



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Lenguas y Letras
 Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Vivencia estética en los ensayos sobre arte de Octavio Paz

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
 Maestro en Literatura

Presenta:

César Augusto Ruiseñor Muratalla

Dirigido por:

Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Dr. Gerardo Argüelles Fernández
 Presidente

Gerardo Argüelles
 Firma

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez
 Secretario

Carmen Carrillo Juárez
 Firma

Dr. Marco Aurelio Ángel Lara
 Vocal

 Firma

Dr. Víctor Grovas Hajj
 Suplente

Víctor Grovas Hajj
 Firma

Dr. José Antonio Arvizu Valencia
 Suplente

José Antonio Arvizu Valencia
 Firma

Verónica Núñez Perusquía

Guadalupe Flavia Loarca Piña

Lic. Verónica Núñez Perusquía
 Director de la Facultad

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
 Director de Investigación y Posgrado

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un acercamiento fenomenológico a los ensayos sobre arte de Octavio Paz, particularmente en relación a la vivencia estética del lector. Con este fin, se ha realizado primeramente una propuesta teórica sobre el modo de constitución del objeto estético a partir del desarrollo del pensamiento de Edmund Husserl en torno a la síntesis pasiva. El principio fundamental que guía este proceso radica en la necesidad que tiene el lector de buscar el cumplimiento significativo de la intencionalidad del texto literario portado por el sentido. El cumplimiento puede ser completo, en cuyo caso se da una vivencia de cumplimiento. Si no lo es, si hay duda, muchas posibilidades o negaciones con respecto a lo que en un momento ha establecido el texto, se da entonces una vivencia modalizada. En ambos casos, las vivencias se justifican en la sólida investigación realizada por Husserl en torno a la constitución del objeto intencional y de aportaciones precursoras importantes en los estudios de Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Así mismo, se comprueba la utilidad de estas conceptualizaciones en el estudio de los ensayos sobre arte de Paz, mismos que pueden ser comprendidos tanto desde la estética del cumplimiento como desde la estética de la modalización. Se pretende demostrar que la plena vivencia estética de la lectura se consigue solamente si se tienen los conocimientos específicos que los textos demandan, tanto sobre arte –del cual Paz es un gran conocedor- como de los principios que guían sus concepciones poéticas propias. De igual manera, se demuestra que la posesión de estos conocimientos refuta la acusación no tan poco frecuente que quiere ver sólo un efecto mayormente persuasivo en el uso del lenguaje poético en sus ensayos. El trabajo se ha acotado a la sección “Mirador” del tomo 6 de sus obras completas, *Los privilegios de la vista I*. Esta sección contiene varios de los mejores ensayos de Paz en el ámbito del arte, mismos en los que desarrolla tanto una perspicaz reflexión en torno a la naturaleza del arte, principalmente el moderno, así como su conocida crítica poética.

(Palabras clave: Paz, Husserl, fenomenología, arte, síntesis pasiva, estética, intencionalidad, cumplimiento significativo)

SUMMARY

The objective of this paper to carry out a phenomenological approach to the art essays of Octavio Paz, particularly in relation to the reader's aesthetic experience. For this purpose, a theoretical proposal regarding the mode of constitution of the aesthetic object, based on Edmund Husserl's thoughts on passive synthesis, was developed first. The fundamental principle guiding this process is the reader's need to obtain the meaning-fulfillment related to the meaning-intention of the literary text. In the event of a fulfillment, a fulfillment experience occurs. If there is only partial fulfillment in which there is doubt, many possibilities that cannot be discarded or even negations about what it is established in the text, then a modalized experience occurs. In both cases, the experiences are supported by the solid research done by Husserl on the constitution of the intentional object, as well as by previous contributions found in the works of Roman Ingarden and Wolfgang Iser. Similarly, the paper shows how these conceptualizations are useful in the study of Paz' art essays which can be understood both from the fulfillment aesthetic and the modalization aesthetic. The study intends to show that the full aesthetic experience of reading is only obtained when the specific required knowledge is available, both regarding art, in which Paz is a great expert, and the key principles that guide his own poetics. Likewise, it is shown that this knowledge rejects the not so unusual accusation that assigns a major persuasive effect arising from the use of poetic language in his essays. This work is limited to the "Mirador" section from volume 6 of his complete works, *Los privilegios de la vista I*. This section contains some of the best of Paz' art essays in which he presents an insightful reflection on the nature of art—mainly modern art- as well as his well-known poetic critique.

(Key words: Paz, Husserl, phenomenology, art, passive synthesis, aesthetics, intention, meaning-fulfillment)

ÍNDICE

	Página
Resumen	ii
Summary	iii
Índice	iv
Índice de imágenes	vi
1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO	4
2.1 Vivencia estética	4
2.1.1 Experiencia estética	6
2.2 El objeto estético	19
2.2.1 Jean Paul Sartre	19
2.2.2 Roman Ingarden	22
2.2.3 Boris de Schloezer	26
2.2.4 Waldemar Conrad	27
2.2.5 Mikel Dufrenne	28
2.2.6 Resumen	31
2.3 El objeto estético en la literatura	33
2.3.1 Roman Ingarden	33
2.3.1.1 La vivencia estética	33
2.3.1.2 La concretización de la obra de arte literaria	42
2.3.2 Wolfgang Iser	50
2.3.2.1 Revisión de Ingarden	50
2.3.2.2 La teoría de los espacios vacíos	52
2.3.2.3 La estructura funcional de los espacios vacíos	56
2.3.2.4 Negación	59
2.4 La síntesis pasiva de Edmund Husserl	62
2.4.1 Génesis y pasividad	65
2.4.2 Modalización	67

	Página
2.4.3 Síntesis pasiva y objeto estético	75
2.4.4 Estética del cumplimiento	82
2.4.5 Estética de la modalización	83
3. ANÁLISIS	89
3.1 Revisión de la crítica a los ensayos sobre arte de O. Paz	89
3.1.1 La crítica poética	90
3.1.2 Otros acercamientos	93
3.1.3 Resumen	104
3.2 Principales líneas conceptuales en el pensamiento de O. Paz	105
3.2.1 Representación	106
3.2.2 Imagen poética, sentido y significación	111
3.2.3 Presencia e imagen pictórica	119
3.2.4 Analogía e ironía	131
3.2.5 Mito e historia	136
3.2.6 Otredad	139
3.3 Vivencia estética y pensamiento en los ensayos sobre arte de O. Paz	146
3.3.1 Vivencia estética	147
3.3.1.1 Estética del cumplimiento	147
3.3.1.2 Estética de la modalización	155
3.3.1.3 Estética modal y analogía, mito e historia	162
3.3.1.4 Sentido y significación	166
3.3.2 El pensamiento sobre arte de O. Paz	171
3.3.2.1 Prosa y poesía	171
3.3.2.2 Poética del arte en Paz	179
4. CONCLUSIONES	186
5. IMÁGENES	193
6. LITERATURA CITADA	203

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
Mark Rothko. Sin título.	193
Mark Rothko. Sin título (Negro sobre gris).	194
Edward Hopper. Habitación de hotel.	195
Clyfford Still. Sin título.	196
Frank Stella. Sinjerli Variation I.	197
Pablo Picasso. Las señoritas de Avignon.	198
Eduardo Chillida. El peine del viento XV	199
Robert Rauschenberg. Tracer.	200
Pablo Picasso. Tres mujeres en la fuente.	201
Eduardo Chillida. Elogio de la luz XIII.	202

1. INTRODUCCIÓN

La obra ensayística de Octavio Paz ha recibido una merecida atención crítica al ser una de las figuras más prominentes del género del ensayo en nuestra lengua. En menor medida ha sido la dedicada a sus ensayos sobre arte, algunos de los cuales se encuentran entre los más logrados de su muy vasta creación. Probablemente una de las razones de este semejante estado del arte sea que el lector debe poseer, hasta cierto grado, conocimientos sobre el arte referido para poder seguir la solidez y elegancia de su argumentación –así, se ha buscado confrontar continuamente sus afirmaciones con las realizadas en su momento por interpretaciones canónicas sobre las obras referidas por reconocidos críticos de arte, con las cuales las opiniones del poeta mexicano resultan ser mayormente coincidentes. Y no sólo se requiere este tipo de conocimientos, sino que si se agrega también el conocimiento de los principios que guían su poética es posible conseguir una vivencia estética de lectura más plena. Carencias en algún grado de este tipo de conocimientos son las que llevan al error que muchas veces se comete: el de querer reducir el valor argumentativo de su prosa poética a una mera persuasión lírica.

El propósito de esta tesis es doble. Primeramente es un trabajo desarrollado desde un enfoque fenomenológico. Se pretende realizar una propuesta teórica que fundamenta la vivencia estética del lector a partir de la constitución del objeto estético guiado por los mecanismos que rigen la teoría de la pasividad constitutiva de la conciencia o, abreviadamente, la síntesis pasiva, conforme al pensamiento de Edmund Husserl. Ampliamente estudiadas por él respecto a la percepción, en sus principios básicos se encuentra la fundamentación de operaciones más elaboradas como el juicio, al describir con detalle como se constituye en la conciencia el objeto intencional, tanto pasiva como activamente. Es esta característica primordial la que permite desarrollar una teorización en torno a la constitución del objeto estético, el cual sigue los mismos principios constitutivos que cualquier otro objeto intencional. Así, es posible concebir la vivencia estética, en su intento por realizar el cumplimiento significativo de la intencionalidad del texto literario, como constituyendo objetos estéticos por cumplimiento total, en evidencia plena y por modalización, en sus categorías principales de negación, duda y posibilidad, cuando no es

posible el cumplimiento significativo completo o el proceso entraña una vía que no es directa. A la primera se le ha denominado aquí vivencia estética del cumplimiento y a la segunda vivencia estética modalizada.

Para llegar a desarrollar esta teorización, se ha realizado una revisión de los conceptos de objeto estético y vivencia estética, principalmente en autores que tienen una fundamentación fenomenológica acorde con el enfoque de este trabajo, con una atención más detenida en las obras del filósofo polaco Roman Ingarden y del teórico literario alemán Wolfgang Iser. La importancia de ambos radica en que son probablemente los teóricos que más han desarrollado las premisas fenomenológicas de Husserl en el campo de los estudios literarios aquí examinado. Así, es posible desarrollar líneas teóricas no exploradas por ellos pero que ya se alcanzan a vislumbrar en sus trabajos, principalmente en lo que concierne al efecto de la modalización en la vivencia estética a la luz de la síntesis pasiva.

El segundo propósito, claro está, es analizar la obra de Paz siguiendo el modelo propuesto y mostrando que, efectivamente, sus ensayos sobre arte pueden ser plenamente comprendidos siguiendo los principios que rigen tanto la estética del cumplimiento como la modalizada. Se realiza un análisis de la recepción de su ensayística sobre arte, tanto para el lector que cuenta con el acervo de conocimientos que le permiten la comprensión plena como para el lector que no cuenta con ellos. Así mismo, se incluye un análisis que persigue exponer el uso poético del lenguaje que Paz adopta para darle mayor fuerza a su argumentación. Se propone demostrar que la supuesta “seducción” por el lenguaje en los ensayos pacianos, al menos en los aquí considerados, no es sino probablemente uno de esos “lugares comunes” en las investigaciones sobre la obra de Paz. Se han seleccionado para este trabajo los ensayos correspondientes a la sección “Mirador”, la cual abre el tomo sexto de sus obras completas, *Los privilegios de la vista I* (Paz, 2010), en donde se reúnen sus ensayos sobre arte moderno universal, tal y como lo subtitula. La razón para esta selección tiene que ver con la necesidad de delimitar el campo de estudio para así poder realizar un análisis con mayor detenimiento. De igual importancia, en esta sección se encuentran varios de sus mejores ensayos sobre arte, tales como “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, “El uso y la contemplación”, “Chillida: del hierro al reflejo”, etc. a la vez que en ellos desarrolla tanto una reflexión teórica en torno a la naturaleza del arte moderno como su reconocida crítica poética.

Una característica muy conocida del pensamiento de Paz es la recurrencia continua a principios y conceptos que le son fundamentales, tales como analogía, ironía, mito, sentido, etc., por lo que es necesario también realizar una revisión de los mismos para poder estudiar cómo se despliegan en sus análisis sobre arte y con ello elucidar la pretendida dimensión estética en dicha adopción conceptual. En consecuencia, también se ha recurrido, en la medida que ha sido pertinente, a *El arco y la lira* y a *Los hijos del limo*, ambos en el tomo inaugural de sus obras completas (Paz, 2003) y al mismo tiempo se ha considerado una revisión de los mismos desde el punto de vista de la fenomenología cuando ha sido apropiado. La selección de sus obras completas como la base bibliográfica para este trabajo tiene el objetivo de evitar la posible confusión que surgiría de las continuas modificaciones que gustaba hacer Paz a sus trabajos en las nuevas ediciones, asumiendo las limitaciones implícitas: esta propuesta no pretende realizar una historiografía de las evoluciones del pensamiento del poeta mexicano.

Es pertinente señalar ahora que un avance no muy extendido pero significativo¹, de este trabajo, en co-autoría con el Dr. Gerardo Argüelles F., fue arbitrado y aceptado como documento *in extenso* en el XIX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad de Texas en El Paso en 2014, así como publicado en la *Revista de literatura mexicana contemporánea* en su número de Octubre-Diciembre del mismo año.

Este trabajo cierra con una revisión de las ideas principales del poeta mexicano en torno al arte, mismas que están íntimamente relacionadas con su poética más general. Sin ninguna duda, una de las características principales del pensamiento de Paz es que mantiene una gran coherencia a lo largo de toda su obra. Precisamente, son esas ideas primordiales las que guían su proceso apreciativo y judicativo de la obra de arte individual y permiten así completar la valoración de su ensayística sobre arte.

En conclusión, el presente trabajo pretende demostrar, por un lado, la vigencia del pensamiento de Husserl, mismo que hoy en día permite desarrollos teóricos que enriquecen los enfoques multidisciplinarios, en campos tales como el estudio de la literatura aquí abordado. Por el otro, y en el mismo sentido, la permanencia y vigencia que ha conseguido la obra ensayística de Octavio Paz, figura fundamental del ensayo en nuestra lengua.

¹ Aquí se reconsidera, amplía y reelabora, principalmente a la luz de la síntesis pasiva de Husserl.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Vivencia estética

En obediencia a ciertos principios de la fenomenología, el objeto estético se constituye en la conciencia mediante la vivencia estética: es su correlato. Si bien parece no existir ninguna duda con respecto a la veracidad de esta afirmación, es un hecho patente que existen diferencias entre las interpretaciones que se hacen de un mismo texto literario². Si éste es ya un conjunto finito desde la invariabilidad de su sentido, en tanto *discurso fijado por la escritura* como lo define Ricœur (2001: 127), estará siempre disponible exactamente la misma obra para cualquier lector, y las diferencias interpretativas no consisten en otra cosa que en el mostrar la diferencia subyacente entre los diversos objetos estéticos constituidos por cada lector o por cada crítico literario. Por supuesto, esto tiene que ver con la vivencia estética que los origina. Dicho en términos fenomenológicos, a cada objeto constituido le corresponde un modo de constitución específico, particularmente acotado a la contraposición conceptual entre *noema* y *noesis* realizada por Husserl en su primera obra de fenomenología trascendental de 1913³ (Husserl, 2013). Por esta razón, es necesario comenzar con una revisión general respecto a qué se entiende por una vivencia estética, para después proseguir específicamente sobre la problemática de la constitución del objeto estético.

Antes de continuar, es necesario hacer una clarificación acerca del uso de los términos vivencia estética y experiencia estética. De temprano origen fenomenológico, una vivencia en general es un contenido de conciencia que elimina «*toda referencia a una existencia empírico-real*» (Husserl, 2009: 476), de tal forma que

² Por el momento no se va hacer referencia a las diferencias entre lo que se considera una obra literaria y lo que a la luz de diversas teorías se hace llamar como un texto literario, por lo que serán términos equivalentes. Sin embargo es interesante comentar que, por ejemplo, lo que Barthes en su ensayo *De la obra al texto* (Barthes, 1994) llama texto, podría consistir sobre todo en una libertad asumida para la constitución de diversos objetos estéticos.

³ En adelante, las referencias en español a la obra de Husserl, que tenga un equivalente en la serie *Husserliana* de obras reunidas, se consignan con una referencia adicional, según el acuerdo internacional de abreviar “Hua”, más los numerales romanos respectivos. Aquí, para el binomio *noema* – *noesis*, cf. Hua III/1, §§ 87–94, pp. 200-222.

[...] ciertos contenidos son componentes en una unidad de conciencia, en la corriente fenomenológicamente unitaria de la conciencia, de un yo empírico. Este yo es un todo real, que se compone realmente de múltiples partes, y cada una de estas partes se llama «vivida». En este sentido, lo que vive *el yo* o la conciencia es justamente su vivencia. No hay ninguna diferencia entre el contenido vivido o consciente y la vivencia misma. Lo sentido, por ejemplo, no es otra cosa que la sensación. (Husserl, 2009: 479)⁴

Si se agrega la adjetivación de *estética* a este dictamen primario de *Investigaciones lógicas*, la vivencia será en consecuencia el resultado de la serie de actos que acompañan al espectador, al lector, etc. en su contacto directo con una obra de arte, lo que permite ahora hablar de una vivencia estética.

Ahora bien, Husserl realiza la siguiente distinción:

Pero cuando una vivencia «se refiere» a un objeto, que debe distinguirse de ella, como, por ejemplo, la percepción exterior al objeto percibido, la representación nominal al objeto nombrado, etc., este objeto no es vivido o consciente, en el sentido que tratamos de fijar aquí, sino percibido, nombrado, etcétera. (Husserl, 2009: 479)

Esta separación entre la vivencia y el objeto, trasladada al ámbito de la estética, origina que la obra de arte no sea ahora “vivida” en el marco de una experiencia pre-predicativa (cf. Husserl, 1999: 21; 1980a: 28⁵), sino “experimentada”, a saber bajo el juicio de su potencial verbalización; ahora es posible hacer referencia a la obra de arte “experimentada” y es entonces posible hablar en términos interpretativos de la conciencia de una experiencia estética. Evidentemente, todavía en este pasaje de 1901, Husserl no utiliza la palabra *experiencia*, pero el uso que aquí se hace de ella resulta adecuado conceptualmente en la línea establecida por aquél en la cita previa: Husserl habla de un objeto percibido, de un objeto nombrado y en analogía también podría hablarse de un objeto “experimentado”; un asunto que él mismo resuelve en obras posteriores o póstumas, como en *Experiencia y juicio* (1980a; 1999).

