano, o prestar el mejor servicio posible en el comportamiento práctico al que están destinados¹. Pero estando-ahí-a-la-mano, los objetos están paradójicamente menos-ahí-que-nunca, pues absorbidos en su función, desaparecen por completo de la mirada. Cumplen con tanta diligencia su cometido, que ni siquiera su dueño advierte muchas veces su presencia. Sólo un cambio en esa dedicación y entrega los rescata de su invisibilidad, como ocurre cuando el objeto se rompe o deja de funcionar²; circunstancias que hacen que salte de inmediato a la vista al mostrarlo como no-estando-a-la-mano y, de ese modo, como estando-ahí por primera vez. Pero es lo que ocurre también y, en especial para nosotros, cuando sobreviene la muerte de aquel en torno al cual giraba todo su estar-a-la-mano, quien fuera su usuario y, por lo general, su propietario. Mientras que la avería o la rotura confieren al útil un estar-ahí transitorio, el del desperfecto que aguarda impaciente el arreglo con el que dejar de estar otra vez, la muerte de quien lo hiciera funcionar le otorga, en cambio, un estar-ahí definitivo, el de lo inservible que ya no volverá más a estar-a-la mano; no, al menos, en el a-la-mano conocido hasta entonces.

Este último supuesto es el que abordaremos aquí, el de los objetos que ligados a la vida de nuestros seres queridos, pierden su razón de ser, su ocupación en término de Heidegger³, cuando éstos fallecen. Lo haremos, además, en el marco teórico de la estética de lo cotidiano, que sin haberse fijado expresamente en este tipo de objetos, es el ámbito de la estética que más se ha acercado al haber puesto el foco en los objetos y experiencias comunes, despreciados por la estética moderna en su preferencia por el objeto artístico en tanto objeto a-funcional y su experiencia única e incomparable. Acudiremos también a otros pensadores que desde planteamientos distintos han sabido valorar igualmente el objeto ramplón del día a día frente al

¹ Para Heidegger, el estar-a-la-mano es la determinación ontológico-categorial que define al objeto utilitario. Heidegger, M., *Ser y tiempo*, ed. J. E. Rivera, Madrid, Trotta, 2009, p. 99.

² Supuesto analizado por Heidegger (Ibid., pp. 100-103) y, con posterioridad, por Arto Haapala para la estética de lo cotidiano. Ver Haapala, A., "On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place", en A. Light y J. M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, pp. 39-55.

³ *Ser y tiempo*, op. cit., p. 97.

reputado y distinguido objeto artístico, caso del citado Heidegger o de Ortega. Con todo ello, nuestro objetivo es presentar el recuerdo de nuestros difuntos, activado mediante sus pertenencias, como una experiencia plenamente estética. La doble variante –la débil y la fuerte– en que se ha escindido la estética de lo cotidiano nos será de gran ayuda a tal efecto⁴, como lo será también la reflexión fenomenológica de los afectos y la distinción llevada a cabo en su seno entre simpatía, empatía e identificación.

1. Los objetos del rastro y el rastro de los objetos

Para adentrarnos en nuestro objeto de estudio, partiremos sin embargo del hecho puramente artístico a fin de caracterizar a los objetos que aquí nos ocupan; en concreto, del relato literario *El Rastro* (1914), del escritor de vanguardia Ramón Gómez de la Serna⁵. A la manera de diario íntimo de las frecuentes idas y venidas de un *flâneur* –el propio escritor asumiendo esta identidad– al mercadillo madrileño, la narración informa de la multiplicidad de objetos con la que tropieza el yo poético del autor en sus paseos y la experiencia estética a la que ello da lugar. Así, cachivaches de lo más variopinto, típicos de la vida prosaica del momento –pipas de fumar, relojes de bolsillo, plumas estilográficas, tinteros, candelabros, navajas de afeitar, entre otros muchos–, todos ellos “trastos viejos e inservibles”⁶, devienen en ese emplazamiento y contra todo pronóstico, “cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad”⁷, según el escritor. El espacio singular del rastro obra el milagro: mostrando cada uno de estos artilugios en su estricta *coincidencia*, o sea, desprovistos de función y procedencia al tratarse de cacharros estropeados y, de ese modo, desechados por sus dueños, y desprovistos también de identidad al darse en esa “gran mezclanza de todo”⁸ que es siempre el mercadillo callejero, acaba generando una profunda sensación de extrañamiento en quien se detiene con curiosidad a observar⁹.

⁴ Remitimos a las dos referencias capitales en este sentido: Dowling, Ch., “The Aesthetics of Daily Life”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, nº 3 (2010), pp. 225-242; y Shusterman, R., “Back to the Future: Aesthetics Today”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 43, nº 23 (2012), pp. 104-124.

⁵ Gómez de la Serna, R., “El rastro”, en *Obras completas III (Ramonismo I). El rastro, El circo, Senos (1914-1917)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 71-254.

⁶ *Ibid.* p. 73.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ Enfoque de César Moreno en su análisis del relato del escritor español. Véase “Una suerte de calma hechizada. Praxis de extrañamiento y trascendencia poética (Paseando por el Rastro con Gómez de la Serna)”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. 21, nº 3 (2016), pp. 73-94.

El objeto *al desnudo* se torna, cuando menos, diferente. Es lo que se desprende del texto ramoniano y lo que es posible interpretar en clave de nuevo heideggeriana: en la medida en que ya no está-a-la-mano, en que ha sido desahuciado y rebajado a la categoría de inútil, el objeto instrumental hace aflorar todo el estar-ahí que llevaba dentro y recaba para sí toda la atención que antes nadie le prestaba. El rastro, para Gómez de la Serna, tiene la capacidad de volver extraño así lo familiar. En su interior, los objetos funcionales revueltos, amontonados y desubicados devienen ciertamente irreconocibles y son liberados así de su prisión en la rutina cotidiana. Eso les permite liberar ellos a su vez “las ideas más inauditas y curativas”¹⁰, gracias a las cuales el espectador, oprimido y asfixiado también, experimenta una especie de “suave escape”¹¹. Los aparatos y herramientas cotidianas resultan de ese modo un tónico para el ánimo apesadumbrado, una purga de las exigencias básicas del día a día.