Husserl utiliza la palabra *Erlebnis* cuando refiere a *vivencia*, como en el contexto anteriormente citado de *Investigaciones lógicas* y otras obras tempranas, mientras que

⁴ Hua XIX/1 § 3 [B₁ 352, A 330] pp. 361.

⁵ § 6. La experiencia como evidencia de objetos individuales. Teoría de la experiencia pre-predicativa como primera parte de la teoría genética del juicio, pp. 28-29.

Erfahrung cuando quiere referirse específicamente a *experiencia*, sobre todo en sus obras intermedias y posteriores, según se indicó arriba. La sutil diferencia fenomenológica entre *Erlebnis* y *Erfahrung* puede ser el origen de problemas epistemológicos cuando estas dos conceptualizaciones se vierten al español indiferenciadamente, a veces como *vivencia*, a veces como *experiencia*, y sobre todo cuando no se considera la diferencia conceptual entre una vivencia fenomenológica y una experiencia hermenéutica; un asunto en gran medida problemático, por ejemplo, para su adopción y translación al francés y al inglés (Cf. Argüelles, 2009).

Pero aun sin tener algún problema que se deriva de una traducción incorrecta, es posible realizar una confusión conceptual entre vivencia y experiencia estéticas. Regresando a la diferencia fenomenológica ya establecida por Husserl en las citas anteriores, con ayuda de Argüelles puede establecerse una forma sencilla pero adecuada de facilitar la comprensión de la diferencia entre los dos términos: la vivencia, en su íntima inmediatez con la obra de arte, será siempre subjetiva; la experiencia, en el acto de hacer referencia a algo ya experimentado, lo que implica ya una reflexión, y al ser expresada, comunicada, o como sea verbalizada o predicable, será intersubjetiva, es decir, verificable objetivamente por alguien más.

En consecuencia con lo aquí establecido, en este trabajo se utilizará *vivencia* cuando se hable del acto realizado subjetivamente por el espectador, el lector, etc. y *experiencia* cuando se discuta en torno a la teorización expresiva sobre la vivencia estética. Evidentemente, cuando algún autor aquí estudiado utilice indiferenciadamente los términos citados o así parezca debido a algún error de traducción, será algo que estará fuera del control del autor del presente trabajo.

2.1.1 La experiencia estética⁶

El reconocido teorizador e historiador de la estética, el polaco Wladyslaw Tatarkiewicz en su obra *Historia de seis ideas* (2007) realiza una adecuada síntesis en torno

⁶ En la exposición que sigue, basada primordialmente en el clásico *Historia de seis ideas*, su autor W. Tartakiewicz sólo utiliza la palabra *experiencia*. En aras de simplificar esta sección, se respeta la nomenclatura del pensador polaco, quedando en el lector el conocimiento de las posibles acepciones que tiene aquella palabra.

a la genealogía y desarrollo del concepto de experiencia estética, de la cual se exponen a continuación los puntos más relevantes para este trabajo, complementados con referencias a otras fuentes bibliográficas cuando sea pertinente.

El uso de la palabra *estética* es reciente en nuestra cultura, pues data de la época de la Ilustración aun cuando tiene su origen en la Grecia antigua. Los griegos utilizaban la palabra *aísthêsis* para designar las impresiones sensoriales en contraposición con la actividad puramente intelectual. Esta distinción se mantuvo en la antigüedad y durante la Edad Media aunque usando para ello términos del latín como *sensitivus* e *intellectivus*. Esta división entre razón y sentido incluía además una diferencia en cuanto a la concepción del conocimiento: sólo la razón lo posibilita, mientras que los sentidos eran concebidos como un obstáculo que dificultaba el acceso al conocimiento. En esta misma línea, la belleza era considerada como una cualidad suprasensible, sólo accesible mediante la intelección, la cual lograba superar los obstáculos de los engañosos objetos del mundo sensible. La belleza formaba parte de los atributos del Ser, junto con la verdad y el bien (Cf. Cabot, 1999: 8ss).

Fue el filósofo Alexander Baumgarten, en el siglo XVIII, quien contribuyó decisivamente a un cambio en la concepción de la belleza y en la institución de la estética como una disciplina con sus características propias y su ámbito de estudio específico. En su escrito de 1735, *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, utiliza por primera vez el término *estética*. Su interés inicial en este texto consistía en poner de manifiesto la íntima conexión que consideraba que existía entre la filosofía y el arte de escribir un poema. Se destaca, de manera realmente importante, el que Baumgarten concediera posibilidades cognoscitivas a la estética, la cual deriva en una «[...] *teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga.*» (Cabot, 1999: 12). Partiendo de la distinción entre conocimiento intelectual y conocimiento sensible, identifica a este último, *cognitio sensitiva*, con el conocimiento de la belleza. Denomina a este conocimiento con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica* o resumidamente como *estética*. De esta forma, el nombre fue aceptado y gradualmente utilizado para dar cuenta de la parte de la filosofía que estudia lo bello, inicialmente, y posteriormente el arte en general.

Anteriormente a la adopción de los términos estético y experiencia estética a partir del siglo XVIII, la discusión sobre lo que estos conceptos refieren ya se había presentado desde un inicio, con los griegos, aunque se hacía referencia a la percepción de lo bello y a

las experiencias y respuestas emocionales ante aquél y ante el arte en general. Sin embargo, como se verá más adelante, definir en qué consiste la experiencia estética ha sido una labor complicada, porque se había considerado como algo sencillo de reconocer, prestando más atención a la teorización en torno a ella que a su definición. Igualmente resulta problemática la todavía hoy frecuente idea de considerar la experiencia estética como equivalente de la experiencia de la belleza. Tatarkiewicz señala la belleza como una de las cualidades que se experimentan en la experiencia estética, pero existen algunas otras tales como lo sublime, lo trágico, lo cómico, etc. Igualmente distingue la experiencia estética de la experiencia del arte. Por lo tanto, el pensador polaco establece las diferencias específicamente: «Cada uno de los tres grandes conceptos de la estética –belleza, arte y experiencia estética, o (en forma adjetivada) lo bello, lo artístico y lo estético- tiene un ámbito especial propio» (Tatarkiewicz, 2007: 350).

Como pasa con muchos de los problemas filosóficos básicos, donde los griegos establecieron y proveyeron acercamientos todavía hoy relevantes, en el campo de la estética se da una situación similar. Para Tatarkiewicz no sólo es el primer acercamiento a la experiencia estética, sino que considera que probablemente su importancia no ha sido superada, especialmente en el caso de las contribuciones realizadas por Platón, Aristóteles y Plotino.

Fue Pitágoras con toda seguridad, afirma Tatarkiewicz (348), quien primeramente abordó el tema de la belleza y su experiencia. El filósofo griego resaltaba la importancia que tenía el espectador en este proceso. Experimentar la belleza consistía tan sólo en observarla, si se trataba de las artes visuales o en escucharla, si se trataba de la música. Era un acercamiento desde una perspectiva sensible. De esta manera es que se puede comprender la razón del uso original de *aísthêsis* y de su elección por Baumgarten:

[...] las cosas conocidas (*noetá*) deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica; las cosas percibidas (*aístheta*) deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción (*aístheta épistêmes aísthetikes*) o ESTÉTICA. (Cabot, 1999: 77)

Las ideas de Aristóteles sobre la experiencia estética pasaron inadvertidas durante mucho tiempo porque no se encontraban en su *Poética* sino en sus obras dedicadas a la

ética, particularmente en la *Ética a Eudemo*. Refiriéndose al espectador (al igual que Pitágoras) pero sin usar el concepto de experiencia estética, sus ideas describen esta experiencia tal y como se entiende hoy. En la concepción de Aristóteles se encuentran muchas de las características que a la fecha son consideradas como esenciales de la experiencia estética:

Así, dice el Estagirita: a) se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; b) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, «encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad»; c) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces «excesiva»; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia; d) la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas, tienen sus placeres, pero éstos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida; e) la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de experiencia; f) este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en las asociaciones, tal y como hoy día se las denomina): de lo que se trata es que las sensaciones puedan disfrutarse bien sean por sí mismas, o por las cosas con las que se las asocia, o con las que evocan o anticipan; por ejemplo, el olor a comida y bebida gusta porque anticipa los placeres de comer y beber, mientras que el ver y escuchar deleitan por sí mismos (Tatarkiewicz, 2007: 351).

De igual importancia es el acercamiento que realiza Platón. Si Aristóteles describía la actitud estética, Platón se concentra en las facultades mentales que la permiten. Característico de su pensamiento, Platón va un paso más allá de la pura sensibilidad, pues si los sentidos del hombre pueden percibir la belleza de los objetos, la verdadera belleza se encuentra en la idealidad. Aun cuando no aborda directamente el problema de la experiencia estética, consecuencia de su teorización sobre la belleza es la facultad inherente al alma del hombre para poder realizar aquella experiencia; sobre dicha facultad se desarrollarían los estudios que posteriormente siguen la línea de su pensamiento.

Las ideas de Plotino se asemejan a Platón en cuanto a que resaltan las facultades mentales que hacen posible la experimentación estética, pero agrega condiciones adicionales que van más allá de la potencialidad inherente: la mente facultada para la

apreciación de la belleza debe poseer una belleza de alma y sobre todo, cualidades morales y espirituales que así se lo permitan.

La Edad Media ofreció tan sólo variaciones menores en torno a las ideas de Aristóteles, Platón y Plotino. El Renacimiento tampoco produjo ideas nuevas, aunque sí estableció con mayor claridad los dos tipos diferentes de actitud en la experiencia estética que se derivan de las ideas de los filósofos griegos: una actitud activa de origen platónico y una actitud pasiva de origen aristotélico, siendo ambas concepciones, desde esa época, elementos centrales en torno a la discusión con respecto a aquella experiencia. La primera implica que exista en la mente previamente una idea de belleza, siendo ésta la que dirige el proceso activo de experimentación de la belleza; la segunda parte de la belleza ya presente en el objeto y a la cual hay que entregarse pasivamente para poder realizar adecuadamente su experiencia. Un problema adicional tiene que ver con respecto a qué tipo de participación tenía la mente en la experiencia de lo bello. El Renacimiento, siguiendo la guía de la *Poética* de Aristóteles y las teorías de Vitruvio, la consideraba como podría esperarse, racional. Y de igual forma, desde el Barroco tardío con Gian Vincenzo Gravina, se consideraba a la experiencia como un acto de emociones irracionales que poseían a la mente y la desviaban de su curso normal (Cf. Tatarkiewicz, 2007: 352ss.)

Fue hasta la Ilustración que las ideas inicialmente aportadas por los pensadores griegos se vieron enriquecidas con contribuciones más originales. Como parte del proceso de emancipación intelectual y de afán de conocimiento racional que caracteriza a dicho periodo, el fenómeno del arte constituye uno de los objetos de reflexión más preciados, tal y como lo señala el filósofo alemán Moses Mendelssohn en 1757:

En las reglas de la belleza, que siente el genio del artista y que el entendido en arte descifra con claves racionales, están ocultos los más profundos secretos de nuestra alma. Cada regla de la belleza supone un descubrimiento para la doctrina del espíritu. (Bozal, 1996: 62)

El resultado del impulso del pensamiento ilustrado fue de una gran riqueza y variedad de aportaciones, no sólo en la estética, sino en una gran cantidad de campos del conocimiento. Pero particularmente en el campo del arte, es en esta época en que se forma de una manera manifiesta una conciencia acerca de la importancia de la estética. Un punto

clave para este desarrollo, como señala Arnaldo, es debido a una transformación ocurrida dentro del ámbito de la filosofía:

Este desarrollo filosófico que forzaba la crisis del racionalismo cartesiano, legitimó la confianza en las impresiones sensibles, condición indispensable para que se plantearan cuestiones tan importantes como la del modo en que percibimos o disfrutamos lo artístico. (Bozal, 1996: 63)

La consecuencia de esta revaloración de lo sensible es que llevó a legitimar filosóficamente el conocimiento sensible del arte, logrando con ello dar lugar al estudio epistemológico del gusto o de la sensibilidad artística.

El punto de partida era una indagación en torno a porqué no existía unanimidad entre la gente acerca de lo que se consideraba bello. Bajo el interés por lo psicológico que caracterizó a la Ilustración, las respuestas se centraron en una investigación sobre la mente humana, el gusto y sobre la experiencia estética, distinguiéndose dos corrientes de pensamiento diferentes, la inglesa y la alemana.

En Inglaterra, bajo la influencia de Locke y sus estudios sobre la mente y de Shaftesbury, quien ponderaba más las emociones y los valores que el conocimiento, se desarrolla una indagación en torno a la facultad específica que permitía el reconocimiento de lo bello. A esta facultad se le denominó “sentido de belleza”, considerándola una capacidad de cualquier persona que no obraba según el razonamiento o la aplicación de ningún principio: la belleza era perceptible con inmediatez, tan sólo por la facultad del sentido específico correspondiente.

Sin embargo, más adelante la atención se dirigió ya no únicamente al sentido específico de belleza, sino que se incorpora al objeto en la discusión. No obstante, no deja de estar presente la subjetividad que proviene del enfoque psicológico del siglo XVIII. Las posturas suelen ser diversas. La sensación de satisfacción estética era posible debido a asociaciones hechas a partir del objeto, pensaban Hume y Hartley. Hume llegaría a una postura extrema: consideraba que la belleza no era propiedad de los objetos en sí mismos, sino que sólo se daba en la mente de quien los percibía. Burke consideraba que algunos objetos son capaces por sí mismos de lograr la experiencia estética, mientras que otros lo hacían mediante asociaciones, pero se inclinaba a considerar que siempre era a partir del objeto que se originaba la experiencia de lo bello.

En Alemania la discusión era completamente diferente. En la estela de la tradición leibniziana y su valoración de la belleza moral como armonía de la naturaleza sensible, Baumgarten instituye la estética filosófica, que se conforma como señala Arnaldo, «*con una fuerte mixtificación entre sus formas de razonamiento y los presupuestos sensualistas*» (Bozal, 1996: 63). Baumgarten consideraba que la experiencia estética era una forma de conocimiento. Sin embargo, al provenir exclusivamente de una experiencia sensual se le consideraba “oscuro”, como lo calificaba Baumgarten. Era un conocimiento irracional, considerándolo un tanto inferior, tal y como asentaba Baumgarten: «*una ciencia que guía la facultad cognoscitiva inferior o bien como una ciencia en torno al objeto del conocimiento sensible*» (Cabot, 1999: 77), diferenciándolo de aquel que es puramente intelectual como ocurre con la Lógica: «*[...] considerada como ciencia del conocimiento filosófico de algo, o bien del conocimiento de la facultad cognoscitiva superior, guía en el debido conocimiento de la verdad*» (id.).

Pero a pesar de que Baumgarten remarque la diferencia del conocimiento de lo sensible con respecto al puramente intelectual, consigue desarrollar una teoría del gusto, con una metodología de la cual carecían los acercamientos previos desde las observaciones meramente psicológicas o meramente empíricas, como establece Arnaldo:

El propósito distintivo de su pensamiento es el de articular un sistema, o más concretamente el de completar el sistema racionalista de Wolff con el desarrollo metódico de una nueva disciplina que revelaría las leyes a las que son conformes las representaciones estéticas. (Bozal, 1996: 64)

Así, lo artístico sería objeto del juicio racional-lógico, donde las impresiones y sentimientos tendrían un valor real que va más allá de la pretendida “oscuridad” de la experiencia sensible. Lo estético tendría por consecuencia su ámbito propio, una suerte de logos particular, que puede y debe ser objeto del conocimiento científico, lo que lo llevará a considerar a la estética como «*ciencia del conocimiento sensitivo*» (Bozal, 1996: 67).

La contribución más importante del pensamiento alemán de esa época y una de las contribuciones más importantes en el campo de la estética, proviene de la obra de Immanuel Kant, quien realiza una síntesis entre las concepciones realizadas por ingleses y alemanes y que culmina con su *Crítica del juicio* de 1790. De los primeros acepta la subjetividad inevitable de la experiencia estética y de los segundos que sin ser realmente

cognitiva, aspiraba a una universalidad que va más allá de la pura experimentación del placer. Las ideas básicas de Kant son las siguientes:

a) una experiencia estética es desinteresada, en el sentido que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral); b) la experiencia estética no es conceptual (esto diferencia la actitud estética de la cognoscitiva); c) hace referencia únicamente a la forma del objeto (esto distingue el placer estético del placer sensual normal); d) es un placer que no está basado sólo en la sensación, sino también en la imaginación y en el juicio –se trata de un placer de toda la mente. (Tatarkiewicz, 2007: 360)

La teoría de Kant en torno a la experiencia estética es probablemente la más compleja que existe. Tatarkiewicz la considera paradójica dada su diferencia en naturaleza con respecto a la del conocimiento y todavía demasiado complicada como para tener una aceptación unánime.

La siguiente teorización importante se da también en Alemania, ya en el s. XIX, de la mano del filósofo Arthur Schopenhauer e inspirado parcialmente por Kant. En su obra principal *El mundo como voluntad y representación* de 1818, caracteriza la experiencia estética esencialmente como contemplación. El espectador debe abandonar su actitud habitual hacia las cosas, olvidarse de cualquier otro pensamiento y concentrarse únicamente en lo que se le presente ante él para ser experimentado. Se olvida de su personalidad, doblega su voluntad y deja así que sea su conciencia la que reciba el objeto y se borre la distinción entre espectador y lo observado, de tal forma que su conciencia se llene de una representación pictórica del mundo. Schopenhauer denominó a esta sumisión a los objetos como contemplación o placer estético. Aquí reaparece, más explícitamente, la pasividad ya esbozada desde Aristóteles e incorporando el desinterés y la formalidad kantianas.

En la primera mitad del s. XIX predominó la belleza como el principal concepto de la estética, pero su primacía fue sustituida en la segunda mitad del siglo por la de la experiencia estética. El esteta polaco J. Segal explica el cambio al considerar que la belleza siempre ha sido problemática dada la gran variedad y diferencia entre sí de los objetos denominados como bellos. Pero al depender la experiencia estética de facultades que debieran ser las mismas para cualquier persona, sería más fácil encontrar los rasgos comunes que la caracterizan. La consecuencia fue que se dio un giro psicologista aún más

intenso que el que prevaleció durante la Ilustración, a tal grado que en gran medida la estética se convirtió casi en una rama de la psicología. Si bien se recabó una gran cantidad de conocimiento concerniente a la experiencia estética, se carecía de una teorización que permitiera articular los nuevos conocimientos. De esta forma se comenzaron a generar una gran cantidad de teorías, la mayoría de las cuales, como señala Tatarkiewicz, se correspondían con concepciones ya previamente desarrolladas en tiempos remotos, como se verá a continuación.

Las dos teorías más simples son las que presentan menos argumentos sólidos para su defensa. La primera establece que simplemente la experiencia estética es única e irreductible. Fue propuesta desde la psicología por W. Wundt⁷, desde la estética por G. T. Fechner⁸, entre otros, y desde la filosofía por pensadores como J. Cohn⁹. Consideraban que la experiencia estética no era susceptible de análisis. Pero si no se puede analizar, se está a fin de cuentas como en un principio, sin ninguna teorización posible. La segunda tiene que ver con el efecto que surte la experiencia estética, el placer o desagrado experimentado; entre mayores sean, mayor valor tiene dicha experiencia. Esta teoría hedonista había estado presente desde la Grecia clásica con Hippias, y tendría partidarios a lo largo de la historia, destacándose en su momento Descartes, posteriormente con seguidores en el s. XVIII y teniendo sus últimos defensores en Jorge Santayana y R. Muller-Freinfels, a finales del s. XIX, principios del XX. Pero en su simpleza carecía de mayor argumentación, sólo daba cuenta del efecto obtenido y no de las condiciones requeridas, ya sea en el sujeto, ya sea en el objeto o en la interacción entre ambos.

A principios del s. XX se propusieron un par de teorías, en este caso contrapuestas, que tenían que ver con el valor cognitivo o su ausencia en la experiencia estética. Desde la teoría cognoscitiva, era posible obtener algún tipo de conocimiento, como ya se ha mencionado antes. Para Benedetto Croce¹⁰, la experiencia estética se da como una intuición, una síntesis espiritual que ilustra la mente:

⁷ Wundt, Wilhelm M. (1896). *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: W. Engelmann.

⁸ Fechner, Gustav Theodor (1876). *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁹ Cohn, Jonas (1901). *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig: W. Engelmann.

¹⁰ Croce, Benedetto (1982). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Prólogo de M. de Unamuno. Trad. por Ángel Vegue y Goldini. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Sentimientos y expresiones pasan entonces, mediante la palabra, de la oscura región de psiquis a la claridad del espíritu contemplador. Es imposible distinguir la intuición de la expresión en este proceso cognoscitivo. (Croce, 1982: 54)

Por su parte, K. Fiedler consideraba que mediante la experiencia estética la mente¹¹ puede dar cuenta de una explicación acerca de la esencia visible del mundo. Sin descartar el valor de estas teorías, sería necesario distinguir entre la experiencia estética y el momento de realización del juicio.

Las teorías contrapuestas, abarcadas con la denominación de ilusionistas, consideraban que la experiencia estética se da en un mundo de imaginación, de ilusión. Tatariewicz sitúa su origen remoto en las obras de Gorgias y los sofistas. Konrad von Lange propone que durante la experiencia estética la consciencia se mueve continuamente entre la ilusión y la consciencia de que se está experimentando una ilusión. La crítica principal contra esta teoría radica en que para que exista una experiencia estética, la mente no tiene que estar debatiéndose acerca de si su objeto es real o ilusorio. Otras teorías ilusionistas se enfocaban en el carácter espurio de los sentimientos, juicios y representaciones asociados con la experiencia estética, pero todos ellos no se presentan únicamente durante la experiencia estética ni en todas las experiencias estéticas, lo que origina que este criterio no pueda establecer con claridad todas las características específicas de la experiencia estética.

Otro par de teorías contrapuestas, también de principios del s. XX, tienen que ver con la actitud activa o pasiva con la que se pueda llevar a cabo la experiencia estética. A la primera se le denomina como teoría empática. Originada en Alemania, ahí tenía el nombre de *Einfühlung*, pero después se impuso el término de empatía desde el inglés, a partir de raíces ubicadas en el griego. Tiene su origen en el s. XVIII en Herder y Novalis y aportaciones posteriores importantes de F. T. Vischer, H. Lotze y T. Lipps¹². La tesis principal de esta teoría considera que es la actividad realizada por el sujeto la que le imprime al objeto características que por sí mismo no posee y que estas características son

¹¹ “Mente” es la palabra que cita Tatariewicz en su referencia a las ideas de Fiedler y probablemente sea la utilizada directamente por el teórico del arte alemán si consideramos que su obra pertenece a la segunda mitad del siglo XIX. En términos fenomenológicos, Husserl utiliza en todo momento la palabra “consciencia”.

¹² Lipps, Theodor (1891). *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*. Hamburg. Reimp. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010.

en realidad proyecciones de las propias experiencias del sujeto, lo que origina que éste de alguna forma se “vea” en el objeto, lo que resulta en un estado placentero. No existió un punto de acuerdo entre los teóricos de la empatía acerca de su naturaleza: si era instintiva o producto de experiencias y asociaciones. Una vez más, el argumento en contra de esta teoría es el de no poder explicar todas las experiencias estéticas y que no toda empatía pudiera producir un efecto estético.

La teoría opuesta a la de la empatía se le denomina teoría de la contemplación, tal y como había denominado Schopenhauer a su teoría (aunque en ella también denomina la contemplación del mundo interior del hombre), dado que establece que no es el sujeto el que origina la experiencia, sino que proviene completamente de un sometimiento al objeto, lo que permite la aprehensión de la belleza. A lo largo de la historia ha sido la teoría que más aceptación ha tenido. Sin embargo, parecería ser más adecuada para las artes visuales que presentan un objeto con presencia física definida para la contemplación, lo cual no es el caso de la música o de la literatura. Y aun en las artes visuales, si existe la figuración, como es el caso más frecuente, no se dan únicamente sensaciones, sino también se sabe que algo está representado lo que parecería ser capaz de romper con la sumisión que necesita este tipo de experiencia. De alguna forma se requiere un tipo de actividad, memoria y asociación, sobre todo cuando se trata de relacionar las diversas áreas que componen, por ejemplo, un cuadro, ya que no es posible con una sola mirada abarcar toda la superficie de la tela. Un proceso semejante de memoria y asociación se requiere cuando se escucha música o durante la lectura.

A finales del s. XIX y en el XX se establecieron posturas teóricas en torno a la contemplación, que son más corolarios de la misma, que teorías diferentes, asienta Tatariewicz (Cf. 366ss.). Así, la teoría del aislamiento propone que se debe aislar el objeto con el sujeto, sin que ningún otro pensamiento ocupe su mente. La teoría de la distancia psíquica propugna que el sujeto pierda la conciencia de sí mismo. La teoría del desinterés defiende que la persona deje a un lado sus preocupaciones y asuntos personales. Principios de la psicología de la Gestalt fueron aplicados a mediados del s. XX por R. Arheim en pintura y por J. Zórawski en arquitectura, principalmente en torno a lo que dicha teoría considera como básico: la necesaria captación de la totalidad del objeto para poder realizar la experiencia estética, idea que Aristóteles ya había manejado. Pero al igual como se

estableció en el párrafo anterior, la captación de la totalidad no es una labor sencilla, sino que requiere de una serie de operaciones complejas.

Una teoría completamente diferente es la que se denomina como teoría de la euforia, la cual considera que es únicamente a través de las emociones que es posible realizar la experiencia estética y que ningún elemento intelectual debe estar presente para que no inhiba la intuición, la cual permite la experiencia de la belleza. A principios del s. XX, en el campo de la teorización sobre la poesía fue donde surgieron sus postulantes, poetas y estudiosos tales como E. Abramowski, P. Valéry, E. Selincourt y H. Brémond. En los términos de éste último, la poesía sería tan sólo un encantamiento indefinible que permite el contacto con las realidades misteriosas presentes en la profundidad del alma. El valor de la poesía no radica en el contenido del poema, sino en la posibilidad que tiene de producir estados de lirismo en el lector. La crítica a esta postura tiene que ver con que no puede abarcar todas las experiencias estéticas, sino que es solamente una de sus posibilidades.

En la singularidad de la experiencia estética radica el que se originen una gran cantidad de teorías, a menudo de índole contradictorio. Así, algunas teorías, como la de Aristóteles, se centran en la experiencia estética en sí y otras, como la de Platón, en las facultades que se requieren para llevarla a cabo. Otras teorías se centran en el carácter imaginativo de la experiencia, como las teorías del ilusionismo, mientras que otras en el carácter cognoscitivo que puede obtenerse, como en la de Croce. Otras tienen que ver con la actitud con la que se realiza la experiencia, oponiendo la actividad de las teorías empáticas contra la pasividad de las teorías contemplativas. Unas teorías resaltan el efecto de la experiencia como en las hedonistas. Otras teorías exponen la naturaleza de la experiencia estética, ya sea como racional, como ocurre en el Renacimiento, o como emotiva, en este último caso como en las teorías de la euforia.

Sin embargo, se puede concluir a partir de la discusión hasta aquí planteada, que en la mayoría de los casos el argumento principal contra una teoría en particular no radica tanto en que ella sea incorrecta, sino más bien en que presente un carácter incompleto con respecto a las posibilidades múltiples que se pueden dar durante una experiencia estética. Acercamientos más recientes intentan incorporar en un mismo cuerpo teórico elementos de

las teorías anteriores evitando la contradicción, conciliando las diferencias que se presentan cuando aquéllas son consideradas individualmente.

Roman Ingarden, en *Experiencia, Obras, Valor*, de 1966 (En Tatarkiewicz), establece que la diversidad de la experiencia estética radica en que se desarrolla en el tiempo, lo cual permite que aquélla sea realizada en diversas etapas, cada una de las cuales presenta características diferentes. Primeramente se da una excitación emocional, la cual permite que en una segunda etapa toda la atención del sujeto se concentre en la cualidad que origina dicha emoción. En una tercera etapa se da una aprehensión concentrada de esa cualidad constituyéndola en un objeto estético (si es el caso, porque puede no llegar a constituirse), el cual es finalmente contemplado con emocionalidad. Como puede observarse, Ingarden conjunta elementos tanto intelectuales como emotivos y también actitudes tanto pasivas como activas. En la siguiente sección se abundará en torno al objeto estético en la concepción de Ingarden y posteriormente se abordará más específicamente la experiencia estética en la literatura, tal y como es delineada por el filósofo polaco.

Tatarkiewicz presenta su propia teoría a partir de la posibilidad de que existan experiencias estéticas diferentes, lo que lleva a que pueda existir, según el caso, puro ensueño o pura concentración o una mezcla de ambos casos, lo que presenta una similitud de enfoque con respecto al acercamiento de Ingarden. Es en este sentido que estas teorías resultan más completas que las anteriores, debido a que consiguen incluir la pluralidad presente en las teorías antes expuestas.

Sin duda, no hay una experiencia estética única y el problema más bien radica en su diversidad y en la de los objetos que las originan, tal y como lo señala Ossowski (Tatarkiewicz, 2007: 373): «*La diversidad de las experiencias estéticas no es menor que quizá la diversidad de los objetos de estas experiencias*».

De esta afirmación y de lo expuesto en los párrafos anteriores, pueden sacarse dos conclusiones importantes con respecto a la naturaleza de la experiencia estética y el modo teórico de abordarla. Primeramente, que la experiencia estética contempla una gran cantidad de elementos potenciales que en un momento dado pueden estar presentes, aun cuando pudieran ser opuestos, ya que no tienen porqué ocurrir simultáneamente al ser la experiencia estética no un acto puntual, sino uno o una serie de actos que se prolongan en el tiempo. Y en segundo lugar, que los elementos que estarán presentes y en qué grado lo

harán, dependerá del tipo de experiencia estética específica que se realice y de las características particulares de su objeto. Es así que la mejor manera de estudiar la experiencia estética es mediante aquellos acercamientos que la abarcan en toda su complejidad, pues como establece Tatarkiewicz, «*sólo mediante alternativas puede describirse el concepto de experiencia estética, así es de general e indeterminado*» (Tatarkiewicz, 2007: 375).

2.2 El objeto estético

Independientemente de cómo se conceptualice la vivencia estética, su resultado más rotundo es que se constituye un objeto estético. Resulta claro que la palabra constitución remite directamente a uno de los temas capitales de la fenomenología, por lo que se considera que el enfoque más conveniente para realizar una revisión de algunas de las principales teorías en torno a la naturaleza del objeto estético es aquél que tiene su fundamentación directa o indirecta en la disciplina fundada por Husserl. De esta manera, se examinarán a continuación diversas posturas teóricas (Sartre, Ingarden, Schloetzer, Conrad y Dufrenne) partiendo de la reconocida *Fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne (1982), en su apartado dedicado al objeto estético, con el fin de realizar una discusión comparativa en torno a este concepto. Al mismo tiempo se recurre a otras fuentes, como será especificado en el lugar apropiado, con la intención de completar o aclarar algún punto importante de esta revisión.

2.2.1 Jean Paul Sartre

Para Sartre, el objeto estético no es algo fáctico como una cosa ni es una representación, sino que es algo completamente imaginario, «*está constituido y aprehendido por una conciencia imaginante que lo propone como irreal*» (Sartre, 2005: 263). El acto imaginativo es para Sartre un acto en el cual la conciencia puede realizar su libertad, misma que le permite lograr una superación de lo real: «*Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener lo real a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo*» (Sartre, 2005: 253). Así, el objeto estético

presentado como una imagen es inexistente, niega lo dado, rompe el nexo con el objeto a partir del cual se ha realizado el acto imaginativo. Sartre usa el término «*analogon*» para denominar todo aquello que permite la percepción de lo real: colores, sonidos, palabras. Es la negación del *analogon* lo que da pie a que la conciencia realice su acto imaginante que origina lo irreal.

No obstante el acto de negación, el objeto estético es aprehendido mediante la percepción a partir del *analogon*. El objeto estético no es una cosa como el sonido producido por una orquesta o como el óleo que produce los colores y las formas, pero está presente, a la vez dado y negado, como «*coseidad*», como establece respecto al escuchar la ejecución de la VII Sinfonía de Beethoven:

[...] me aprehenderé como *frente a la VII misma, en persona*. En esto todo el mundo estará de acuerdo. Pero ahora, ¿qué es la VII Sinfonía “en persona”? Evidentemente es una *cosa*, es decir, algo que está ante mí, que resiste, que dura [...] Pero esta “cosa”, es real o irreal? [...] Está totalmente fuera de lo real. (Sartre, 2005: 264)

Para Sartre lo que tiene el carácter de irreal es el sentido, ya que niega la posibilidad de representación, de referir a algo real¹³. Así, por ejemplo, el personaje histórico que el pintor pretende retratar no tiene nada que ver con la figura que aparece en el cuadro. Si esta afirmación es postulada con respecto al caso más extremo, como es el de la figuración en la pintura, con mayor razón para artes mayormente no representativas: un edificio no representa nada, como tampoco lo hace una pieza musical. El objeto estético sería entonces, para Sartre, esta «*materia-sujeto*» que se distingue de la materialidad de la obra de arte, la cual es tan sólo el medio para que se pueda manifestar lo imaginario, a partir de la percepción:

De hecho el pintor no ha *realizado* su imagen mental: sencillamente, ha constituido un *analogon* material tal que cada cual pueda aprehender esta imagen si sólo se considera el *analogon* [...] De tal manera, el cuadro tiene que ser concebido como una cosa material *visitada* de vez en cuando (cada

¹³ En la traducción al español de esta *Fenomenología...* de Dufrenne, se utiliza la palabra *sentido* con la connotación de significación, al menos en esta sección de la obra. Sería necesario consultar la obra de Dufrenne en su versión original en francés, evento que no ha sido posible por el momento, para poder saber si es un error de traducción o si así usa la palabra *sentido* el autor. Ver la nota 21 en la sección *Resumen* al final de este apartado dedicado al objeto estético.

vez que adopte el espectador la actitud imaginante) por un irreal, que es precisamente *el objeto pintado*. (Sartre, 2005: 261)

Dufrenne cuestiona cómo es que pueda ser posible que se logre evocar la imagen precisa que el artista ha buscado y no alguna otra, si lo que define a aquélla es el imaginario más allá de la pura percepción, porque si se sigue a Sartre al pie de la letra, lo que se establece es una relación solamente contingente. Dufrenne considera que de alguna forma lo que induce a lo imaginario ya está presente potencialmente en la cosa percibida, existe una unidad del objeto estético que se funda en lo percibido, unidad que no debe ser destruida para favorecer a lo imaginario, ya que signo y significación quedan preestablecidos en lo sensible.

Un segundo problema consiste en identificar el objeto representado con el objeto estético. Dufrenne piensa que no es necesario pensar en el original de la representación, sino tan sólo neutralizar el sentido expresado en la obra de arte: no se tendría que hablar de imaginación, sino únicamente de neutralización. Husserl establece que la conciencia de la “imagen” se logra precisamente debido a «*la modificación de neutralidad de la percepción*» (Husserl, 2013:347) ¹⁴. De igual manera, lo que Sartre denomina como lo irreal del sentido del objeto estético no es algo imaginario, sino que el sentido radica en el mismo objeto que se constituye en la conciencia; sin embargo, para Dufrenne ésta no constituye el sentido sino que se le descubre en lo que se percibe. En el apartado dedicado a Dufrenne se discutirá más detenidamente esta afirmación.

Para Sánchez Vázquez, en su *Invitación a la estética* (2007), la dualidad entre la realidad del objeto percibido y la irrealidad del objeto imaginario u objeto estético es insostenible, ya que:

[...] lo que Sartre llama lo irreal no puede separarse de la materia sensible con la que se integra en un cuerpo indisoluble. Por otro lado, la percepción no es simple medio, pretexto u ocasión de lo estético (para Sartre lo imaginario), sino que es lo estético mismo. Así pues, el objeto estético es real no sólo porque se enraíza por su materia en lo real sino porque, al ser formada ésta, adquiere una nueva y propia realidad. (Sánchez Vázquez, 2007: 121)

¹⁴ Para el tema de la “neutralización”, véase, en *Ideas I*, el apartado § 111. “Neutralisationsmodifikation und Phantasie”, pp. 224-226 / “Modificación de neutralidad y fantasía”, pp. 345-348 (Hua III/1).