Las semejanzas de este relato con la realidad a analizar aquí son evidentes, ya que al fallecer un ser querido, una larga estela de objetos le sobrevive; las que fueran sus pertenencias siguen hablando de él, pero ahora sin él y, por eso mismo, sin utilidad. Quienes en el pasado compartimos vida con esa persona, en el presente y ante esa avalancha de objetos nos sentimos como espectadores igualmente de una especie de rastro –privado esta vez, en lugar de público, al desarrollarse en el domicilio del difunto–, en la doble acepción del término: rastro, en primer lugar, como “almacén al por mayor”¹², en definición de Gómez de la Serna, puesto que en él se dan cita artefactos muy diversos, que aunque sin orden ni concierto una vez arrancados de su dueño, pertenecen todos ellos a un mismo circunmundo, que diría Heidegger; se adscriben al pequeño universo íntimo donde se desarrolló existencialmente el desaparecido y donde aún permanecen. El abandono al que se ven abocados estos objetos en el que sigue siendo después de todo su hogar, nada tiene que ver, sin embargo, con malfuncionamiento o desperfecto alguno en su configuración, o con el desdén por parte de su propietario –como sucede a menudo con los chismes que van a parar al mercado callejero–, sino con una repentina orfandad que los deja, aun así, igual de inoperativos y olvidados.

A esta primera diferencia con el rastro callejero, se suma una segunda, asociada con la segunda acepción también del vocablo, esta vez como resto o vestigio. Porque, cuando se trata de un ser querido, los muchos objetos que éste deja tras de sí con su partida hacen las veces, efectivamente, de huella, traza o reliquia de una presencia devenida ausencia; presencia que estos artículos, asimilados aquí a

¹⁰ Gómez de la Serna, R., “El rastro”, op. cit., p. 77.

¹¹ Ibid., p. 75.

¹² Ibid., p. 229.

despojos, se encargan de documentar y, sobre todo, de mantener viva y recordar. Testigos excepcionales de su paso por la vida, los enseres que un día le pertenecieron, en su trato permanente con él, damos por hecho que quedaron impregnados de su esencia¹³. También los bártulos del rastro callejero -cada uno en su lugar de procedencia-, pero se desposeyeron de ella tan pronto como sus dueños les dieron este otro destino. De hecho, aunque “llenos de vida interior”¹⁴, lo que celebra precisamente Gómez de la Serna de estos cacharros es la pérdida de esa vida, ese alma –así la llama expresamente el escritor¹⁵-, a su llegada al mercadillo, que hace *tabula rasa* con ellos; celebra, en definitiva, la pérdida del rastro de las cosas del rastro, o su *desfamiliarización*¹⁶, pues sin pasado ya y sin memoria, son un buen acicate para la imaginación, “un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas”¹⁷. En nuestro caso, las cosas son también estimulantes, mágicas si se quiere, pero ya no por *desalmadas*, sino justo al revés, por conservar intacta la impronta –el alma- de quien un día las poseyó. Por eso, aunque de entrada pueden parecer extrañas, separadas como están de su dueño y sumidas así en una inacción desacostumbrada, recuperan su familiaridad al recobrar también su irreductible singularidad; es decir, en cuanto nosotros, allegados del ausente, reconocemos que el sombrero arrumbado del rincón no es cualquier sombrero, sino *su* sombrero, el que solía ponerse los domingos y el que guarda por eso *un pedacito de él*¹⁸. El camino estético que recorremos es el inverso entonces del recorrido por el literato: de lo ajeno y extraño, a lo hogareño y familiar.

El sombrero, *su* sombrero, al igual que *su* corbata o *su* transistor, generan una experiencia estética en toda regla como objetos a un mismo tiempo remisionales e impelentes, o sea, objetos capaces de hacernos recordar pero también imaginar¹⁹; o como dijera Heidegger de las botas de campesino que pintara Van Gogh, objetos capaces de trasladarnos “a un lugar distinto del que ocupamos normalmente”²⁰.

¹³ Seguimos a Korsmeyer, quien tras una larga discusión sobre el “pensamiento mágico” con el que puede vincularse esta creencia –se trata, a fin de cuentas, de atribuir irracionalmente a los objetos propiedades que en realidad no tienen-, acaba sumándose a los planteamientos de Paul Bloom, donde se señala que más allá del componente racional o irracional de la misma, es así como funciona la mente humana. Korsmeyer, C., *Things. In Touch with the Past*, Oxford, OUP, 2019, pp. 46-57.

¹⁴ Gómez de la Serna, R., “El rastro”, op. cit., p. 121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶ Término de Yuriko Saito en sus textos *Aesthetics of the Familiar*, Oxford, OUP, 2017 y “Everyday Aesthetics and Artification”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 12, nº 4 (2012) [Consulta: 14/03/2023]. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/5/

¹⁷ Gómez de la Serna, R., “El rastro”, op. cit., p. 78.

¹⁸ Korsmeyer ha resaltado esta dimensión cognoscitiva de la experiencia estética de aquellos objetos con un sólido componente temporal como los aquí abordados. Korsmeyer, C., *Things*, op. cit., pp. 32, 34, 64, 117-119.

¹⁹ Moreno Márquez, C., “De los objetos impelentes. ¿Quién iba a imaginarlos? Contribución a una fenomenología de la imaginación como configuración de escenas”, *Anuario Filosófico*, vol. 51, nº 2 (2018), pp. 275-300.

²⁰ Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyre, Madrid, Alianza, 1996, p. 28.

Son remisionales, pues en su compromiso con la facticidad, remiten a un mundo previamente dado donde su identidad como utensilios –el ser-sombrero del sombrero, para entendernos- no sólo está clara sino garantizada: el objeto tiene un para-qué que acude de inmediato a nuestra mente al contemplarlo²¹. Pero esa remisión es menos previsible de lo que parece, de lo que refleja también la analítica heideggeriana, donde el instrumento tiene asignado un usuario prototipo –las botas, el campesino; como la barca, el barquero y la red, el pescador-. Nuestro usuario, en cambio, es quien poseyó en su día el objeto y lo disfrutó, lo que significa que dentro de las variaciones eidéticas imaginarias en torno a ese objeto –dicho en términos fenomenológicos-, rebasamos lo puramente fáctico²²: recreamos mentalmente escenas donde esa facticidad se concreta en momentos del ayer, cargados afectivamente hoy a la luz de la muerte, donde el ser-sombrero del sombrero era en realidad ser-*su*-sombrero. Es lo que explica que los objetos sean además impelentes, no tanto como las cosas del rastro, que sin historia ya a sus espaldas, lanzan las posibilidades eidéticas al infinito, pero sin duda lo son²³: abriendo ante nosotros una puerta al pasado, nos impelen a cruzarla, a viajar imaginariamente allí donde el objeto existió en toda su verdad, para unas manos concretas –*sus* manos- y una manera singular de ser empleado –*su* manera-²⁴.

2. *Mirando con las manos*

Impelentes las dos como vemos, las cosas del rastro y las de nuestros seres queridos tienen, sin embargo, diferente comportamiento estético que intentaremos perfilar con ayuda de la estética de lo cotidiano y la doble lectura que han tenido sus plan-

²¹ Parsons y Carlson creen imprescindible conocer previamente el funcionamiento del objeto para poder apreciarlo estéticamente. Parsons, G. y Carlson, A., *Functional Beauty*, Oxford, OUP, 2008, pp. 91-110.

²² Hacemos referencia al horizonte de variaciones eidéticas imaginarias del objeto en Husserl, donde siendo “esto” el *factum* dado, su horizonte de posibilidades lo enlaza eidéticamente con todos los “estos” que comparten el mismo eidos, desde el más próximo al más alejado, que es el que potencia como ningún otro la acción imaginativa. Márquez Moreno, C., “De los objetos impelentes”, op. cit.

²³ Como lo es la magdalena en el relato de Proust: como objeto intensamente impelente, conduce a una zona de experiencia indeterminada –el narrador no atina inicialmente con el recuerdo que le despierta la magdalena al mojarla en té-, pero en todo caso más allá de la propia magdalena y su inmediato circunmundo –se concreta al final en la rememoración de su tía Leoncia, los domingos por la mañana, cuando era niño-. Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, trad. P. Salinas, Madrid, Alianza, 1985, pp. 61-62.

²⁴ Es inevitable mencionar aquí la hermenéutica de la facticidad de Heidegger, que en su interés por lo cotidiano, se detiene en las cosas más triviales, una mesa por ejemplo; cosas que *son*, no de manera “objetiva”, cumpliendo una función o en su para-qué, sino insertas en un entorno familiar que las hace ser ellas y no otras: “en esta mesa discutimos entonces de esto y de aquello; aquí tomamos entonces tal decisión con un amigo, aquí se escribió tal trabajo, se celebró tal fiesta”. Heidegger, M., *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. J. Aspiunza, Madrid, Alianza, 1999, p. 116.

teamientos. Así, en la versión “débil” o “expansiva”, el objeto común es abordado como una obra de arte más y, revestido por tanto de aura, provoca una experiencia extraordinaria como la artística. Expone al respecto su portavoz más destacado, Thomas Leddy, que cuando apreciamos estéticamente las cosas mundanas, éstas abandonan por unos momentos el curso normal de la vida donde son prácticamente imperceptibles y las vemos como nunca antes las habíamos visto; las vemos, de hecho, como si fuera por primera vez –como ya señalara Heidegger-, pues las investimos de la excelencia y la superioridad de ese otro tipo de objetos, al margen de los demás, que son los poemas, los cuadros y las sinfonías²⁵. Hasta entonces, hasta que deviene estético volviéndose especial o suscitando una experiencia memorable –exactamente como la del arte-, lo cotidiano es nimio y aburrido, de escasa entidad. Se requiere entonces esa transformación que lo alza de lo pequeño e irrelevante a lo conspicuo y digno de recordar²⁶.

En la otra variante, la “fuerte” o “restrictiva”, lo cotidiano permanece en cambio tal cual, dentro de su contexto funcional y prestando el servicio que habitualmente presta. No hay sorpresas, por tanto, ni exilio a otros lugares y, así, en ese escenario tan poco cautivador, se produce la experiencia estética, que si algo tiene por eso es autenticidad. En su afán de preservar lo cotidiano como genuinamente “cotidiano”, esta otra modalidad pretende evitar que lo monótono y aburrido, pero también lo humilde y sencillo de nuestra vida ordinaria, quede sepultado bajo la grandiosidad y el espectáculo a los que nos tiene acostumbrados el arte. La voluntad, aclara Yuri-ko Saito, máxima promotora de esta corriente, es llevar hasta el radar estético todo lo que en nuestro tráfigo diario pasa inadvertido, aunque sin la pátina de exotismo del arte; sin la frescura y novedad de las que se impregnan aun sin querer los objetos normales al ser llevados al terreno artístico²⁷.

De ambas interpretaciones de lo cotidiano, la que acude rápidamente a nosotros con los chismes del rastro es la “débil”, pues a ojos del paseante urbano, los miles de artículos que pueblan el rastro, sin señales ya de su origen, acaban provistos del aura característica del arte. Fruto del proceso de depuración al que son sometidos en su viaje hasta allí –transformación, para Leddy-, irradian esa especie de resplandor que hace descubrir en ellos un algo especial, similar al de las grandes obras maestras y que permanece oculto, sin embargo, para el común de los mortales. Y es que, según

²⁵ Leddy, Th., *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Ontario, Broadview Press, 2012, p. 112.

²⁶ *Ibid.*, p. 142. En Leddy, el solo hecho de prestar atención a un objeto no lo vuelve estético, como sostienen otros teóricos de lo cotidiano como Sherry Irvin (“Scratching an Itch”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, nº 1 (2008), pp. 25-35); es preciso que esa atención sea además estética, lo que significa volverlo, en última instancia, extraordinario.

²⁷ Saito, Y., *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., pp. 24-25.

Leddy, toda transfiguración estética, todo tránsito del no-arte al arte, depende únicamente del sujeto que mira y su capacidad para entrever en el objeto ese plus por obra del cual trasciende la normalidad práctica que le da inicialmente sentido²⁸. Ese don para encontrar en las cosas banales un lado misterioso lo tiene especialmente desarrollado el *flâneur* ramoniano, que libera entonces a los objetos de su alienación cotidiana mediante el extrañamiento con el que opera su mirada y, por medio de ella, su imaginación.