Así, Sánchez Vázquez considera que el objeto estético tiene una realidad que le es propia, la cual debe asumirse como tal y no como una ilusión: la realidad estética que surge de la vivencia estética posibilitada por los actos de percepción:

Cuando percibimos la vida, el dolor o el movimiento frenético en la piedra inerte del grupo escultórico *Lacoonte*, no estamos ante algo irreal sino ante un objeto peculiar que, en la piedra trabajada, formada, ha adquirido una realidad propia: la estética. No somos víctimas de una percepción engañosa sino que nos hallamos, justamente por la percepción adecuada del dolor o del movimiento hechos piedra, ante una realidad significativa gracias a su forma sensible. (Sánchez Vázquez, 2007: 120)

El problema mayor de la concepción de Sartre consiste en que el sentido del objeto estético nunca es dado por la percepción de la obra de arte, ésta funciona tan sólo como un catalizador para la imaginación, la cual se encargará de generar ese sentido no presente; para Dufrenne y Sánchez Vázquez el sentido es inmanente a la forma sensible, debido a ésta es que puede ser generado y por lo tanto es en la percepción, en la presencia, donde el sentido surge.

2.2.2 Roman Ingarden

Al igual que en la sección anterior en referencia a la experiencia estética, en esta sección se presentarán de manera muy general las ideas de Ingarden con respecto al objeto estético y solamente en relación a los comentarios críticos de Dufrenne. Las múltiples y valiosas aportaciones del filósofo polaco acerca de la teoría, experiencia y objetos estéticos serán estudiadas con todo detalle en la siguiente sección de este trabajo, ya específicamente en su relación con el campo de la literatura. Por el momento lo que interesa es completar esta visión general del objeto estético desde el punto de vista fenomenológico y que sirve de preparación e introducción para abordar posteriormente este tema en la literatura en la sección siguiente.

Para Roman Ingarden, el objeto estético es un objeto puramente intencional con una naturaleza heterónoma, es decir, es un objeto que depende de un acto de conciencia intencional para su constitución. Sin este acto, el objeto no llega a existir. Tanto la noción

de objeto intencional como la noción de heteronomía son las que Dufrenne pone en cuestionamiento, partiendo de las concepciones de Husserl.

Primeramente, cuestiona el uso particular que hace Ingarden de la noción de objeto intencional. Para Dufrenne, siguiendo estrictamente a Husserl, es imposible separar objeto intencional y objeto real:

Husserl ha tenido cuidado en no hacer la separación del objeto real situado en la naturaleza y del objeto intencional inmanente a la percepción y situado en lo vivido (15)¹⁵: cuando yo percibo el árbol, no hay un árbol intencional privado de realidad y no existente más que para mi percepción, y un árbol real alcanzable a partir de ahí [...] El carácter de realidad no debe, pues, ser excluido del objeto intencional: aunque no forme parte del *núcleo noemático* que define al árbol y constituye su sentido, pertenece al *noema* completo de lo percibido, como también al carácter de irrealidad en el *noema* de lo imaginado, y en general las «modificaciones» debidas a la atención. (Dufrenne, 1982: 251)

Son ampliamente conocidas las diferencias que existen entre Husserl e Ingarden, las cuales surgen del llamado «*giro trascendental*» del primero, precisamente a partir de *Ideas I* y a la cual acude Dufrenne en esta cita. Para Ingarden, la *epojé* presenta un problema en materia de constitución si se asumen, además de los objetos ideales, los objetos reales como intencionales (cf. Argüelles 2010). Así, Ingarden realizará sus investigaciones sobre constitución desde una ontología “realista”. Aceptando este distanciamiento teórico, no existe razón alguna para no aceptar como correcto el concepto de objeto puramente intencional y su heteronomía, que por lo demás deriva de los conceptos de Husserl, como aquel objeto que tiene su origen y naturaleza en un acto de conciencia intencional y sin el cual no tiene existencia, debido a su naturaleza o génesis heterónoma.

Cada vivencia intencional, prosigue Dufrenne, constituye su objeto a partir de lo real, no lo suprime ni lo crea, sino que mediante la reducción fenomenológica lo aprehende a partir de esta perspectiva. Llevando su razonamiento al campo de la literatura, para Dufrenne el objeto representado por las frases de un texto literario no es un objeto intencional, dado que la aprehensión de lo representado no es producto de una reducción

¹⁵ Dufrenne señala en la nota 15 que está basándose en *Idées*, p. 312, en la versión traducida al francés por Paul Ricœur en 1950. Desafortunadamente no especifica el párrafo correspondiente.

realizada sin saberse. Sin ella, el objeto representado no sería más objeto intencional, señala (252), que el objeto percibido o recordado.

Aquí habría que objetarle al filósofo francés si no es que el autor realiza ya de alguna manera todo un proceso de reducción previa cuyo resultado es plasmado en el texto y por lo tanto el lector se encuentra ante la presencia de un objeto intencional previamente delineado que tan sólo está en espera de la concretización lectora para su constitución en la conciencia (Cf. Argüelles, 2015: 103):

[...] el autor ya es intérprete de mundo [...] Desde esta lección de fenomenología, cualquier obra literaria se encuentra dentro del plano de una mirada categorial (*kategoriale Anschauung*), que es la forma como Husserl denomina al acto de conciencia, en el cual la objetualidad se encuentra ahí de forma inmediata (*unmittelbar gegeben*), sin mediación previa. (Argüelles, 2015: 104)

El otro punto que Dufrenne critica es el de la heteronomía óptica, la cual considera que no es ontológicamente posible si el objeto representado no es un objeto intencional, asunto que ya fue abordado en los párrafos anteriores; sin embargo, donde realiza una mayor crítica es con respecto a la heteronomía de la significación (*Bedeutung*). Para Ingarden, la heteronomía de la frase radica en que requiere de los conceptos ideales, hacia los cuales apunta el lenguaje. Para el filósofo francés, las palabras en sí mismas poseen la posibilidad de la significación:

[...] lo que caracteriza a la obra literaria y la opone a un escrito ordinario, es que la significación, aunque se refiera a estos objetos ideales, es dada en la palabra; en ella las palabras poseen fuerza suficiente porque llevan el sentido en sí mismas, para que la obra, gracias a ellas, sea autónoma: es en ella donde tiene su raíz. (Dufrenne, 1982: 252)

Dicho de otro modo, el objeto estético de Dufrenne sería a este respecto autónomo, a diferencia del objeto puramente intencional. Dufrenne, en un muy estricto apego a su teoría del objeto estético como algo que es esencialmente percibido, parte de que existe una percepción de las palabras, la cual no remite a una significación inmediata:

Leer es percibir: truísmo, si entendemos por eso, que la lectura implica la percepción de los signos escritos en el papel; sin embargo queremos decir

que en las artes del lenguaje, las palabras que nos dan estos signos, lejos de reducirse a la función de signos y de deshacerse tras su significación, son percibidos como cosas y terminan por conferir a su significación esta misma cualidad de perceptible. (Dufrenne, 1982: 253)

No es una imagen la que acompañaría a la palabra, su significación se vuelve concreta, se le da al lector un mundo que él no constituye:

[...] los frutos y las hojas de Verlaine son concretos, no porque estén dibujados ante nuestros ojos, sino en tanto que nos introducen en una atmósfera que no es la esfera objetiva de las significaciones. (Dufrenne, 1982: 253)

En consecuencia, para el filósofo francés, al igual como considera que ocurre en las demás artes, en la literatura el sentido es completamente inmanente a la obra; en este caso, debido a la inmanencia de la significación en el lenguaje, a la cual considera que Ingarden no le presta suficiente atención (254).

Si Dufrenne en el argumento presentado anteriormente con respecto al objeto intencional sigue estrictamente a Husserl (al menos con respecto a *Ideas I*), en este caso, en su desapego evidentemente se aleja por completo de las concepciones más básicas del maestro alemán, debilitando su argumentación. Efectivamente, la existencia de la idealidad de la significación es a lo largo de su obra uno de los pilares fundamentales¹⁶.

En suma, desde la perspectiva de Dufrenne, el objeto estético de Ingarden resulta problemático debido a que, primero, pone énfasis en que aquél es un objeto representado o puramente intencional y no un objeto percibido, como el primero postula. Y, segundo, porque no le da crédito al valor de la inmanencia de la significación en el lenguaje al remitir la significación a la idealidad, siendo que para Dufrenne el sentido del objeto estético siempre se origina en la percepción. Como ya se ha señalado párrafos arriba, la limitación de la crítica de Dufrenne radica, o en un apego muy literal al Husserl del giro trascendental, o en un desapego total de él.

¹⁶ Cf., por ejemplo, la Investigación primera, § 31 *El carácter de acto que tiene el significar. La significación es ideal y es una*, en Husserl (2009). Hua XIX/1 § 31 [B₁ 99, A 99] pp. 104.

2.2.3 Boris de Schloezer¹⁷

Los estudios musicológicos de Boris de Schloezer permiten realizar una indagación más profunda en torno a la naturaleza del sentido del objeto estético, cuando éste se encuentra deslindado de cualquier posibilidad de descansar sobre representaciones, tal y como ocurre con los objetos literarios o los pictóricos. El musicólogo divide el sentido en tres aspectos: racional, psicológico y espiritual. El primero solamente se presenta en la música de programa o cuando un texto le acompaña, por lo que no refiere a la esencia de lo musical, propiamente dicha. El sentido psicológico tendría su origen en los valores expresivos de la obra musical que generan una reacción afectiva en el oyente. Este sentido radica en la obra misma y no debe de identificarse con las emociones específicas o cualquier proceso asociativo particular que despierte en quien está a la escucha. El sentido que Schloezer considera como el realmente auténtico corresponde a lo que denomina como espiritual, el cual consiste en la aprehensión del ser mismo de la obra en su totalidad orgánica, de su «*idea concreta*» que surge de ser un sistema sonoro acabado. Así, la obra pide ser «*comprendida*», teniendo el oyente que realizar una síntesis que trascienda lo sensorial, «*aprehendiendo la serie sonora en su unidad*». El sentido así sería inmanente a la obra: «*la obra musical no es signo de nada, sino que se significa en sí misma; es lo que nos dice, su sentido le es inmanente; se encuentra más bien encarnada, en cierto modo, que significada*» (Schloezer citado en Dufrenne, 1982: 256).

Dufrenne critica de Schloezer que el sentido espiritual se constituya mediante una operación intelectual, lo que finalmente lleva a que el objeto estético sea un objeto intelectual: comprender la música es posible sólo mediante una síntesis de la razón que permite generar una idea concreta que guíe lo sensible. Por otro lado, considera que separar la parte afectiva de la parte espiritual no es posible, que forman un conjunto que genera el sentido por su inmanencia en lo sensible. Es sólo mediante la percepción que es posible llegar al sentido: «*¿no es lo sensible sonoro quien nos impone su presencia y nos comunica su expresión antes que nosotros le imponemos una ley?*» (Dufrenne, 1982: 257). Pero no desdeña completamente lo intelectual, aclara: «*Es posible que la reflexión coopere a la*

¹⁷ Reconocido musicólogo y traductor ruso-francés (1881-1969), colaborador de la N.R.F. y autor de la *Introducción a J.S. Bach*, obra a la que Dufrenne acude en esta sección de su *Fenomenología*...

percepción estética. Pero no la constituye: el sentido del objeto percibido no depende de un acto intelectual, más bien se experimenta en su presencia» (Dufrenne, 1982: 274, nota 22).

Probablemente sea en el ámbito de lo musical donde se puede ejemplificar más puramente las concepciones de Dufrenne, dado que se deja a un lado la problemática que la representación aporta en torno a la constitución del sentido del objeto estético. Dado que para Dufrenne es en lo percibido donde se revela el sentido y el ser del objeto, en una unidad indisoluble de significado y significante, la afirmación de Schloezer, «*aprendemos a comprender la música escuchándola*» (Dufrenne, 1982: 257) resulta ser la mejor divisa de su pensamiento.

2.2.4 Waldemar Conrad¹⁸

Para Waldemar Conrad el objeto estético es un objeto ideal, al cual se consigue llegar a partir de la percepción, pero aquél se encuentra más allá de ella misma. Mediante la percepción se consigue una aproximación, lo que implica que aquélla sea considerada por Conrad como una labor, una tarea (*Aufgabe*) por cumplir. Este requerimiento implica que la percepción juega un papel fundamental, pero no que toda percepción pueda entregar su objeto: se requiere de la mejor percepción; entre mejor sea, más cerca se estará de la constitución del objeto estético. Así, por ejemplo, escuchar una sinfonía bien ejecutada no es igual que escuchar una transcripción de ella al piano. De igual manera, se requiere del espectador el asumir la actitud estética adecuada para obtener la mejor percepción. De no ocurrir estas dos condiciones, el objeto estético desaparece y sólo se consigue de él tan sólo una aproximación vaga.

La idealidad del objeto estético consistiría en que es diferente de las diversas percepciones que se realizan y que requiere que éstas sean privilegiadas. Dufrenne no desdeña la idealidad del objeto estético que propone Conrad, sino que considera que la

¹⁸ Waldemar Conrad (1878-1915), discípulo de Husserl, fue quien por primera vez aplicó la metodología desarrollada por su maestro en las *Investigaciones lógicas* con el fin de describir la naturaleza del objeto estético en su amplio artículo en tres fascículos *Der ästhetische Gegenstand*, el cual Dufrenne cita aquí como *Das ästhetische Objekt*. Una revisión tanto de la bibliografía citada en Angelucci (2010) como de la de Dufrenne (1982) permite verificar que con diferentes títulos, remiten a la misma revista y al mismo número en la que publicó originalmente Conrad, a saber: “Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie”, en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 3 (1908). Teil 1, pp. 71-118; Teil 2, pp. 469-511; Vol. 4 (1909), Teil 3, pp. 400-455.

verdad de aquél es la verdad de un objeto percibido. Así, para Dufrenne, el ser del objeto estético no es el de una significación abstracta, sino el ser de un objeto sensible que sólo se puede llegar a realizar en la percepción. En consecuencia, considera que Conrad ha dejado de señalar un punto básico: *«hacer del objeto estético el límite ideal de la percepción, no es excluirlo de lo percibido, sino tan sólo afirmar que es una norma para la percepción»* (Dufrenne, 1982: 259).

Si bien Dufrenne tiene razón en hacer hincapié en la importancia de la percepción en la realización del objeto estético, la mejor manera de entender la posición de Conrad consiste en comprender que él está realizando un acercamiento fenomenológico muy cercano a Husserl, es decir, está buscando no tanto el objeto percibido como tal, sino una esencialidad: *«[...] the objects that we have to describe in a phenomenological way cannot be 'things,' individual objects, concreta..., but only ideal objects, of which we can affirm essential qualities»* (Conrad citado en Angelucci, 2010: 53). En este sentido, Conrad define el objeto estético como: *«an ideal one, for which is esencial to be realizable»* (Conrad citado en Angelucci, 2010: 54). De esta manera, no es que Conrad niegue la importancia de la experiencia sensible, sino que distingue entre las realizaciones, concretizaciones particulares de la vivencia estética y la unidad ideal del objeto estético (Angelucci, 2010: 55).

2.2.5 Mikel Dufrenne

En las ideas anteriormente discutidas de los diversos pensadores aquí presentados, se han ido esbozando las concepciones del propio Dufrenne con respecto a la naturaleza del objeto estético: un objeto que es antes que nada un objeto percibido, donde el sentido es inmanente a su constitución sensible. A continuación se presentan con mayor desarrollo sus concepciones específicas.

Si bien el objeto estético es objeto percibido, no es igual a cualquier objeto: la verdad del primero sólo se manifiesta en la presencia. Así, Dufrenne establece que le es imprescindible que exista un testigo, un público, que lo sensible se manifieste en todo su apogeo para que así se realice la epifanía que contiene todo objeto estético. Sin embargo, esta afirmación le presenta al fenomenólogo francés un problema, se cuestiona si el objeto estético se puede reducir entonces a solamente el ser subjetivo de una representación.

Considera que sigue siendo una cosa, que el objeto estético es la obra misma pero ahora percibida estéticamente:

La obra misma apela a esta percepción que descubre en ella, o realiza en ella, al objeto estético, de manera que el análisis mismo de la obra no deja de referirse, al menos implícitamente, a esta percepción. El objeto estético obliga, pues, a mantener dos proposiciones que desarrollen la fórmula del «en-sí para-nosotros»: por una parte hay un ser del objeto estético que no permite ser reducido al ser de una representación; por otra parte, este ser está suspendido en la percepción y se acaba en ella: este ser es un aparecer. (Dufrenne, 1982: 264)

Dufrenne así afirma la existencia de un ser del objeto estético, ser que tiene como consecuencia que exista una verdad en el objeto. La justificación de este ser radica en el efecto que el mismo ejerce sobre la percepción, a la cual provoca y dirige en vías de manifestarse plenamente, requiriendo de quien lo experimenta una exigencia, una actitud espiritual específica: *«En este sentido, lejos de que el objeto estético sea simplemente para nosotros, somos nosotros quienes somos para él; y él es en-sí porque se opone a nosotros»*. (Dufrenne, 1982: 265). El objeto no es algo imaginario, no deja de ser algo real; su ser está ya aun en una obra no ejecutada o en una obra no percibida estéticamente. Pero el objeto estético no es exterior o trascendente a sus apariciones, ya que sólo se realiza en ellas, su verdad está en lo dado, es el ser de una presencia en el momento de la realización de la vivencia:

El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es algo más que apariencia: su ser es aparecer, aunque algo se revela en el aparecer, que es su verdad y que fuerza al espectador a prestarse a su revelación. (Dufrenne, 1982:266)

Probablemente la anterior afirmación esté relativamente cerca de la idea de Ingarden en torno a un objeto puramente intencional. Aun cuando la plenitud del objeto estético se da siempre en la apariencia, Dufrenne habla además de que lo sensible no es *«puro sensible»*, sino que al mismo tiempo tiene un sentido que lo estructura y le permite imponerlo como en-sí. Descubriendo y aislando lo sensible, lo real del objeto estético, permite la aprehensión del sentido, el cual es inmanente y le es propio; el objeto representado es tan sólo un aspecto del sentido. Así, para Dufrenne el objeto estético *«lleva*

en sí su propia significación» (Dufrenne, 1982: 268). El sentido insinuado por lo sensible es «*la significación exacta y explícita del objeto representado»* (*id.*).