Esta misma versión de lo cotidiano encaja con los efectos personales de nuestros seres queridos; al fin y al cabo, estos objetos, elevados a la condición de reliquias a las que prácticamente venerar y asemejándose así a las piezas que con tanto celo custodian los museos, encierran un poder de fascinación equivalente al de los chismes del rastro para Gómez de la Serna. Como prueba de que esa persona realmente existió y, sobre todo, habiendo estado en contacto directo con ella, contienen para nosotros algo parecido al aura de Leddy, ya que los sentimos de manera particularmente intensa; y algo parecido también al aura de Benjamin en la que bebe Leddy²⁹, dado que este tipo de objetos nos inspira el mismo respeto que el objeto de culto o devocional. En el encuentro con ellos, los sentimos ciertamente especiales, pese a lo normales que son al mismo tiempo como meros instrumentos; distantes incluso, pese a lo cercanos que podemos llegar a tenerlos, como dice Benjamin³⁰, pues son los que tocó el desaparecido, los que rozaron su piel. La experiencia estética pasa de ese modo, en su caso, siguiendo a Korsmeyer, por tocarlos nosotros también, porque al hacerlo, creemos estar ante esa persona *encarnada* en dichos artilugios³¹. Así y aunque para el resto del mundo son útiles sin más, para nosotros tienen la propiedad estética de haber-estado-entre-sus-manos y, por eso, al colocarlos nosotros entre las nuestras, es como si de algún modo *acariciáramos* su rastro, como si hiciéramos tangible a quien se ha vuelto del todo intangible³².

Esta invitación al tacto no desmiente el parecido con los cachivaches del rastro ni las obras de arte. La explicación la tenemos en los diversos grados en los que se concreta para la misma Korsmeyer esa invitación y que van desde el tacto real y

²⁸ Leddy se apropia expresamente del término “transfiguración” de Arthur Danto. Leddy, Th., *The Extraordinary in the Ordinary*, op. cit., p. 76.

²⁹ Influencia de la que, sin embargo, Leddy intenta desmarcarse, argumentando que en su caso no se trata de ninguna propiedad intrínseca del objeto –como en Benjamin–, sino una propiedad fenomenológica que éste adquiere en nuestra interacción con él. *Ibid.*, p. 117.

³⁰ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, México, Ítaca, 2003, p. 47.

³¹ La explicación es que el tacto, sentido tradicionalmente corporal en la reflexión filosófica frente a la vista y el oído, sentidos más intelectuales –por poco corporales–, es el que da acceso a la realidad física del mundo y permite verificar su existencia. Korsmeyer, C., *Things*, op. cit., pp. 37-41.

³² *Ibid.*, pp. 32 y 66.

efectivo, donde existe contacto físico con el objeto, pasando por el tacto posible, donde la inminencia al objeto permitiría alcanzarlo con solo alargar la mano, hasta el tacto hipotético, donde sólo es posible tocarlo en determinadas circunstancias³³. Es fácil deducir que mientras que con los bienes de nuestros difuntos el tacto operativo es el real –necesitamos palpar literalmente el objeto para tener la experiencia estética-, con los cacharros del rastro basta con saber que están a nuestro alcance –que podríamos tocarlos si quisiéramos- y con las obras de arte, que pese a la prohibición de disfrutarlas con las manos con las que normalmente nos topamos –raras veces las instituciones artísticas acceden a lo contrario- podríamos hacerlo, de abrirse la vitrina, por ejemplo, que las contiene³⁴. Aunque cercanos físicamente, los bártulos del rastro y las piezas artísticas mantienen intacta así la distancia a la que se refiere Benjamin con relación al aura, de manera que el espectador se reduce a puro espectador en estos dos casos: se resigna a *tocar con los ojos* para extraerle al objeto toda su fuerza impelente. Las pertenencias de nuestros difuntos, en cambio, si bien distantes también y rodeados de ese halo especial que poseen las reliquias, devienen sin embargo muy próximos físicamente al dejarse tocar; hasta tal punto que, sin ese *mirar con las manos*, el espectador no puede aprehender la grandeza significativa –grandeza impelente- albergada en su interior³⁵.

3. Cuerpo, uso y somaestética

Pero ésta no es la única manera de afrontar estéticamente los enseres de nuestros difuntos. A diferencia de las cosas del rastro y las obras de arte, este otro tipo de objetos puede ser abordado también desde el enfoque de lo cotidiano “fuerte”, donde la familiaridad prevalece sobre la extrañeza y la normalidad, sobre la excep-

³³ Ibid., pp. 41-43.

³⁴ No podemos tocar las obras de arte por razones obvias de conservación. Pero como en todo, también hay aquí excepciones, casi siempre relacionadas con la adaptación de las colecciones artísticas a personas invidentes. Aparte del Museo Tifológico Español, creado por la ONCE para este tipo de colectivo, cabe citar en este sentido las iniciativas desarrolladas por algunos museos en los últimos tiempos, como las visitas táctiles del Victoria and Albert Museum, la experiencia de realidad virtual “Touching Masterpieces” de la Galería Nacional de Praga o el proyecto “Hoy toca el Prado” del museo madrileño. Otras veces, han sido los propios artistas los que han forzado a las instituciones museísticas a dar ese paso, al buscar sensaciones hápticas en sus creaciones para todos los públicos, como la instalación pionera Dylaby (1962), del artista Jean Tinguely, en el Stedelijk de Ámsterdam, cuyas salas se volvieron un laberinto inmersivo gracias a la escasa luz y los múltiples obstáculos colocados en ellas para provocar desorientación en sus visitantes.

³⁵ La actitud del espectador se asemeja mucho aquí a la del coleccionista al violar el precepto estético sagrado “Noli me tangere”, aunque intentando preservar al mismo tiempo el objeto de cualquier posible daño y extremando por eso mismo su cuidado. Para el espectador como coleccionista, véase Diaconu, M., “Collectors, Collecting and Non-collectibles. Between Everyday Aesthetics and Aestheticism”, *Espes. The Slovak Journal of Aesthetics*, vol. 10, nº 2 (2021), pp. 134-150.

cionalidad. Las posesiones de nuestros seres queridos, permaneciendo en el entorno donde siempre han estado, son tomados así como los objetos puramente cotidianos que son, aun hallándose privados actualmente de uso por las circunstancias a las que se han visto arrastrados. Si como reliquia y objeto de tipo extraordinario, el sombrero incitaba como mucho a ser tenido entre las manos al haber estado antes entre las de su dueño, ahora se trata de restituirle la función que como sombrero requiere, sin límites corporales ya que valgan; convocando, de hecho, al cuerpo entero si hace falta –todo depende del objeto del que se trate- para hacer efectiva su utilidad. Ajustándolo así a nuestra cabeza, sintiendo con ello su forma, su tamaño y su textura; valorando, en definitiva, sus propiedades formales como sombrero, es como éste aparece como objeto impelente, no a pesar del contexto práctico donde se presenta, de su *facticidad*, sino precisamente gracias a ella³⁶. Lo que hace que el sombrero, como también el paraguas o el tocadiscos, devengan aquí estéticos es la oportunidad que les volvemos a dar como utensilios y que les hace ser ellos mismos, de acuerdo con Saito, para quien lo estético y lo utilitario van de la mano en lo cotidiano³⁷, pero de acuerdo también con Ortega, quien en su *amor por las cosas*³⁸, en especial las pequeñas, propone amarlas con todo lo que las conecta al mundo; amar la cosa-ella-misma y su circunstancia, el marco del cuadro por ejemplo, que en su *casi nada* como marco realza sin embargo la escena que contiene y, “cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través”³⁹. La incapacidad del marco de escapar a su ser-solo-marco pone en evidencia así la incapacidad de las cosas triviales de escapar a su facticidad como cosas serviles, de ahí que haciéndolas regresar a su actividad, las hagamos regresar también a su auténtico ser.

La concurrencia de todo el cuerpo –no sólo de las manos- en este tipo de objetos no es cuestión baladí. Frente al contacto meramente superficial con el objeto-reliquia a través del tacto, el que se produce con el objeto-utensilio implicando al cuerpo entero, es un contacto más vivo y profundo, que sumerge de lleno en el *aquí* del que se fue. Porque el cuerpo, como ha indicado la fenomenología a través de Merleau-Ponty, es crucial en nuestra percepción del mundo y la percepción de no-

³⁶ Al devolverle el uso al objeto y según la lectura que hace Molina Barea de las dos memorias de Bergson, la memoria corporal, la del propio manejo del artefacto, tiraría de la memoria pura o espiritual, la que conserva propiamente el registro de momentos pasados que se extiende –en la *durée* típicamente bergsoniana- hasta el presente. Molina Barea, M. C., “La estética cotidiana, entre el objeto y la memoria”, en M. Bermúdez Vázquez, M.L. Vadillo Rodríguez y E. Casares Landauro (coords.), *Humanismo poliédrico. Nuevas apuestas de estética, arte, género y ciencias sociales*, Madrid, Dykinson, 2022, pp. 53-67.

³⁷ Saito, Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford, OUP, 2007, p. 26.

³⁸ “¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas!”. Ortega y Gasset, J., “Meditaciones del Quijote”, en *Obras Completas I*, Madrid, Taurus/Revista de Occidente, 2004, pp. 747-748.

³⁹ Ortega y Gasset, J., “Meditación del marco”, en *Obras completas II*, Madrid, Taurus/Revista de Occidente, 2004, p. 432.

sotros mismos en él: *desde el cuerpo*, ordenamos los estímulos que nos llegan de fuera y, *en el cuerpo*, no sentimos orientados gracias a ello. Este juego constante entre el *cuerpo objetivo* –el de nuestra realidad epidérmica– y el *cuerpo fenoménico* –el de esa realidad vivida desde dentro– da forma a nuestro ser-en-el-mundo, permitiéndonos comprender todo lo que sucede a nuestro alrededor⁴⁰. También la fenomenología nos ha hecho saber –por medio en este caso de Husserl– que el *aquí* y el *allí* de dos sujetos son fácilmente intercambiables, de manera que siendo *aquí* donde el yo de uno aprehende y existe físicamente –donde está su cuerpo objetivo–, pasa al *allí* del otro para ser *yo mismo allí*⁴¹ –en forma de cuerpo fenoménico–. Así, lo que antes era *simplemente allí* deviene un nuevo *aquí* pero *allí*, un modo concreto y diferente de acceder a la realidad cuyo conocimiento se produce exclusivamente desde la propia experiencia, pues sólo es posible conocer al otro *en mí*⁴². Aplicando todo ello al caso que nos ocupa, resulta que a tenor del contacto mantenido con el difunto en vida, el objeto del que participamos corporalmente tras su muerte dándole uso, nos permite tomar conciencia de su realidad corpórea, aun estando ausente físicamente, sin cuerpo propiamente dicho, porque está su bastón, donde al apoyarnos –al trasladar nuestro *aquí* de ahora a su *allí* de entonces– deducimos lo menguada que devino su altura; está su cinturón, que al ponerlo sobre nuestra cintura nos habla de su última pérdida de peso, o su teléfono, que al accionarlo nos cuenta lo aguda que llegó a ser su sordera. Pero nos hace tomar conciencia también de su cuerpo fenoménico o vivencial –el *aquí* del *allí*–, de lo que tuvo que suponer para él, al fin y al cabo, sobrevivir en tan adversas circunstancias.

La experiencia estética de los objetos de nuestros difuntos tiene mucho así de somaestética, de reflexión sobre lo que el propio cuerpo hace y siente como cuerpo vivo. Explica su mentor Richard Shusterman que, superando el clásico antagonismo mente/cuerpo, la somaestética procura un doble deleite: el de la propia ejecución corporal y el que se obtiene además cuando al examinar dicha ejecución la mejoramos⁴³. El autoconocimiento a través del cuerpo redonda entonces en un mayor control de nuestros hábitos corporales del que es posible valerse para, si es el caso, modificarlos y, si no, sentirnos bien con nosotros mismos en todo lo que hacemos, por cotidiano que sea. Esta agudización cognoscitiva y reconfiguración corporal de nosotros mismos están presentes sin duda cuando manejamos los objetos de nuestros difuntos. Al darles nueva utilidad, al llevarlos a su plenitud por

⁴⁰ No pudiendo detenernos en este *ser carnal* nuestro y todo lo que ello conlleva, remitimos al texto clásico de Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Barcelona, Península, 1975.

⁴¹ Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, ed. M. A. Presas, Madrid, Tecnos, 2006, p. 154.

⁴² *Ibid.*, p. 193.

⁴³ Shusterman, R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge, CUP, 2011, p. 6.

el camino más corto como dice Ortega⁴⁴, no nos conformamos con devolverles el uso que han perdido: desde una intensa conciencia corporal, procuramos que cada uno de nuestros movimientos sea adecuado al objeto que utilizamos, de modo que acabamos haciendo del cuerpo un lugar estético donde todo está perfectamente medido y calculado⁴⁵. En la interacción con el objeto, ponemos nuestro mejor empeño, pues, no sólo para sacarle provecho como cosa otra vez *a-la-mano*, sino para dispensarle el mejor trato posible. Queremos estar *a la altura de las circunstancias* y *no defraudarlo*, por lo que el cuidado estético se vuelve a la postre nuestro mejor aliado⁴⁶.