Si el objeto estético es la obra en cuanto percibida, la conciencia que lo hace posible es para Dufrenne una conciencia «*dócil*», una conciencia «*alienada*» que corrige a la intencionalidad. El objeto es por consecuencia el que manda, señala Dufrenne, es el que hace del espectador un instrumento de cumplimiento de lo sensible y de su sentido inmanente:

[...] no puedo decir que yo constituya al objeto estético, se constituye él en mí en el acto por el cual lo contemplo, porque no lo miro como exterior a mí sino viéndome en él. Y comprendemos porqué la conciencia no es dadora de sentido: no pone al objeto, lo asume y él se realiza en ellas.
(Dufrenne, 1982: 272)

La cita anterior tiene serias implicaciones conceptuales, al menos desde el punto de vista de las tesis de Husserl, a las cuales parece dirigirse directamente. Por un lado, para Husserl y a lo largo de toda su obra, el sentido sólo es posible porque la conciencia es la que se encarga de otorgar el sentido y, en consecuencia, todo lo que esté fuera de ella carece de él. Así, en trabajos tan tempranos como lo son sus *Investigaciones lógicas*, ya establece la donación de sentido como un acto.¹⁹ Por otro lado, es precisamente la intencionalidad de la conciencia la que constituye al objeto y no al revés. En función de la intencionalidad, del carácter del acto realizado, el objeto intencional tendrá ciertas características específicas, carecerá de otras, etc.²⁰ Es por esto que la constitución del objeto estético se logra no por medio de cualquier vivencia intencional, sino por una muy específica, la vivencia estética. Evidentemente, un problema conceptual de Dufrenne radica en que acude a las fuentes de la fenomenología de una manera relativamente arbitraria: en algunos casos sigue a Husserl, en otros casos pierde la coherencia metodológica al contradecirlas. No obstante, es necesario señalar, el Husserl estudioso de la síntesis pasiva concede un poder atractivo hacia el ego por parte del objeto. Estas ideas serán discutidas en la sección dedicada a la mencionada síntesis pasiva.

¹⁹ Cf., p. ej., Husserl (2009), Investigación primera, § 9 *Las distinciones fenomenológicas entre el fenómeno físico expresivo, el acto de dar sentido y el acto de cumplir el sentido*. Hua XIX/1 § 3 [B₁ 10, A 10] pp. 13-17.

²⁰ Cf., p. ej., Husserl (2009), Investigación quinta, § 10 *Caracterización descriptiva de los actos como vivencias «intencionales»*. Hua XIX/1 § 10 [B₁ 366, A 347] pp. 379-384.

2.2.6 Resumen

Este recorrido fenomenológico, o de raíces fenomenológicas, en torno al objeto estético permite establecer diferentes concepciones en cuanto a su naturaleza: el objeto imaginario de Sartre, el objeto puramente intencional de Ingarden, el objeto intelectual de Schloezer, el objeto ideal de Conrad y el objeto percibido de Dufrenne. Resultará evidente que lo que comparten absolutamente en común todos estos objetos es su origen en la vivencia estética. Donde surgen realmente las diferencias entre estas concepciones es en cuanto al sentido y a la significación del objeto estético y en la relación que guardan cada una de las visiones aquí estudiadas con respecto a las propuestas de Husserl, las cuales funcionan como un parámetro fenomenológico adecuado, tal y como se discutirá a continuación.²¹

Inicialmente, se puede distinguir entre dos grupos: los más afines a Husserl (Sartre, Ingarden y Conrad) y los neutrales o menos afines (Schloezer y Dufrenne). Con respecto a Sartre, las ideas de Husserl coincidirían en cuanto a que no es posible hablar de una significación presente en, por ejemplo, un cuadro que plasma el retrato de un personaje. Una cosa sería la imagen y otra la persona retratada, independientemente del grado de parecido que pudiera existir. Sin embargo, Sartre recurre libremente a la imaginación²², donde el *analogon* material sirve tan sólo como un punto de partida e inclusive como un punto de negación. Por su parte, Husserl sí consideraría posible realizar asociaciones cognitivas, con la condición de que se considere a éstas como nuevos actos donde se cumpliría una intención *imaginativa*.²³

²¹ Siguiendo la reconocida distinción establecida por Frege en su famoso artículo *Über Sinn und Bedeutung* (1892) y utilizando la terminología husserliana, por sentido (*Sinn*, en alemán) se entenderá aquí el modo o el cómo un objeto es mentado en una expresión, representado en una obra de arte, etc. Por significación (*Bedeutung*, en alemán), el potencial referente que pudieran tener la expresión, la obra de arte, etc., fuera de ellas: en la vida “real”, en la historia, en otra obra de arte, etc. A pesar de la oposición del mismo Husserl a esta distinción realizada por Frege, aun cuando no deja de tener razón en sus objeciones, se puede considerar que la terminología de Frege (1892; 2008) ha terminado por imponerse. Cfr. Husserl, 2009. Hua XIX/1 § 15 [B₁ 352, A 330] p. 361.

²² Lo que también es valioso, desde un punto de vista del gozo estético e imaginativo, pero sólo para quienes no busquen atender al sentido y a la significación que potencialmente se encuentran en la obra de arte.

²³ Cf. Husserl (2009), Quinta investigación, *Apéndice a los párrafos 11 y 20*. A este respecto se abundará en la sección específicamente dedicada al objeto estético en la pintura. Hua XIX/1 Beilage zu §§ 11 u. 20. [B₁ 422, A 397] pp. 436-440.

Con respecto a Ingarden y a Conrad, queda claro la cercanía que tienen ambos con Husserl, independientemente del alejamiento conceptual, pero comprensible, de Ingarden que se ha discutido antes. Así, el objeto estético tiene que ser forzosamente un objeto intencional originado en una vivencia intencional específica (la estética), porque de otra manera no es posible la constitución de este objeto tan peculiar. Destaca que ambos acuden a las objetividades ideales como necesarias para realizar la comprensión del sentido de la obra. En el caso de Ingarden, con respecto a la literatura, es fundamental que exista la significación ideal del lenguaje, sin la cual ninguna obra y ni siquiera el uso del lenguaje serían posibles. Así mismo es importante que las cualidades metafísicas (concretizaciones de esencias ideales) se manifiesten para la correcta aprehensión del sentido del objeto²⁴. En el caso de Conrad, plantea la necesidad de buscar la esencialidad del objeto estético, el objeto ideal, lo cual es fundamental para la correcta constitución del sentido. Desafortunadamente su muerte prematura no permitió el posterior desarrollo de su trabajo en este campo.

El objeto intelectual de Schloezer es probablemente el caso que presenta un menor conflicto con respecto al sentido, probablemente porque se limita a la música, donde no existe ninguna problemática como ocurre en las artes que pueden incluir la representación como es el caso de la literatura y de la pintura²⁵ y donde la potencial confusión entre sentido y significación es constantemente materia de discusión.

Las diferencias de Dufrenne con Husserl ya fueron señaladas antes con más detalle. El mayor problema de la concepción de Dufrenne radica en su énfasis en el acto perceptivo y por lo tanto en el protagonismo del objeto estético como objeto percibido. Así, parece dar preeminencia al objeto estético formado a partir de la música, porque expresa mejor su concepción en torno a la naturaleza eminentemente perceptiva del objeto estético y de la inmanencia del sentido. Evidentemente el sentido ya se encuentra cifrado en la obra y es fundamental el acto de percepción, pero no explica cómo se da la constitución del sentido, más allá de repetir constantemente que ocurre en dicho acto. Así, desdeña la conciencia, la intencionalidad, la idealidad y lo intelectual. Si como dice el objeto se le

²⁴ Se abundará en torno a este concepto en la siguiente sección dedicada a Ingarden con respecto al objeto literario.

²⁵ La pintura abstracta y alguna poesía de la modernidad literaria que renuncian a lo representativo, estarían en igualdad de circunstancias con la música no programática.

impone a la conciencia, falta por explicar ¿cómo? ¿por qué? La respuesta siempre es la percepción y con resultados muy limitados, como cuando intenta explicar la significación en el caso de la literatura.

De lo discutido hasta aquí quedará claro que la vivencia estética es específica para cada rama del arte (pintura, música, literatura, etc.) y que cada una genera su objeto estético particular, con sus problemáticas específicas. En consecuencia, en la siguiente sección se abordarán la vivencia estética y el objeto estético en el campo de la teoría literaria.

2.3 El objeto estético en la literatura

En esta sección se revisarán las concepciones tanto del objeto estético como de la vivencia estética que lo constituye con un enfoque dirigido al campo de lo literario. Para ello se recurrirá principalmente a los trabajos fundamentales realizados por el previamente citado filósofo polaco Roman Ingarden y por el reconocido teórico literario alemán Wolfgang Iser. Aun cuando existen diferencias conceptuales entre ambos, coinciden en resaltar la labor fundamental que realiza el lector en la constitución del objeto estético con su correspondiente fundamentación fenomenológica (notoriamente mayor en Ingarden que en Iser) acorde con la línea seguida en este trabajo.

2.3.1 Roman Ingarden

2.3.1.1 La vivencia estética

Si Ingarden, en *La obra de arte literaria* (1998), estaba interesado en describir cómo es que está estructurada dicha obra, en *La comprensión de la obra de arte literaria* (2005) aborda los procedimientos que conducen a su entendimiento y las consecuencias que de ello pueden ser derivadas (Ingarden, 2005 § 1: 16). Sobresalen entre estos procedimientos, para los fines aquí perseguidos, los relacionados con la vivencia²⁶ estética

²⁶ Ingarden utiliza en alemán en *La comprensión...* la palabra *Erlebnis*, cuando se refiere a la vivencia estética, lo cual coincide con lo que se ha establecido antes en el preámbulo del presente marco teórico, en el tratamiento que Husserl da a *Erlebnis* y *Erfahrung*. Sin embargo, el traductor al español de *La*

y la constitución del objeto estético y todavía más específicamente, en íntima relación con estos dos, aquéllos que tienen que ver con los procesos de concretización. A continuación se realizará una exposición de las principales ideas de Ingarden en torno a estos temas; es importante señalar que el pensador polaco quiso hacerlo de un modo tal que pueda abarcar a los diferentes tipos de manifestación del arte (pintura, música, literatura) bajo la misma descripción. Por supuesto, dado que el enfoque principal de este apartado es sobre el objeto estético en la literatura, se hará énfasis en las particularidades del mismo y en la vivencia estética literaria cuando sea necesario. Sin embargo, dado que este trabajo abarca también, en cierta medida, la vivencia estética en las artes visuales, se considera pertinente incluir aquí este acercamiento general tal y como lo realiza Ingarden en *La comprensión de la obra de arte literaria*.

Como se hizo notar en la sección dedicada a la vivencia estética, Ingarden considera que ésta es compleja, formada de diversas etapas y cuya duración también es variable, dependiendo del tipo de vivencia específica. Aun cuando Ingarden reconoce la diferencia que existe entre las artes en cuanto a las que pueden ser percibidas por los sentidos directamente (pintura, música, etc.) y las que no, como la literatura, que es mediada por el lenguaje y la imaginación, la vivencia estética es esencialmente común para ambas perspectivas, encontrándose tan sólo diferencias de grado. A continuación se describen las diversas etapas de la vivencia estética conforme lo establece el filósofo polaco en *La comprensión de la obra de arte literaria*.

De la actitud natural a la actitud estética

Un evento estético comienza con la percepción sensorial para a continuación darse una transición hacia la vivencia estética. En el caso específico de la literatura, los actos de representación o de imaginación proporcionan la base para la intuición que equivale a la pura percepción sensible en la música o la pintura. Existe una cualidad o una serie de cualidades que se presentan en la percepción sensorial (o en la intuición), las cuales no sólo atraen la atención, sino que también originan una afectación emocional singular. Aquí se

comprensión..., Gerald Nyenhuis, ha utilizado la palabra “experiencia”, misma que desafortunadamente estará presente en las citas textuales correspondientes a su traducción.

sitúa la preparación para la vivencia estética, la cual Ingarden considera que ocurre pasivamente:

Como hemos dicho, la cualidad nos impacta, se nos impone, nos toma o agarra, o dígase como se quiera. Con estas expresiones quiero indicar que la recepción de la cualidad es pasiva y, en esta fase de la experiencia, transitoria también, pero que la cualidad misma se distingue por una agresividad peculiar en relación con nosotros. Al mismo tiempo, tanto ella como su presencia son tales que si se interrumpe la experiencia estética en esta fase, no seríamos capaces de responder a la pregunta de qué tipo de cualidad era. Recibimos, más bien, solamente la sensación de que nos saca de nuestro equilibrio; la experimentamos con demasiada fuerza para aprehenderla. (Ingarden, 2005 § 24: 232)

Ingarden denomina esta sensación como la «*emoción original*» en virtud de su presencia al inicio de la vivencia estética. No quiere que se le llame “placer”, dado que es una manifestación todavía vaga, más bien una excitación inicial, que por falta de tiempo, no ha sido aprehendida conscientemente. Existe un intercambio directo emocional con la cualidad recibida, un cierto deseo de posesión, pero todavía no se ha formado el objeto estético. Sin embargo, la emoción original tiene la virtud de que en la fuerte atracción que produce le pone un «*freno*» al curso de la vida cotidiana, para permitir un aislamiento que conduce a la inmersión plena en el inicio de la vivencia estética, al propiciar un cambio de la actitud natural hacia la actitud estética.

En el caso particular de la literatura (2005 § 26: 270ss), Ingarden identifica dos distintas maneras de alcanzar la actitud estética. La primera es la anteriormente descrita y donde la emoción puede ser diferente, según sea debido a que se origina en un estrato de la obra o en todos los estratos funcionando juntos. La segunda, potencialmente falible si no se cumplen con las expectativas generadas, la denomina como «*artificial*». Esto es debido a que el lector se auto-impone la actitud estética al saberse enfrentado ante un poema, una obra de teatro, etc. Esta actitud, sin embargo, puede desaparecer pronto si no se logra una continuación de la primera emoción con la lectura de la obra literaria, tanto si es debido a la falta de valores artísticos que no conducen a la concretización de las cualidades estéticas pertinentes, como si lo es por una falta de competencia del lector.

Constitución del objeto estético: aprehensión intuitiva de la cualidad

Una vez que el espectador o el lector están en actitud estética es que se inicia la vivencia estética propiamente dicha. La cualidad que llamó originalmente la atención ahora pasa a un primer plano en el que se busca su aprehensión intuitiva mediante la percepción o en el caso de la literatura, mediante la imaginación:

Ya que la emoción original no tiene que surgir contra el trasfondo de la percepción exterior e interior, no siempre es una “percepción” en el sentido estricto de la palabra. Si la cualidad que la produce es meramente imaginada, entonces el regreso a ella se lleva a cabo en un acto de imaginación en el que hacemos un esfuerzo por aprehender esta cualidad tan claramente como nos sea posible. No es, entonces, un acto simple de imaginar, más bien, es una forma particular de aprehensión (de percepción) en la imaginación. Se relaciona, por supuesto, con el acto de la imaginación y no a su movedizo contenido. (Ingarden, 2005 § 24: 240, nota 21)

El resultado de esta aprehensión es una nueva emoción, más satisfactoria que la original, más placentera, pero no lleva a la conclusión de la vivencia estética (al menos que el objeto estético sea muy simple, como la vivencia de un determinado color muy llamativo en un cuadro). Esto es debido a que la cualidad aprehendida pudiera exigir de una complementación (como la continuación de una melodía en el caso de la música) o que a partir de aquélla aparezcan nuevos detalles cualitativos del objeto de donde surgió (como la expresión no aprehendida inicialmente de una figura o un color en un cuadro), en armonía con la cualidad primera. En la mayoría de los casos, se busca activamente en la obra de arte cualidades que formen una armonía cualitativa con la cualidad originalmente dada. Como habría de esperarse, este es un proceso gradual ya que es imposible asir una obra de arte en su totalidad de una forma inmediata: progresivamente se perciben las otras cualidades que pueden formar la armonía cualitativa, enriqueciéndose paso a paso este conjunto de cualidades.

También puede darse el caso en el cual la obra de arte no sea capaz de proveer la cualidad complementaria, cuya ausencia es sentida y por lo tanto se requiere entonces de un esfuerzo imaginativo para descubrir la cualidad faltante o el conjunto de cualidades que puedan ayudar a fundamentar esa cualidad primera. De ser exitoso este esfuerzo, pueden darse dos posibilidades. La primera ocurre cuando la imagen mental de la cualidad o

calidades complementarias es sumamente viva, *«está estampada en la obra de arte que ha sido llevada a aparecer»* (Ingarden, 2005 § 24: 242) y hace que la obra sea vista bajo el aspecto armónico de las calidades en que ha devenido (ya que sólo la cualidad inicial ha sido impuesta por la obra). El objeto estético constituido presenta un contenido estético más rico que aquello sugerido por la obra misma, debido en parte a la modificación esencial de la percepción involucrada. Si el espectador o lector no está consciente de esta modificación, hace que las tres entidades diferentes, cosa física, obra de arte y objeto estético parezcan ser lo mismo. O que se le asigne a la cosa misma calidades estéticas constituidas en ella.

La segunda posibilidad es el resultado de que la imagen mental de la cualidad suplementaria no sea lo suficientemente viva como para concluir que esté *«estampada en la obra de arte»*. A pesar de que puede armonizar bien con la cualidad originalmente dada, formando una totalidad, *«los detalles de la obra que vemos al mismo tiempo no solamente no la contienen sino tampoco armonizan bien con ella»* (Ingarden, 2005 § 24: 243). La divergencia de la obra de arte con la imaginada armonía cualitativa origina una vivencia estética de disgusto, de rechazo. Dos fueron los objetos estéticos constituidos: el imaginado que resulta armonioso en sí mismo y el aprehendido sobre los datos perceptivos. Esta disonancia origina que la vivencia estética finalice con la constitución final de un objeto estético de valor negativo.

En el caso de la literatura, la concretización que se consigue en la lectura hace posible la aprehensión de las calidades en armonía, con la consiguiente constitución del objeto estético, el cual define Ingarden:

“Objeto estético”, aquí, quiere decir la concretización de la obra literaria en que se haya alcanzado la realización y la concretización de las calidades estéticamente valiosas determinadas por la efectividad artística de la obra, tanto como una armonía de estas calidades y, por ende, también como la constitución del valor estético. (Ingarden, 2005 § 26: 271)

Probablemente no esté por demás señalar aquí que un objeto puramente intencional no es un objeto estético, sino que solamente lo es en la medida en que aparecen las calidades estéticas y que éstas se encuentren en armonía cualitativa.