4. Empatía versus simpatía

La ventaja de afrontar las posesiones de nuestros difuntos de esta manera es considerable desde el punto de vista afectivo, sobre todo comparado con lo que sucede en la variante “débil”. En ésta, al tomar los objetos como reliquias y tocarlos, pero manteniendo la distancia reverencial, el tímido contacto que tenemos con ellos – apenas los rozamos- limita también lo que podemos experimentar en nuestra evocación nostálgica del ausente. Palpando los objetos con las manos, nos sentimos unidos a esa persona, pero nuestro papel de meros espectadores con escueto derecho a roce impide que esa unión sea algo más que la tendencia natural a congeniar con un semejante, que es en lo que consiste la simpatía en general para los pensadores ilustrados británicos⁴⁷. Como el vínculo con el fallecido ha sido muy fuerte en vida, la capacidad de conectar simpáticamente con él deviene muy poderosa también tras su muerte, según la importancia que Hume en particular concede a las relaciones intersubjetivas en el diseño de este nexo afectivo⁴⁸; pero todo se reduce a eso, a una adhesión al otro donde la idea recabada del sentimiento ajeno se convierte, ya en nosotros, en impresión primero y en sentimiento *con toques parecidos* después,

⁴⁴ Ortega y Gasset, J., “Meditaciones del Quijote”, op. cit., p. 747.

⁴⁵ Según el objetivo último de la somaestética. Shusterman, R., *Body Consciousness*, op. cit., p. 19.

⁴⁶ Aunque el cuidado es la categoría estética por antonomasia en Yuriko Saito (*Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, Londres/Nueva York/Dublín, Bloomsbury Academic, 2022), está presente también en la somaestética de Shusterman por la influencia oriental, sin duda, en ambos autores.

⁴⁷ La naturaleza es el punto de partida y de llegada en todas las reflexiones sobre la simpatía en el siglo XVIII, de lo que en la época se conoce como *sympathy* o *fellow-feeling*.

⁴⁸ La simpatía depende en Hume de nuestras relaciones con los demás, sean éstas de causalidad, semejanza o contigüidad. Su importancia radica en “su influencia para convertir nuestras ideas de los sentimientos ajenos en estos mismos sentimientos, por medio de la asociación entre la idea de las personas que lo tienen y nuestro propio yo”. Hume, D., *Tratado de la naturaleza humana*, ed. F. Duque, Madrid, Tecnos, 2005, p. 446. Cuanto mayor es la relación que mantenemos con nuestros semejantes, mayor es así la simpatía y la capacidad de sentirnos afectados por ellos y al revés, al debilitarse la relación, se debilita el nexo simpático y la afectación.

según el escocés⁴⁹. En nuestro caso, esto quiere decir que confraternizamos con el ausente en su disfrute pasado al valerse del instrumento –rememoramos pasajes de su vida en que esto sucedió–, aunque no llegamos a adentramos en esa experiencia. El carácter extraordinario y, por ende, distante que adquiere el objeto en su falta actual de uso deviene un obstáculo insalvable para ello, para situarnos imaginariamente en el lugar del que se fue.

Ese obstáculo desaparece al poner en marcha de nuevo el objeto. Meciéndonos en *su* mecedora, refrescándonos con *su* abanico, es como penetramos en nuestro ser querido, según las tesis de algunos de los teóricos principales del enlace emocional que aquí se activa: la empatía o endopatía; según las tesis de un pionero como Herder, quien desde el ámbito de la hermenéutica histórica, presenta dicha empatía como una simpatía *en diferido*, o que ha asumido la distancia temporal –que aún se echa en falta en Hume– como medio para comprender textos pretéritos. Herder invita así a trasladarse mentalmente hasta la época que alumbró el documento⁵⁰, pero sobre todo, a devolver a la vida a lo que ya no la tiene⁵¹: el autor pretérito, los personajes y acciones sobre los que éste escribiera, reviven a través del lector presente, que esforzándose por adentrarse en el texto y su contexto, consigue finalmente desentrañarlo. Algo parecido sucede con los objetos de nuestros difuntos: poniéndolos otra vez en marcha, hacemos revivir el espíritu de su antiguo usuario cuyo lugar ocupamos ahora nosotros; usuario que alcanza con ello cierta inmortalidad –como le ocurre al escritor, según Herder, con la lectura posterior de su texto– y que, sobrevolando el nuevo uso, facilita la inmersión en lo que él debió sentir accionando el mismo mecanismo que ahora accionamos nosotros.

En el campo de la psicología perceptiva, las tesis de Theodor Lipps completan las de Herder, al hacer de la empatía o *Einfühlung* el método de conocimiento de nuestros iguales por proyección de nosotros mismos en ellos⁵². La empatía se perfila entonces como el proceso mental por el que aprehendemos el estado emocional del otro mediante la exteriorización del nuestro. Ello significa, en nuestro caso, que

⁴⁹ El factor cognoscitivo es crucial para Hume en la simpatía, donde se llega al *sentir* mediante el *pensar*. Nos hacemos eco por eso de la expresión del escocés cuando afirmando que “en todo juicio acerca de la belleza se tienen en cuenta los sentimientos de la persona afectada”, añade a renglón seguido que “éstos comunican al espectador *toques parecidos* de dolor y placer” (énfasis nuestro). Hume, D., “Investigación sobre los principios de la moral”, en *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre los principios de la moral*, trad. J. de Salas y G. López Sastre, Tecnos, Madrid, 2017, p. 348. Esto supone excluir el contagio emocional que existe, en cambio, en sus contemporáneos Shaftesbury y Hutcheson. Véase Infante del Rosal, F., “Simpatía, naturaleza e identidad en Hume”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 51 (2013), pp. 179-204.

⁵⁰ Herder, J. G., “Otra filosofía de la historia”, en *Obra selecta*, ed. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 296.

⁵¹ Para Contreras Peláez, la empatía en Herder es fundamentalmente re-vivencia. Contreras Peláez, F., *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, p. 114.