El objeto estético literario puede ser único con respecto a la totalidad de la obra literaria o pueden constituirse diferentes objetos estéticos en la misma obra. Estos pueden coexistir sin interferir unos con otros, pero sin formar una totalidad estética mayor. Pero también pueden estructurarse jerárquicamente y formar una sola totalidad. Así mismo, debido a la temporalidad de la lectura, la obra literaria se aprehende en una vivencia estética que ocurre en varias fases, donde cada nueva fase proporciona nuevos detalles, que se unen a las fases previas para formar nuevas combinaciones de cualidades que producen en el lector una concretización continua, enriqueciéndose con cada fase:

La constitución de la concretización o del objeto estético literario nunca ocurre en un solo momento, sino que dura un periodo de tiempo; su duración depende de la extensión de la obra misma [...] Ya que en el momento en que primeramente se completa, deja de ser presente al lector en su totalidad y se mueve irrevocablemente cada vez más lejos del lector hacia el pasado, con el resultado de que puede tener la obra de arte literaria entera en su concretización estética sólo en forma de reverberación, de recuerdos, y en un aspecto retrospectivo de la perspectiva temporal (Ingarden, 2005 § 26: 274).

Constitución del objeto estético: formación de las cualidades aprehendidas

Al tiempo que se da este proceso de aprehensión, se da una formación de las cualidades aprehendidas en estructuras categóricas y en estructuras de armonía cualitativas. Las primeras consisten en la imputación a las cualidades aprehendidas de la estructura formal de un sujeto de atributos, como cuando las líneas y colores de un cuadro son relacionados con la figura que estas cualidades aprehendidas sugieren representar. Correlato de esta formación categórica se da la fase de percepción de este objeto estético constituido y su correspondiente reacción emocional a «*este cuasi-existente objeto imaginado*» (Ingarden, 2005 § 26: 247), misma que se considerará en el siguiente apartado.

Las cualidades exhibidas en el objeto estético no aparecen azarosamente, sino que forman lo que Ingarden denomina estructuras de armonía cualitativa, una totalidad armoniosa. Cada una de las cualidades tienen un efecto en las otras y a la vez pierden su particularidad absoluta y su independencia; la modificación recíproca puede conducir a la aparición de una cualidad completamente nueva que funde a los elementos cualitativos en

una totalidad peculiar: la cualidad de armonía. Finalmente pueden existir diversas agrupaciones con su cualidad especial de armonía que forman las varias partes de una totalidad que preserva su unidad por la más alta cualidad final determinante. A esta organización de la armonía cualitativa es lo que Ingarden llama estructuras de armonía cualitativa y su constitución es la meta de la fase creativa final de la vivencia estética y se relaciona estrechamente con las estructuras categóricas:

La formación categórica del objeto estético está subordinada a su estructura (ver abajo). Esto quiere decir: la formación categórica debe llevarse a cabo de tal manera que logremos una armonía cualitativa lo más rica y valiosa posible. Esta armonía, y en particular su cualidad determinante, es –si se nos permite decirlo así- el principio final de la constitución y la existencia del objeto estético. La obra de arte nos ayuda (en el caso del que hablamos) en esta constitución proveyéndonos con una dirección de la más alta calidad y con la estructura del objeto estético. Esto conduce, o a la constitución de la armonía cualitativa precisamente determinada o, si no, nos provee del fundamento para una multiplicidad de posibles armonías permitidas por la obra de arte y sugeridas al sujeto perceptor. Si alguna de esas armonías cualitativas posibles es realmente constituida en un objeto estético y, si es así, cuál, depende del curso de esta experiencia y de las operaciones de conciencia que estén actuando sobre ella. (Ingarden, 2005 § 24: 250)

Puede darse, ya sea porque la obra de arte falla en ayudar lo suficientemente al sujeto perceptor o por impericia de éste, que aun cuando se sienta la cualidad suprema de la armonía, no se pueda constituir su forma final debido a la ausencia de alguna cualidad necesaria que está ausente en la intuición.

En el caso de la literatura, la formación de la armonía cualitativa presenta posibilidades múltiples, debido al carácter inherentemente estratificado de la obra literaria. Puede formarse con la aprehensión de todas las cualidades presentes en un mismo estrato y neutralizando los otros, o con la combinación de las cualidades presentes entre estratos diferentes o entre todos los estratos, formando una “polifonía” que resulta todavía más rica. Si bien las cualidades estéticas pertinentes realizadas en los estratos de los aspectos esquematizados y de las objetividades proyectas son del tipo que pueden ser realizadas en las artes plásticas, las cualidades correspondientes a los estratos de los sonidos verbales y las formaciones fonéticas y de las unidades semánticas son exclusivamente literarias. La heterogeneidad y gran cantidad de cualidades estéticas posibles de realizar en una

concretización hacen sin duda de la experiencia estética literaria una experiencia más compleja que la realizada en el resto de las artes.

Contemplación de la armonía cualitativa en el objeto estético

La fase final de la vivencia estética se caracteriza por una reflexión reposada, contemplando la armonía cualitativa del objeto estético así como por la segunda respuesta emocional a la misma en reconocimiento del valor de dicho objeto. Aquí tienen lugar el placer, la admiración, el entusiasmo, lo que Max Scheler refiere como un sentimiento intencional (*intentionales Fühlen*) producto del acto de sentir (Ingarden, 2005 § 24: 252). Pero la respuesta emocional también puede ser negativa si el valor del objeto es negativo, cuando la armonía no es conseguida totalmente debido a diversas circunstancias:

Puede ser que el objeto estético no forme una armonía cualitativa unificada, que se mantendría entera solamente por medio de la cualidad final. Entonces, verdaderamente no forma una totalidad genuina sino que es una revoltura de cualidades estéticamente valiosas “echadas juntas”, pero que son insuficientemente armoniosas, y no se requieren mutuamente, tampoco exigen que participen en la una y misma totalidad. Entonces, la experiencia estética no da lugar a que surja ninguna contemplación de la cualidad final, estéticamente valiosa, de la armonía, ni una satisfacción por medio de esta cualidad. (Ingarden, 2005 § 24: 255)

El valor negativo puede surgir no únicamente de la desorganización de la estructura del objeto estético, sino que puede hacerlo cuando la cualidad sea negativa en sí misma, por ejemplo, la fealdad, lo grotesco, etc., lo cual no implica que el objeto estético no presente una armonía, dentro de las características mencionadas, que lo constituya efectivamente. Por lo tanto, en lugar de los sentimientos de placer tienen lugar los sentimientos de desagrado, de rechazo, sin hacer merma en la posible excelencia artística de la obra.

Una tercera posibilidad es que el objeto estético resulte indiferente, sin valor estético alguno. Ingarden señala que para que se considere a un objeto estético como tal, debe originar ese efecto que tiene su origen en el sentimiento intencional. Obras malogradas que dejan indiferente al espectador, al lector, no constituyen un objeto estético propiamente dicho.

La fase final de la vivencia estética no consiste únicamente en la realización de una vivencia emocional-contemplativa de la armonía de las cualidades estéticamente valiosas, sino también de los valores fundados en ella. Son estos valores los que hacen diferente la vivencia estética con respecto de otras vivencias que pudieran producir placer y que no tienen ninguna otra cosa en común con el arte. Los valores enriquecen a la humanidad ya que no pueden ser reemplazados por ninguna otra cosa y sólo a través de la vivencia estética pueden ser accesibles. Es necesario señalar que Ingarden no abunda más a este respecto en *La comprensión de la obra de arte literaria* que ha guiado hasta aquí estas descripciones de la vivencia estética. Ingarden habla de los valores sin especificar más en qué consisten. Seguramente pudiera haber estado considerando lo que denominó en su momento como las cualidades metafísicas de la obra literaria en *La obra de arte literaria* (1998), mismas que son concretizaciones de esencias ideales a partir de las situaciones objetivas presentadas y que permiten una “vivencia” distanciada en función de su heteronomía óptica. Las cualidades metafísicas son de suma relevancia para Ingarden, tanto por ellas mismas como por su valor estético en la concretización: «*La obra de arte alcanza su cima en la manifestación de las cualidades metafísicas. Lo particularmente artístico, sin embargo, se basa en la manera de esta manifestación de la obra de arte literaria*» (Ingarden, 1998 § 49: 345). El valor enriquecedor surgiría como una consecuencia de estas manifestaciones²⁷.

Culminación

En la fase culminante de la vivencia estética puede aparecer un elemento más, únicamente en las artes representativas, que considera las objetividades presentadas en la obra como si pudieran tener una existencia concreta, semejante a las vivencias cognitivas sensoriales. Ingarden denomina, partiendo de la terminología de Husserl, como momentos *théticos* a aquellos «*momentos de presuponer la existencia de algo*» (Ingarden, 2005 § 24: 258), cuyo correlato intencional son las cosas, personas, eventos presentes en el objeto estético considerados como *cuasi-realidad*. Efectivamente, el filósofo polaco le otorga a

²⁷ A este respecto, probablemente el siguiente apunte de Tornero sobre las cualidades metafísicas confirme esta perspectiva: «*Según el filósofo polaco, estas cualidades revelan un “sentido más profundo” de la vida y la existencia, debido a que ellas mismas constituyen ese sentido escondido*» (Tornero, 2007: 465).

esta *cuasi-realidad* una existencia ideal, diferente del reconocimiento del mundo real de alrededor y totalmente independiente de él y de las objetividades presentadas en la obra de arte. Resultará claro que en el caso de la literatura, la *cuasi-realidad* mencionada estaría en relación con las cualidades metafísicas señaladas al final del apartado anterior así como con las situaciones objetivas presentadas.

El juicio sobre el valor de la vivencia estética claramente queda fuera de ella: ya no se está en actitud estética, sino en una actitud cognoscitiva de investigación, de comparación con otras vivencias estéticas, etc. Es entonces que se puede determinar conceptualmente el valor de la vivencia estética: cómo se constituye el objeto estético, sus cualidades y sus valores immanentes. Un juicio correcto sobre la vivencia estética sólo es posible después de haber logrado ésta y no independientemente de ella, como sería el caso de cuando se parte tan sólo de los valores artísticos, es decir, únicamente del texto sin tomar en cuenta las concretizaciones que permiten la constitución del objeto estético.

Ingarden reconoce que su descripción de la vivencia estética requiere de una complementación de los detalles que él ha dejado afuera. Particularmente, para los propósitos de este trabajo, resalta sobre todo que la armonía de las cualidades, que es esencial para la constitución del objeto estético, no esté descrita en cuanto a las características que debe tener, sino únicamente en cuanto al efecto emocional que produce en el lector. Sin embargo, precisamente parte de este trabajo pretende ahondar en las condiciones que conducen a la constitución del objeto estético desde un punto de vista, tratado con la teoría de la síntesis pasiva, que permite un acercamiento diferente.

2.3.1.2 La concretización de la obra literaria

Ingarden establece que la obra de arte literaria es una formación esquemática (Ingarden, 2005 § 4: 28), lo que implica que los estratos, especialmente el de los aspectos y el de las objetividades proyectadas contienen «*puntos de indeterminación*»²⁸. La

²⁸ Gerald Nyenhuis, el traductor al español de *La comprensión de la obra de arte literaria* y de *La obra de arte literaria* consultadas en este trabajo, cita a pie de página de la primera (1998: 71), que se encuentra tanto en los escritos de Ingarden como en la literatura acerca de él y en diversas traducciones de su obra, la utilización indistinta de los términos *puntos, manchas, lugares, espacios, zonas* de indeterminación, los cuales recomienda considerar como sinónimos. Este uso indistinto que hace Ingarden puede ser observado en las citas de sus obras que se presentan en este trabajo.

comprensión²⁹ de la obra de arte literaria, sostiene el filósofo polaco, requiere que se de un paso más allá del proceso de objetivación mediante la concretización, cuyas características, aunque íntimamente ligadas, son diferentes entre los dos estratos arriba mencionados.

La concretización de las objetividades presentadas.

Las objetividades presentadas están intencionalmente proyectadas tanto por las oraciones como por las expresiones nominales (Ingarden, 1998 § 28: 293ss). En el primer caso, el conjunto de circunstancias resultante es finito, al ser finito el número de oraciones presentes en una obra, por lo que las determinaciones de las objetividades tendrían que ser necesariamente una cantidad finita (sería necesario agregar que esta consecuencia es a su vez potencialmente causante de más indeterminaciones, al proyectar sólo un número finito de objetividades que difícilmente abarcan todas las objetividades posibles o necesarias en una secuencia narrativa). Sin embargo, en el caso de las expresiones nominales, el objeto intencional es proyectado en un sólo momento de su naturaleza constitutiva; como consecuencia, por un lado, no se representa toda la multiplicidad de determinaciones de sus esencias, pero por el otro, se permite que las determinaciones materiales correspondientes al objeto puedan ser «*cointencionadas implícita y potencialmente*» (Ingarden, 1998 § 38: 294). Por ejemplo, al incluir “mesa” en una expresión nominal, no se conocen sus determinaciones específicas, pero participa potencialmente de todas aquellas que corresponden al objeto óptico autónomo. Dice Ingarden al respecto y en relación con la naturaleza los puntos de indeterminación:

(Las propiedades) La mayoría de ellas son cointencionadas por el repertorio potencial del sentido nominal de la palabra (sentido verbal nominal) solamente como algunas de las determinaciones del rango de

²⁹ Nyenhuis seleccionó la palabra “comprensión” para traducir la palabra original usada por Ingarden, “*Erkennen*”. El mismo Ingarden aclara (Ingarden, 2005 § 2: 18) que no ha encontrado una palabra más adecuada. La razón es que quiere abarcar todo un proceso cognitivo que inicia con una experiencia pasiva y receptiva, continúa con la llegada a algún conocimiento en algún grado y termina con un conocimiento pleno de la obra de arte literaria. Aquí se ha elegido utilizar el mismo término seleccionado por el traductor para reflejar fielmente, como en este caso, cuando Ingarden quiere referirse a lo que involucra su uso del concepto de *Erkennen*, para evitar la confusión que pudiera surgir del uso de la palabra “comprensión” en sus connotaciones usuales.

posibles instancias de un tipo dado; al mismo tiempo, sin embargo, no están establecidas en su *quididad*. Por esta razón están *totalmente ausentes en su quididad concreta* en los objetos puramente intencionales dados. Y justo porque simultáneamente este objeto está formalmente intencionado como una unidad concreta que contiene un número infinito de determinaciones fusionadas y, consecuentemente, intencionalmente creadas como tales, unos “puntos de indeterminación” surgen dentro de ella, de hecho un gran número de ellos. (Ingarden, 1998 § 38: 294)

Pero los puntos de indeterminación también tienen su origen en la naturaleza individual de la objetividad representada: si, nuevamente, el objeto intencional es “mesa”, no es cualquier mesa, sino una en particular y de la cual sólo es posible determinar lo que el sentido nominal verbalmente presenta. Por consiguiente,

[...] el objeto representado, que es “real” según su contenido, no es, en el sentido estricto del término, un objeto individual inequívoca y universalmente determinado que se constituye en una primera unidad; más bien, es solamente una formación esquemática con puntos de indeterminación de distintos tipos y con un número infinito de determinaciones positivamente asignadas a ella, aunque formalmente esté proyectada como un objeto individual plenamente determinado y se espera que simule tal individualidad. (Ingarden, 1998 § 38: 296)

La cantidad y modo como se presentan los puntos de indeterminación en una obra son características estilísticas del autor y aun del género al que pertenece aquella. Así, establece Ingarden, la poesía lírica se caracteriza por una gran presencia de puntos de indeterminación. Pero lo más importante es que el lector tiende naturalmente, muchas veces inconscientemente, a procurar una determinación de lo que se presenta como indeterminado, en lo que Ingarden denomina como la concretización de la obra:

Llamo “concretización” a esta “complementaria determinación” de los objetos presentados (o representados o retratados). En la “concretización” entra en el juego una actividad peculiar co-creativa. Por su propia iniciativa, y con la actividad de su imaginación, “rellena” los varios lugares de indeterminación con elementos escogidos de entre los muchos posibles y permisibles (aunque los elementos escogidos no siempre sean posibles en términos de la obra). (Ingarden, 2005 § 11: 74)

Es la concretización, afirma Ingarden, la que hace posible la aprehensión de la obra de arte literaria, ya que permite pasar de una aprehensión pre-estética a la necesaria

aprehensión estética. Una correcta concretización es simultáneamente tanto un ejercicio de fidelidad al texto (lo que éste permite) como de lograr el cumplimiento de sus potencialidades estéticas. Si bien existen una gran cantidad de concretizaciones posibles de una misma obra, sólo las cualidades estéticas más adecuadas presentadas mediante este estrato objetivo permitirán lograr una relación de armonía plena con las cualidades estéticas correspondientes a los demás estratos de la obra. Igualmente, una concretización inadecuada resultará en perjuicio del valor estético de la obra entera.

La actualización y la concretización de los aspectos esquematizados

La concretización de los objetos representados³⁰ es, en muchos casos, simultánea a la concretización de los aspectos esquematizados. Aun cuando los objetos representados están ya presentes en el conjunto de circunstancias, resulta claro que este conjunto no provee todos los elementos necesarios para lograr una aprehensión intuitiva de dichos objetos. Ingarden denomina como aspectos esquematizados a «*ciertas idealizaciones que son un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos*» (Ingarden, 1998 § 41: 309) o también «*[...] se puede afirmar que cada momento de una cosa determina un conjunto de aspectos esquematizados que constituye el esqueleto de los aspectos concretos en los cuales aparece*» (*id.*).

Ingarden establece que son dos las funciones principales de los aspectos esquematizados. Primeramente, en su concretización por parte del lector, permiten que los objetos representados puedan ser experimentados en la plenitud de sus aspectos, tal y como los caracteriza la obra literaria y que han estado disponibles potencialmente hasta entonces:

Por medio de los aspectos actualizados de las cosas representadas, aparecen con mayor plasticidad y distinción, son más vívidas y más concretas, y el lector parece entrar en comunicación directa con ellas.
(Ingarden, 2005 § 12: 85)

Tan pronto como el lector actualiza, concretiza. Esta concretización de los aspectos, establece, depende en un mayor grado del lector, de su competencia, que

³⁰ Tal y como se constató en la cita anterior, Ingarden utiliza como sinónimos objetos presentados, objetos representados y objetos retratados.

cualquiera de los otros elementos que conforman la formación esquemática de la obra. El lector debe de seguir las directivas que la propia obra literaria sugiere y procede a realizar una concretización que, señala Ingarden, no obstante, se realiza con elementos ajenos a la obra misma. El lector aporta su sensibilidad, su experiencia de contenido de otros aspectos concretos anteriormente vivenciados, «[...] sus previas experiencias e imágenes del mundo retratado bajo el aspecto de la imagen del mundo que había construido para sí mismo en el curso de su vida» (Ingarden, 2005 § 12: 80). Resulta entonces presente la posibilidad de que el lector pudiera equivocarse, involucrando aspectos ficticios o inventados por él, lo que hace de la actualización y la concretización, «[...] en donde encontramos las desviaciones relativamente más grandes en cuanto al contenido de la obra.» (Ingarden, 2005 § 12: 81).

La segunda función de los aspectos esquematizados es fundamental, porque su concretización permite la constitución del valor estético de la obra de arte literaria. Sin los aspectos esquematizados en su valor estético, deja de existir la obra como literatura. El modo como aparece el mundo representado, el conjunto de aspectos mutuamente armoniosos constituyen el valor estético de la obra y sus características estilísticas. Se relacionan directamente con el espíritu de la obra, facilitando la aparición de las cualidades metafísicas que «forma la culminación de la obra y juega un papel significativo en la constitución de la concretización estética de la obra durante la lectura» (§12: 85).

La multiplicidad de las concretizaciones

Para Ingarden, la obra literaria nunca es comprendida en su totalidad, en todos sus estratos y componentes, sino sólo parcialmente, existiendo siempre un «*escorzo perceptivo*» (Ingarden, 1998 § 62: 390). La razón de esta característica radica en la complejidad de la vivencia: ésta es realizada a partir de una gran diversidad y cantidad de actos requeridos tales como actos perceptivos, actos de aprehensión de sentido, actos imaginativos, mismos que se suceden en toda la amplitud de los estratos presentes en la obra. Ante este complejo panorama, la conciencia sólo puede realizar algunos actos activamente, los que se consideren en el momento de la lectura como centrales, mientras que el resto de los actos necesarios son co-efectuados y co-experimentados en otro nivel, el cual no define como pasivo, pero que presenta las características de la pasividad

fenomenológica. El resultado es una concretización de la obra con sus características propias a una lectura en particular. Sin embargo, en una segunda lectura de una misma obra pueden resaltarse otros aspectos, lo que lleva hacia una segunda concretización, diferente de la primera, siendo ésta la razón por la cual Ingarden dice que las concretizaciones son diferentes de la obra literaria misma, pero sin olvidar que todas ellas tienen «*al mismo tiempo su base óptica en la obra literaria misma*» (Ingarden, 1998 § 62: 392), es decir, no es una vivencia meramente subjetiva. En relación a esta afirmación, la diversidad de las concretizaciones posibles radica fundamentalmente en el carácter esquemático de la obra de arte literaria, siendo ésta la que establece los límites adecuados de variabilidad:

Con todo, la identidad de la obra presentada en sus varias concretizaciones puede mantenerse solamente si las objetividades representadas en ella permiten en su “así-aparece” una variedad de estilos de aparición, y si, al mismo tiempo, el cambio de estilo de la aparición no afecta las cualidades metafísicas de la obra misma. (Ingarden, 1998 §63: 396)

En el caso de las concretizaciones inadecuadas, más allá de las que son claramente producto de una mala lectura, se requiere de un análisis desde otra perspectiva. Primeramente, en *La obra de arte literaria*, Ingarden reconoce la existencia de lo que llama una “atmósfera cultural” propia de cada momento histórico, misma que determina los valores estéticos de las obras de arte:

Es sabido que cada época en el desarrollo general de la cultura humana tiene su propio tipo de entendimiento, su propio tipo de valores estéticos y no estéticos, su propia disposición a una y no a otra manera de aprehender el mundo en general y las obras de arte en particular. En algunas épocas tenemos una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos, mientras que permanecemos ciegos hacia otras. (Ingarden, 1998 § 64: 405)

Un cambio en la atmósfera cultural, es decir, leer desde una atmósfera diferente de la original, puede producir «*extensas desviaciones de la obra y varios fenómenos de oscurecimiento*» (Ingarden, 1998 §64: 406). El filósofo polaco remarca que si la concreción depende de las actitudes del lector (la selección antes mencionada de los actos que considera centrales), aquéllas están marcadas por «*los rasgos de los tiempos*» (Ingarden, 1998 §64: 407) que le son propios. Por lo tanto, para conseguir una adecuada

concretización se requiere que el lector posea la competencia necesaria («*capacitación apropiada*» señala) y en la cual debe ser adiestrado, particularmente en el caso de ciertas obras literarias que así lo demanden: estudios históricos-literarios, coloquios, ensayos, etc. Así, se genera una tradición a partir de la identificación de una «*atmósfera literaria*» (Ingarden, 1998 § 64: 407) propia de una atmósfera cultural correspondiente a una época específica, una “tendencia de los tiempos”. Aclara Ingarden, estas concretizaciones son sólo posibles en el caso de obras literarias de primer orden y no en aquéllas que son «*malgrado kitsch (sic)*» (Ingarden, 1998 § 64: 408).

Regresando a las concretizaciones correctas y su variabilidad (tanto por los actos seleccionados activamente por el lector como por el carácter esquemático de la obra literaria), Ingarden deja claro en *La comprensión de la obra de arte literaria* la fuerza que mantiene la «*base óptica*» de la obra, líneas arriba mencionada:

[...] tenemos una visión amplia de los problemas que conciernen a la “vida” de la una y la misma obra literaria en las varias épocas, como un proceso histórico en que la continuidad del ser y la identidad de la obra se mantienen a pesar de todos los cambios. (Ingarden, 2005 § 11: 77)

Ésta continuidad que permanece a lo largo de la historia, y la consecuente posibilidad de lograr las concretizaciones adecuadas, sólo es posible si existe el mencionado conocimiento correcto de la obra y que finalmente es el que da acceso a su esencialidad:

Una obra literaria puede expresarse por siglos en tal concretización enmascarada y falseada, hasta que por fin encuentre alguien que la entienda correctamente, que la vea adecuadamente, y de alguna manera muestre su verdadera forma a otros. He aquí el papel verdadero de la crítica literaria (o de la historia literaria). (Ingarden, 1998 § 63: 396)

Desde otra perspectiva, Tornero pone en juicio la posibilidad de que sólo haya alguna concretización correcta:

Ahora bien, una contradicción más se vislumbra, cuando, por otro lado, el filósofo polaco afirma que hay una sola concreción “correcta”. Lo que se deduce de la propuesta, ciertamente, es la cancelación de la dimensión

histórica del lector. Si bien el lector es el que realiza las concretizaciones, esta posibilidad se resuelve como inmanencia. (Torner, 2007: 467)

Sin dejar de reconocer que Ingarden siempre habla de concretizaciones “correctas” y de concretizaciones “incorrectas”, en su defensa, él mismo le otorga al lector un cierto grado de permisividad en la concretización, la cual es inherente a la naturaleza de la obra literaria misma –una vez más, su carácter esquemático-, al punto de aceptar concretizaciones divergentes, cuando menos aceptables y que no parecen cancelar de un modo absoluto la dimensión histórica del lector:

Si la obra literaria, o la obra de arte literaria, no fuera una formación esquemática, como de hecho lo es, no sería posible que hubiera, en distintas eras, concretizaciones de una y la misma obra que pudieran adecuadamente, o por lo menos de una manera permitida por la obra, expresar sus características peculiares y todavía diferir variada y radicalmente entre sí. (Ingarden, 1998 § 64: 405)

Lo que subraya Ingarden, continuamente y con razón, es que la concretización se haga conforme a lo permitido por la obra misma. No hacerlo así, implica una libertad lectora que ha roto radicalmente con la obra literaria, lo cual no se puede condenar absolutamente bajo las circunstancias adecuadas, mientras se esté consciente de ello.

El fundamento último que le permite al filósofo polaco asegurar la identidad de la obra literaria más allá de las diversas concretizaciones producto de actos subjetivos y que la dota al mismo tiempo de su intersubjetividad, radica en su base óptica. Ésta es precisamente la que, como se ha visto antes, Dufrenne criticaba: la idealidad implícita del lenguaje. Precisa Ingarden:

[...] la aceptación de los conceptos ideales no solamente hace posible el reconocimiento de la existencia ópticamente heterónoma de las oraciones (y las objetividades intencionales derivadas proyectadas por ellas) sino que, al mismo tiempo, hace posible la aceptación de la identidad intersubjetiva de las oraciones para distintos sujetos conscientes. Es solamente con referencia al contenido de sentido de los conceptos ideales que los lectores de una obra literaria pueden reactualizar en una forma idéntica el contenido de las oraciones dado a ellas por el autor. (Ingarden, 1998 § 66: 424)

Finalmente, en relación con el tema de la historicidad, es conveniente ahora dirigirse hacia las ideas de Iser, no tanto en camino hacia el papel del lector histórico, sino más bien tomando en cuenta las características que definen a una obra y que pueden variar históricamente, particularmente en la modernidad literaria, al menos tal y como lo define el propio Iser.

2.3.2 Wolfgang Iser

2.3.2.1 Revisión de Ingarden

En *El acto de leer* (264ss), Iser realiza una revisión de los conceptos de espacios de indeterminación y concretización en Ingarden y de su relación con el valor estético de la obra de arte literaria. El principal reparo que Iser plantea es a la luz de sus propias concepciones comunicativas de la relación entre texto y lector, como se explicará más adelante.

Como se ha señalado antes, Ingarden considera que la obra literaria es un objeto intencional que será determinado mediante el proceso de concretización de los espacios de indeterminación, mismo que permite que se constituyan el valor estético y las cualidades metafísicas. Inicialmente, Iser está de acuerdo con que aquél conduce a la determinación de la obra: «*Resulta indiscutible que en la concreción mediante la constitución de sentido surge la determinación de la obra*» (Iser, 1987: 266). Sin embargo, critica que tanto el valor estético como las cualidades metafísicas no estén claramente explicados, definidos por Ingarden en sus trabajos, pero que al mismo tiempo el filósofo polaco afirme que sólo una concretización correcta permita que aquéllos puedan constituirse: «*[...] el valor estético y las cualidades metafísicas permanecen indeterminadas en tan alto grado, en cuanto condición y objetivo de aquella norma que controla la concretización correcta*» (Iser, 1987: 267). Iser propone abandonar la idea de que existen concretizaciones correctas, porque implicaría que el valor estético y las cualidades metafísicas serían trascendentes al acto de concreción.

El teórico alemán considera que el concepto de concreción no es un concepto de comunicación, ya que

[...] no describe la interacción entre texto y lector, sino la actualización de las perspectivas de las que el texto dispone en el proceso de lectura, y esto significa que en vez de una relación recíproca, pretende un declive unilineal del texto con respecto al lector. (Iser, 1987: 268)

Para que esta actualización pueda ocurrir de esta manera, el valor estético y las cualidades metafísicas ejercerían un papel de regulación, «*la función de un código*», que permite que se realicen las concreciones necesarias, correctas.

No obstante la anterior afirmación, Iser señala que la actualización de los elementos potenciales del texto es impulsada, conforme a Ingarden, más que por los espacios de indeterminación, por la «*emoción original*». Los espacios de indeterminación y su concreción permiten diferenciar la concreción de la obra de arte literaria, pero los elementos potenciales son solamente actualizados. En consecuencia, los espacios de indeterminación poseerían un rango subordinado: «*Así las categorías de la estética de la comprensión o de la “teoría emotiva” motivan para Ingarden el contexto entre texto y lector, cuyo desarrollo coincide con la producción del objeto estético como una imagen consonante*» (Iser, 1987: 270).

El llenado y omisión adecuados de los espacios de indeterminación, mismos que permiten la correcta concretización y la constitución del objeto estético, crean la ilusión de una realidad cerrada. A esta condición le llama Iser el principio del arte de la ilusión, de la estética clásica en clara oposición con respecto a la literatura moderna. Ésta, con la gran presencia de espacios de indeterminación, acorde con su tendencia a no proporcionar toda la información relevante o necesaria hace particularmente difícil el funcionamiento de los espacios tal y como Ingarden los había originalmente establecido: el objeto intencionado puede tener graves dificultades para constituirse en vista de la amplitud de los espacios de indeterminación. Este hecho lleva a Iser a consignar la teoría de Ingarden a una forma histórica de hacer literatura, el arte de la ilusión. A este respecto, más de una vez Ingarden ha llegado a establecer que las objetividades representadas pudieran llegar a ser “percibidas”, aunque sólo imaginativamente. En la literatura moderna, la presencia de grandes espacios de indeterminación que no pueden ser complementados, destruiría el valor estético de la obra de arte literaria: «*[...] la recepción de las obras sencillamente se*

perdería si se quisiera orientar su concreción sólo según las normas de la estética clásica de la armonía» (Iser, 1987: 275).

Concluye Iser su revisión de Ingarden (no sin antes reconocer que el filósofo polaco mismo estableció que todavía faltaba investigar intensivamente el valor estético de la obra de arte literaria):

Con el concepto de concreción ha conquistado para la obra artística la necesaria estructura de recepción, sin por ello ciertamente considerar este concepto como un concepto de la comunicación. En consecuencia, la concreción es sólo la actualización de los elementos de la obra, y no una interacción entre texto y lector; por tanto, los espacios de indeterminación son sólo estímulos sugestivos de una implementación, en último término pensada estéticamente, y apenas condición de las relaciones mutuas entre las visiones esquematizadas o las perspectivas de presentación del texto que tienen que ser actualizadas por el lector. (*Id.*)

2.3.2.2 La teoría de los espacios vacíos

Para Iser, la ficción es principalmente una estructura de comunicación que organiza una realidad muy específica: el arte no busca tanto conocer el mundo como «*producir complementos de éste*» (Iser, 1987: 279), tal y como define a partir de una cita de Umberto Eco. Así, la estructura de comunicación no puede ser idéntica ni a la realidad ni al repertorio que conforma potencialmente al lector. Esta doble no-identidad se manifiesta mediante diversos grados de indeterminación, los cuales impulsan la comunicación y ponen en evidencia la condición comunicativa del texto de ficción. La indeterminación tiene su origen en la falta de claridad del código con el cual se ha elaborado el texto, lo que genera un conocimiento «*imperfecto*»:

Esta imperfección se origina porque la validez del repertorio del texto, con un código transformado, se encuentra ciertamente presente, pero a la vez se silencia el fundamento del cual ha surgido. Lo no-dicho es constitutivo de lo que dice el texto; así, su “formulación”, a través del lector, produce una reacción en las posiciones manifiestas del texto que por lo general presentan realidades fingidas. (Iser, 1987: 279)

Las estructuras de indeterminación en el texto son, haciendo uso de los conceptos de Saussure sobre las relaciones sintagmáticas y las paradigmáticas, los espacios vacíos del

eje sintagmático (utilizado aquí abreviadamente como espacios vacíos, al menos que se señale lo contrario) y los espacios vacíos del eje paradigmático o negaciones, siendo este último el término a utilizar aquí (y mayormente también por Iser). Ambos tipos conducen a una interacción entre texto y lector.

Los espacios vacíos son los espacios que han sido dejados en blanco en el texto entre los diversos y diferentes segmentos que lo constituyen, de aquí la denominación de pertenecientes al eje sintagmático. Iser utiliza el término «*espacios vacíos*» para diferenciar su conceptualización del proceso de recepción de la de Ingarden, los espacios de indeterminación. Si estos últimos requieren en el lector un acto de complementación, los espacios vacíos de Iser requieren de un acto de combinación:

Espacios vacíos describen menos una carencia de determinación del objeto intencional o de las perspectivas esquematizadas que más bien la capacidad de ocupar un espacio determinado del sistema en el texto por medio de las representaciones del lector. (Iser, 1987: 280)

Para Iser, el objeto imaginario sólo se constituye cuando los diversos esquemas del texto se refieren entre sí, acto que es posible por la presencia de los espacios vacíos. Esta referencia mutua, dejada en blanco por el texto, señala la realización del potencial de ensamblaje de los segmentos que lo conforman:

Consecuentemente, materializan las “articulaciones del texto”, pues funcionan como los “goznes pensados” de las perspectivas de presentación, y se muestran así como condiciones del correspondiente potencial de ensamblaje de los segmentos del texto, unos con otros. (Iser, 1987: 280)

Los espacios vacíos permiten los actos de representación o presentificación³¹ del lector y cuya realización tiene como consecuencia la desaparición de los primeros. Para Iser el potencial de ensamblaje es una categoría fundamental del proceso de constitución del

³¹ Fenomenológicamente, se prefiere utilizar la palabra “presentificación” sobre “representación”. La razón de ello radica en que “representación” suele asociarse a una actividad donde lo “representado” sustituye a algo que no está presente. La presentificación es una actividad de constitución *plena* de un objeto intencional, donde no existe ninguna suplantación, sino un acto genuino de tener presente en la conciencia dicho objeto en ese momento, con toda su rotundidad. Como se ha comprobado, Iser utiliza todavía “representación”, denominación que se tiene que conservar en las citas textuales, pero no será así en la discusión de sus ideas.

texto de ficción, aunque funciona muy diferentemente de como lo hace un texto «*objetivo*», donde el potencial de ensamblaje se regula pragmáticamente con miras a conseguir la coherencia textual necesaria. En el texto de ficción, dicha coherencia surge a partir de la combinación de esquemas que es propiciada por los espacios vacíos y la decisión selectiva del lector. Inicialmente, los espacios vacíos son interrupciones textuales que van en contra de la coherencia textual misma. Es la actividad presentificadora del lector la que finalmente consigue aquélla, siendo indiferente si la obra es moderna y con abundancia de espacios vacíos, o clásica, con pocos, pero con la presencia de perspectivas de presentación también dadas mediante segmentos al lector.