⁵² Habla Lipps de un “estado interior exteriorizado”. Lipps, Th., *Los fundamentos de la estética*, ed. E. Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923, p. 108.

conocemos lo vivido por nuestro ser querido proyectando lo que nosotros mismos vivimos al activar el artilugio. Pero Lipps introduce un matiz decisivo, asociado a los dos tipos de empatía que él establece según que los sujetos aproximados permanezcan diferenciados –en la empatía negativa- o se fundan por el contrario en uno solo –en la positiva-. El ejemplo aducido del acróbata es absolutamente esclarecedor: expone Lipps que yo como espectador no ejecuto los movimientos corporales del gimnasta, por lo que a nivel físico o externo somos dos personas distintas. Pero a nivel interno o de conciencia, sí me siento allí arriba y me identifico con él: yo soy él ocupando su lugar y por eso experimento lo que él dentro de él, que es donde me encuentro mentalmente tras haberme proyectado⁵³. Lipps valora así la empatía positiva como empatía perfecta gracias a la identificación en la que ella culmina, a diferencia de la negativa, empatía imperfecta porque el yo de aquí se sabe distinto del de allí o porque, habiéndose fundido con él, recupera inmediatamente la diferencia y vive la fusión desde el recuerdo, sin el brío por tanto de la original. Este último supuesto sería el aplicable a nuestro caso: la muerte que nos arrebató al ser querido condiciona nuestra proyección, que se produce pero *a destiempo*, siendo así una proyección imperfecta en la tipología de Lipps, ya que toda fusión entre esa persona y nosotros, todo sentir lo que ella ocupando su lugar –cosiendo con su máquina de coser, por ejemplo- está mediado por el recuerdo del pasado, que impide que la empatía acabe, como dice Lipps, en identificación o que podamos sentir realmente lo que ella.

Ambos lazos afectivos –empatía e identificación- son escindidos definitivamente por Edith Stein mediante el binomio fenomenológico originariedad/no-originariedad, fundamental para nosotros. Afirma Stein que, al igual que otras vivencias de la conciencia como la espera o el recuerdo, la empatía es una vivencia no-originaria porque se da *en diferido* –tiene que ver con lo ocurrido en el pasado-, aunque a diferencia de ellas, el sujeto de la primera vivencia y el de la segunda son distintos⁵⁴. Existe un desajuste así entre el sujeto de la vivencia empatizada y el que desarrolla el vínculo empático, de manera que no hay fusión en una sola conciencia⁵⁵. Acudiendo al ejemplo del acróbata de Lipps, explica que cuando yo empatizo con el gimnasta, lo que sucede en realidad es que la originariedad de sus movimientos existen en mí de manera no-originaria, que es como únicamente pueden existir, con lo cual mi

⁵³ Ibid., p. 119.

⁵⁴ “Para cada vivencia existe la posibilidad del darse originario, es decir, la posibilidad de existir ya como corporalmente propia para la mirada reflexiva del yo viviente en ella. Existe además la posibilidad de un modo no-originario de darse las vivencias propias: en el recuerdo, la espera, la fantasía”. Stein, E., *Sobre el problema de la empatía*, trad. J. L. Caballero Bono, Madrid, Trotta, 2004, p. 24.

⁵⁵ Ibid., p. 27.

yo de aquí abajo no se une en ningún momento al yo del acróbata allí arriba⁵⁶. Aun así, el carácter no-originario de la propia vivencia no impide captar la originariedad de la vivencia ajena, siendo posible aprehender la alegría por ejemplo del otro, aun cuando nosotros no lleguemos propiamente a sentirla y no alcancemos por eso el co-sentir típico de la identificación. Este sentir-a-una-unificadamente puede venir después, como consecuencia de un enlace empático duradero, pues para Stein la empatía pueda derivar en identificación, si bien, cuando esto sucede, la empatía como tal desaparece y lo que hay es un sentir-lo-del-otro. Como fenomenóloga, Edith Stein está convencida de que la vivencia es siempre vivencia de la propia conciencia; sin ese requisito como en la identificación, no hay vivencia que valga. A lo que se reduce por eso la identificación es a ocupar el sitio del otro, sin que haya vivencia de la conciencia ajena, como sí sucede, en cambio, en la empatía.

Como experiencia empática, en la experiencia estética de los objetos de nuestros difuntos existiría así un doble sentimiento: por un lado, un placer *extemporáneo*, pues placer es lo que a buen seguro sintió el fallecido haciendo uso de su bufanda, su cafetera o su sofá. Sintiéndolo-a-una con el ausente, este disfrute lo sentimos nosotros de manera no-originaria o por delegación, pues lo sentimos *a través* de nuestro *alter ego* en el pasado, de ese yo distinto del nuestro que suponemos que sintió lo que sentimos ahora nosotros en la misma situación, como usuarios de pleno derecho. A este primer sentimiento, añadimos nosotros un segundo, una profunda nostalgia, que sentimos *en vivo y en directo* o de manera originaria; nostalgia por un tiempo que se fue y alguien irremplazable que ya no volverá. Estos dos sentimientos –el vivido por nuestro ser querido y por nosotros y el vivido sólo por nosotros– conformarían el estado afectivo en que nos sumimos al devolver a la práctica el objeto instrumental, porque así, *llevándolo a su plenitud*, es como el útil despliega todo su potencial como objeto impelente, toda su hondura y reverberación⁵⁷.

5. Conclusión

La pérdida de un ser querido es siempre una experiencia trágica: el vacío que éste deja al marcharse no sólo es inmenso, sino imposible de llenar. Sin embargo, nunca se va del todo: las cosas que compartieron vida con él se quedan y ayudan de ese modo a mantener vivo su recuerdo. El encuentro con estos objetos se torna estético entonces por una de estas dos vías: o porque habiendo estado en íntima comunión

⁵⁶ Ibid., p. 33.

⁵⁷ Cuando Ortega insta a conducir a cada cosa hasta su plenitud, dice que hay que hacerlo hasta lograr que lance sus “innumerables reverberaciones”. Ortega y Gasset, J., “Meditaciones del Quijote”, op. cit., p. 747.

con el difunto, los vemos como reliquias de las que gozamos tocándolas; o porque, tomándolas como cosas *mondas y lirondas*⁵⁸, las rescatamos para el uso que perdieron y nos volcamos corporalmente en ellas. El encuentro físico, en todo caso, con el objeto nos transporta nostálgicamente al pasado, estableciendo, en el primer caso, una unión simpática con el ausente, por obra de la cual comprendemos su satisfacción antaño teniendo a-la-mano el objeto, y un adentramiento empático, en el segundo, donde de la comprensión damos el salto a la satisfacción *-su* satisfacción-, que hacemos nuestra y compartimos hogaño.

Más tenue y vaporoso en el primer caso, más agudo e intenso en el segundo, el recuerdo de nuestros difuntos mediante sus pertenencias resulta así una experiencia estética: partiendo de la percepción sensible del objeto -con las manos o el cuerpo entero-, dejamos el camino expedito a la imaginación que, trasladándonos a otro tiempo, nos hace finalmente sentir; revivir, incluso, al desaparecido, cuya esencia, transferida a dicho objeto, grabada en él como la huella del campesino en las botas de Van Gogh que analizara Heidegger, nos acompaña durante toda la experiencia. Esta esencia nos hace conscientes en el presente del paso inexorable del tiempo y nos invita a aferrarnos a los momentos felices del pasado. Pero nos muestra también que es posible mantenerse unidos en la distancia. Remisionales e impelentes, los objetos portadores de ese alma nos lo repiten sin cesar y, al hacerlo, en correspondencia por salvarlos nosotros de su inacción, son ellos los que nos salen al encuentro y nos rescatan; son ellos, como dice Ortega, los que *nos salvan*⁵⁹.

⁵⁸ Gómez de la Serna, R., *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor/Comunidad de Madrid, 1999, p. 664.

⁵⁹ “Cuando hemos llegado a los barrios bajos del pesimismo y no hallamos nada en el universo que nos parezca una afirmación *capaz de salvarnos*, se vuelven los ojos hacia las menudas cosas del vivir cotidiano —como los moribundos recuerdan al punto de la muerte toda suerte de nimiedades que les acaecieron. Vemos, entonces, que no son las grandes cosas, los grandes placeres, ni las grandes ambiciones, quienes nos retienen sobre el haz de la vida, sino este minuto de bienestar junto a un hogar en invierno, esta grata sensación de una copa de licor que bebemos, aquella manera de pisar el suelo, cuando camina, de una moza gentil” (énfasis nuestro). Ortega y Gasset, J., “Meditaciones del Quijote”, op. cit., p. 758.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, México, Ítaca, 2003.
- Contreras Peláez, F., *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.
- Diaconu, M., “Collectors, Collecting and Non-collectibles. Between Everyday Aesthetics and Aestheticism”, *Espes. The Slovak Journal of Aesthetics*, vol. 10, nº 2 (2021), pp. 134-150.
- Dowling, Ch., “The Aesthetics of Daily Life”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, nº 3 (2010), pp. 225-242. Doi: <http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ayq021>
- Gómez de la Serna, R., “El rastro”, en *Obras completas III (Ramonismo I). El rastro, El circo, Senos (1914-1917)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 71-254.
- Gómez de la Serna, R., *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor/Comunidad de Madrid, 1999.
- Haapala, A., “On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place”, en A. Light y J. M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, pp. 39-55.
- Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyre, Madrid, Alianza, 1996.
- Heidegger, M., *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. J. Aspiunza, Madrid, Alianza, 1999.
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, ed. J. E. Rivera, Madrid, Trotta, 2009.
- Herder, J. G., “Otra filosofía de la historia”, en *Obra selecta*, ed. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982.
- Hume, D., *Tratado de la naturaleza humana*, ed. F. Duque, Madrid, Tecnos, 2005.
- Hume, D., “Investigación sobre los principios de la moral”, en *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre los principios de la moral*, trad. J. de Salas y G. López Sastre, Madrid: Tecnos, 2017, pp. 287-412.
- Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, ed. M. A. Presas, Madrid, Tecnos, 2006.

Infante del Rosal, F., “Simpatía, naturaleza e identidad en Hume”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, nº 51 (2013), pp. 179-204.

Irvin, S., “Scratching an Itch”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, nº 1 (2008), pp. 25-35. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2008.00285.x>

Korsmeyer, C., *Things. In Touch with the Past*, Oxford, OUP, 2019. Doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190904876.001.0001>

Leddy, Th., *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Ontario, Broadview Press, 2012. Doi: <https://doi.org/10.5040/9781350928527>

Lipps, Th., *Los fundamentos de la estética*, ed. E. Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Barcelona, Península, 1975.

Molina Barea, M. C., “La estética cotidiana, entre el objeto y la memoria”, en M. Bermúdez Vázquez, M.L. Vadillo Rodríguez y E. Casares Landauro (coords.), *Humanismo poliédrico. Nuevas apuestas de estética, arte, género y ciencias sociales*, Madrid, Dykinson, 2022, pp. 53-67.

Moreno Márquez, C., “Una suerte de calma hechizada. Praxis de extrañamiento y trascendencia poética (Paseando por el Rastro con Gómez de la Serna)”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. 21, nº 3 (2016), pp. 73-94. Doi: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v25i3.11566>

Moreno Márquez, C. “De los objetos impelentes. ¿Quién iba a imaginarlos? Contribución a una fenomenología de la imaginación como configuración de escenas”, *Anuario Filosófico*, vol. 51, nº 2 (2018), pp. 275-300. Doi: <https://doi.org/10.15581/009.51.2.275-300>

Ortega y Gasset, J., “Meditaciones del Quijote”, en *Obras Completas I*, Madrid: Taurus/Revista de Occidente, 2004, pp. 745-825.

Ortega y Gasset, J., “Meditación del marco”, en *Obras completas II*, Madrid, Taurus/Revista de Occidente, 2004, pp. 431-436.

Parsons, G. y Carlson, A., *Functional Beauty*, Oxford, OUP, 2008. Doi: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199205240.001.0001>

Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, trad. P. Salinas, Madrid, Alianza, 1985.

Saito, Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford, OUP, 2007. Doi: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199278350.001.0001>

Saito, Y., *Aesthetics of the Familiar*, Oxford, OUP, 2017. Doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780199672103.001.0001>

Saito, Y., “Everyday Aesthetics and Artification”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 12, nº 4 (2012) [Consulta: 14/03/2023]. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/5/

Saito, Y., *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, Londres/Nueva York/Dublín, Bloomsbury Academic, 2022. Doi: <https://doi.org/10.5040/9781350134225>

Shusterman, R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge, CUP, 2011.

Shusterman, R., “Back to the Future: Aesthetics Today”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 43, nº 23 (2012), pp. 104-124. Doi: <https://doi.org/10.7146/nja.v23i43.7500>

Stein, E., *Sobre el problema de la empatía*, trad. J. L. Caballero Bono, Madrid, Trotta, 2004.