Otra consecuencia de la presencia de los espacios vacíos es la interrupción de la «*continuidad fluida*», tal y como se da en el proceso de percepción. Iser establece que la constitución de las presentificaciones a partir de los esquemas del texto no siguen el principio de la continuidad fluida que es indispensable para la constitución de los objetos en los actos de percepción cotidianos. Al interrumpir el potencial de ensamblaje, los espacios vacíos ponen en contacto directo, colisionan en su inmediatez, afirma Iser, tanto las normas seleccionadas del repertorio como los segmentos de las perspectivas de presentación, originando un efecto de supresión de la constitución fluida. Sin embargo, es necesario que de algún modo se logren figuras integradas a partir de los esquemas, si se desea conseguir la coherencia textual. Esto es conseguido mediante la actividad del lector que permite una afluencia de presentificaciones a partir de la dinámica que establecen los espacios vacíos, aunque no es una secuencia en sí misma:

La causa de ello se encuentra encerrada en aquella estructura por Sartre, de manera que las representaciones no pueden quedar sintetizadas en una secuencia, sino que se deben abandonar representaciones constituidas o hay que salir de ellas, si por las circunstancias resulta obligado producir una nueva representación. Pues reaccionamos ante una representación cuando construimos una nueva. (Iser, 1987: 284)

Iser llama a la primer presentificación realizada como de primer grado. Las que son producto de una reacción ante las originales, ante su falta de cumplimiento con respecto de las expectativas suscitadas, son denominadas como de segundo grado. Las presentificaciones de primer grado serán sustituidas por las de segundo en un proceso que Iser llama «*colisiones*». De esta manera, los espacios vacíos parecen obstaculizar en cierta

medida la constitución o la consolidación de las presentificaciones. De igual forma, esta dificultad irá también en contra de la constitución de sentido, mismo que tiene su origen en las presentificaciones del lector.

No obstante, estas dificultades o entorpecimientos en la constitución de las presentificaciones resulta en un incremento en la potencialidad estética de los textos literarios, por dos razones principales que tienen que ver con la libertad creativa de la recepción. La primera: «[...] *el entorpecimiento de la representación permite la variabilidad de las definitivas figuras de sentido de un único texto*» (Iser, 1987: 287), lo que establece una permisividad interpretativa por parte del lector (dentro de los límites que Iser asigna a su actividad en relación con lo que el texto permite) y la segunda razón, que permite abandonar hábitos establecidos de recepción y de presentificación por nuevas maneras de constitución más libres, fuera de las determinaciones previas que acompañan a cualquier lector:

El entorpecimiento de las representaciones configuradas opera con el fin de que abandonemos de nuevo las representaciones configuradas y de que de esta manera se conviertan en una contraposición de nuestros propios productos, para construir después representaciones en las que nuestra habitual determinación no nos permita pensar en absoluto. (Iser, 1987: 287)

El entorpecimiento de las presentificaciones tiene todavía otra cualidad estética mayor, pues esta ruptura con los hábitos usuales del lector le permite llegar a perfilar lo que está todavía más oculto en el texto literario:

Ante todo, mediante las cambiantes reorientaciones, que se producen a partir de la reacción ante las representaciones a través de tales segundos grados, en relación al saber, logra representarse precisamente aquello que por su medio había quedado oculto, o descubrir en el saber algo que no podíamos ver en absoluto cuando dominaba la perspectiva habitual, pues con ésta disponíamos de lo sabido. Así, la perturbación de la representación llega a relevar al lector de sus disposiciones habituales con el fin de que sea capaz de representarse lo que parecía quizá irrepresentable en razón de las decisiones de sus orientaciones habituales. (Iser, 1987: 288)

La teoría de los espacios vacíos confirma y amplía la concepción de Ingarden del texto literario como una formación esquemática. Al igual que los espacios de indeterminación del filósofo polaco, los espacios vacíos tienen una función fundamental en

la constitución de los valores estéticos debido a la actividad lectora. La diferencia principal entre ambas posturas –más allá del enfoque comunicativo de Iser o en alguna relación con el mismo- radica en que el teórico alemán concibe al texto literario (usualmente el de la modernidad artística, caracterizado por la presencia de una gran cantidad de espacios vacíos) como predominantemente “ocultando” su sentido, marcado por lo “no dicho” e invitando al lector a traer a la luz todo aquello que los espacios vacíos han dejado fuera del mismo. Para Ingarden los textos literarios (probablemente aquéllos que no comparten la estética de la modernidad artística) demandarían, en su naturaleza específica, solamente la concretización de las objetividades representadas y de los aspectos esquemáticos, claramente asibles en el texto mismo.

Es interesante remarcar que si bien los postulados de Iser son pensados en función de una estrategia autorial para el texto de ficción y que, como se ha señalado antes, no es la dirección seguida por un texto pretendidamente objetivo como sería muchas veces el ensayo, en éste no dejan de existir espacios vacíos. La diferencia radica en que la existencia de estos espacios no es mayormente producto de una estrategia autorial –el ensayo pretende ser lo más transparente posible en la exposición de sus argumentos-, sino más bien de una asimetría en los conocimientos entre el autor y el lector. Más adelante se incidirá en este punto cuando se discuta directamente la ensayística paciana.

2.3.2.3 La estructura funcional de los espacios vacíos

El acto de leer implica la constitución de objetividades, a saber, presentificaciones a partir de las segmentaciones que presenta un texto de ficción. Sin embargo, no existe una relación directa entre cada segmento y la objetivación resultante, ya que la determinación conseguida no depende del segmento individual, sino de la relación establecida entre los diversos segmentos a partir del impulso de los espacios vacíos. Ahora bien, si el lector va a realizar una serie de actos relacionales que estén lejos de ser un ejercicio únicamente subjetivo, plantea Iser que tiene que existir necesariamente una estructuración que permita evitar este riesgo:

Si los espacios vacíos abren tal red de relaciones, entonces ésta debe ciertamente tener una estructura, si es que la determinación recíproca de los

segmentos de los textos, por otra parte, no debe quedar indeterminada en razón de la arbitrariedad de la regulación individual. (Iser, 1987: 298)

Si bien los espacios vacíos han sido entendidos hasta ahora como interrupciones, también funcionan al mismo tiempo como estructuras comunicativas. Este hecho es posible porque organizan el cambio de perspectivas del punto de vista del lector en el paso de un segmento a otro. Iser establece que el punto de visión es un campo, donde los segmentos que lo constituyen se determinan recíprocamente:

Un campo surge siempre allí donde al menos hay que referir mutuamente dos posiciones, como sucede en todo momento articulado de lectura, en el que el cambio de perspectivas tiene lugar entre segmentos situados diferenciadamente. (Iser, 1987: 300)

Los espacios vacíos señalan las relaciones dejadas en blanco entre dos segmentos y de este modo estructuran al campo. Entre los segmentos que forman el campo, existen afinidades y diferencias que tensionan la coherencia estructural, misma que necesita ser resuelta y para lo cual Iser sugiere:

La tensión es capaz de liberarse, si se crea un marco común para los segmentos del campo de visión, el cual haga presente el contexto de la relación entre afinidades y diferencias. Este marco ciertamente se muestra como espacio vacío que sólo es implementable a través de la representación del lector. (Iser, 1987: 301)

Este hecho permite que el lector pueda producir un contexto de relaciones. Para entender cómo puede funcionar comunicativamente un campo, Iser recurre a las nociones de tema y horizonte, fundamentales en su conceptualización teórica:

Consecuentemente hay que describir operaciones que permitan una ordenación de las perspectivas particulares. De ello se ocupa la estructura de tema y horizonte. Regula primeramente la dedicación atenta del lector al texto, cuyas perspectivas representadas no discurren ni paralelamente ni consecutivamente, sino que se entrecruzan en la disposición del tejido del texto. Por tanto, el lector no es capaz de situarse a la vez en todas las perspectivas, más bien en el proceso de lectura va moviéndose a través de los cambiantes segmentos de las distintas perspectivas de exposición. En este momento para él se convierte en tema adónde mira o en donde precisamente “descansa”. Sin embargo, todo ello se encuentra siempre en

el horizonte de otros segmentos en los que el lector estaba antes situado. “Horizonte es el círculo de visión que abarca y encierra todo lo que es perceptible desde un punto.”³² Pero el horizonte en el que se sitúa el lector no es uno arbitrario; se constituye con los segmentos que habían sido tematizados en las pasadas fases de la lectura. (Iser, 1987: 162)

El punto de visión del lector parte de tematizar (hacia dónde mira) un segmento y dejar el otro temporalmente fuera de la vista, lo que no lo hace desaparecer, sino que constituye un espacio vacío desde la posición convertida en tema y adquiriendo así un carácter de horizonte. El segmento que se convierte en horizonte no deja de estar relacionado con el segmento que convirtió en tema, pues si uno de los dos es tema, lo es porque el otro a su vez es necesariamente horizonte. Así, la comprensión ocurre solamente a partir de la relación entre tema y horizonte, como resultado del movimiento del segmento tematizado hacia el segmento horizonte que reclama la eliminación del espacio vacío y donde éste último pasa a ser tematizado y el primero se convierte en horizonte, dinámica constante que va condicionando las orientaciones significativas en la lectura:

Mediante la estructura de tema y horizonte aparecen los segmentos no sólo en recíproca relación; esta estructura constituye también el presupuesto para que sean transformados. Sólo la transformación de los segmentos permite que se origine el objeto estético, y de esto se sigue que ni la perspectiva particular de presentación, ni mucho menos sus segmentos correspondientes, pueden representar este objeto. (Iser, 1987: 302)

Iser llama a esta recíproca relación, «*proceso hermenéutico*», donde la dinámica entre tematización y espacio vacío y su respectivo cambio posicional también produce un efecto «*retroactivo*» sobre las posiciones pasadas. Una característica importante es que la interacción entre texto y lector, debido a esta dinámica, evita una arbitrariedad interpretativa, al menos estructuralmente, porque reclama en el lector que siga la estructura de intercambio propuesta. La potencial variación interpretativa, dice Iser, radicará solamente en los contenidos de presentificación de cada segmento que el lector imaginativamente pudiera tender a presentificar. La estructura de tema y horizonte siempre está presente pero el lector podría, por ejemplo, debido a razones ideológicas, interrumpirla, y no seguir el cambio de punto de visión que el texto le ha estado asignando. Podría sólo

³² Iser señala en nota a pie de página que este entrecomillado proviene de Hans Georg Gadamer, tal y como sigue: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, pág. 286.

querer presentificar un segmento tematizado y rechazar segmentos horizonte en los que se está solicitando que se llenen las posiciones dejadas vacías; la estructura demanda siempre el juego interactivo entre tema y horizonte, si se está buscando la correcta comprensión del texto:

En el flujo temporal de la lectura no pueda pasar desapercibido que en el renovado cambio de perspectivas se origina un efecto retroactivo, por cuyo medio el tema captado hace interpretable aquel que ha quedado libre. (Iser, 1987: 308)

En cuanto a las presentificaciones, están sujetas a la misma dinámica. Cada nuevo espacio vacío y su necesidad de determinación impulsa la generación de nuevas presentificaciones que sustituyan a anteriores que ya no son de utilidad en la comprensión requerida a partir de los nuevos segmentos disponibles:

Con ello la representación abandonada se inscribe en la que le sucede. El cambio de lugar en el campo del espacio vacío hace que nazcan estas cadenas de representaciones, que surgen de las operaciones de estructuración trazadas, en cuya realización la transformación de las posiciones dadas por el texto se traduce en la conciencia de representación del lector. (Iser, 1987: 309)

2.3.2.4 Negación

El otro tipo de espacio vacío que Iser conceptualiza es el correspondiente al eje paradigmático, al que denomina como negación. Al igual que en Saussure o Jakobson previamente, existen una serie de asociaciones con respecto a lo presentado en el texto, aunque en este uso particular de Iser adquiere la característica de ser una asociación por negación. El punto de partida es el repertorio, la denominación que en el teórico alemán abarca las normas sociales, históricas, culturales, literarias de la realidad extratextual que están presentes en un texto de ficción y que reclaman en el lector un conocimiento determinado previo. Sin embargo, la inclusión de las normas del repertorio no necesariamente funcionan de manera idéntica como lo hicieron originalmente. Ellas pueden haber perdido ya su validez al considerar Iser que son históricas. Este hecho produce un espacio vacío, ya que no pueden seguir siendo válidas literalmente:

Como validez tachada, marca un espacio vacío en la norma seleccionada; como tema callado de la supresión, marca la necesidad de desarrollar una actitud determinada, que permita al lector descubrir lo callado en la negación. Así, la negación sitúa al lector entre el “no-más” y un “todavía-no”. (Iser, 1987: 322)

El resultado inmediato es que en el lector no pueden funcionar adecuadamente las actividades prospectivas en la aparición de lo supuestamente conocido. Necesariamente tiene que cambiar su interpretación de estas normas y con ello abrir paso a nuevas posibilidades que no están presentes como tales, sino que tendrán que surgir necesariamente a partir de la negación de la validez de las primeras. Acertadamente Iser remite a la modalización del conocimiento como negación, misma que fundamenta en Husserl en una cita de su *Experiencia y juicio (Erfahrung und Urteil)*:

Cualquiera que sea la clase de objetivación de la que se trate, siempre es esencial para la negación la superposición de un nuevo sentido, por medio de uno ya constituido, obteniendo ahora uno en el que está presente su represión; y, correlativamente, en la orientación noética, la constitución de una segunda interpretación que no se sitúa al lado de la primera, reprimida, sino que discute acerca de ella y con ella. (Iser 1987: 323)

Por lo tanto, en la negación no deja de existir lo negado, la negación es sólo parcial, estableciéndose así la orientación de la actividad del lector, en una suerte de juego entre lo supuesta e inicialmente válido y su contrarréplica, establece Iser. De esta manera, el lector realiza su actividad de presentificación, de constitución del objeto imaginario, a partir de la dinámica que genera este particular espacio vacío.

Probablemente sea de utilidad, para visualizar este desarrollo teórico, si se presenta aquí muy brevemente el ejemplo que usa Iser en su texto. Parte de la novela *Joseph Andrews* del autor inglés Henry Fielding, en la cual se presenta como punto primordial del repertorio una serie de normas respecto a las cuales puede juzgarse las virtudes que hacen de un hombre, el ideal del hombre perfecto. La posesión de estas virtudes, supuestamente aceptadas todavía en la Ilustración, deberían asegurar el éxito al protagonista de la obra, lo cual no llega a ocurrir: más que ser una ventaja, impide el éxito en su vida. Esto origina en el lector una negación de la validez de dichas normas. Pero al ser una novela didáctica, no es la intención de Fielding señalar que la virtud sea algo negativo en sí mismo, lo que lleva al lector a buscar otra u otras interpretaciones acerca del

valor de la virtud, a partir de la negación: la virtud queda como trasfondo sobre el que se despliega la actividad interpretativa. No se contradice a la virtud, sino a su validez en un mundo extemporáneo a su origen. Así, el problema puede radicar en la fundamentación platónica-cristiana de la virtud, misma que resulta inoperante en el contexto social contemporáneo a la novela, o que debe realizarse una nueva fundamentación, etc. La negación de la virtud se ve contrastada con las conductas opuestas por los otros personajes (obstinación, bajeza, simulación), generando un espacio vacío, el cual debe ser llenado para lograr deducir el sentido del texto, el cual no es idéntico con ninguna de las oposiciones: si sólo existiera el idealismo y vileza, sería algo demasiado previsible aplicable para cierto tipo de obras con valor maniqueo. Más bien se lograría el entendimiento de lo que motiva el comportamiento de los personajes y la necesidad de encontrar una mediación entre la norma de comportamiento y la situación empírica en la que se desenvuelve. En consecuencia, la negación del repertorio es la que permite al lector realizar su labor presentificadora y conseguir traer a la luz lo que no está expuesto como tal en el texto literario:

[la negación] Efectúa el antiguo sentido que niega, todavía conscientemente, mientras que le sobrepone uno nuevo, que ciertamente permanece vacío, pero que precisamente necesita del antiguo sentido, ahora tachado; y ello porque éste, por medio de la negación, se ha transformado de nuevo en un material de interpretación y de capacidad motivadora, de donde ahora se debe ganar la determinación de los espacios vacíos que la negación ha tematizado. (Iser 1987: 328)

Se discutirá con mayor detenimiento acerca de la negación y otras modalidades en la siguiente sección dedicada a la síntesis pasiva de Husserl.

Iser complementa la labor de Ingarden a la luz de la obra literaria moderna, proclive a presentar un alto grado de indeterminación. El pensador polaco en sus dos obras principales anteriormente citadas, suele referir a un tipo de obra literaria previa a la modernidad, que no se caracteriza por privilegiar la experimentación artística tal y como sucede en las vanguardias literarias del s. XX. Iser logra adecuadamente valorar las innovaciones de la modernidad e incluso de la posmodernidad, conforme afirma Tornero:

Sea como sea, ambos [Iser y Adorno] son autores fundamentales para comprender el arte moderno y, diría, también el posmoderno, aun cuando

haya que continuar realizando algunas adecuaciones a sus valiosas observaciones. (Tornero, 2011:136)

Para conseguirlo, Iser utiliza el término *negatividad* para caracterizar a la presencia de espacios vacíos y negaciones que complementan lo formulado por el texto literario, formulación ésta que refiere continuamente a un horizonte no formulado al que se es asequible gracias a la presencia de la negatividad. Lo dicho es modulado por lo no dicho, lo pretendido se ve incrementado más allá de lo dicho.

Iser hace hincapié sobre todo en la constitución del sentido, particularmente en la parte comunicativa del mismo en cuanto a la labor activa del lector: el sentido no está en el texto, lo constituye el lector, entre las múltiples posibilidades generadas por la negatividad. Lo que no implica una pura subjetividad, dado que el texto también llega a vetar algunas posibilidades. De cualquier forma, existe entonces una virtualidad de las determinaciones de sentido decididas por el lector, fuente del valor de la vivencia estética:

Esta virtualidad tiene carácter estético, pues se produce no sólo mediante las posibilidades selectivas, de las que tomamos una y, por tanto, excluimos las otras, sino también mediante la ausencia de una referencia con la que se pueda evaluar como verdadera o falsa. (Iser, 1987: 347)

Este breve comentario de Iser, que no llega a desarrollar posteriormente, anticipa una de las características de la vivencia estética que en este trabajo se ha desarrollado: las posibilidades estéticas que tiene la modalización cuando no existe la certeza completa en el lector, tal y como será analizado en la siguiente sección.

2.4 La síntesis pasiva de Edmund Husserl

Husserl estudia el tema de la síntesis pasiva a lo largo de toda su obra, esto es, desde el fundamento de las intuiciones sensibles en distinción a las categoriales en el capítulo sexto de la Segunda Parte de la *Investigación sexta* (2009, 693-717)³³, pasando por

³³ K. 6. Sinnlichkeit und Verstand. Sinnliche und kategoriale Anschauungen. Hua XIX/2 §§ 40-52 [B₂ 128, A 600] pp. 657-693.

la revisión de ellas que posteriormente incluye en *Ideas I* (2013, 369-371)³⁴, así como en las aquí también citadas *Lógica formal y lógica trascendental* (Apéndice II) (2009b, 379-395)³⁵, *Experiencia y juicio* (1980a, 77-216)³⁶ lo mismo que en otras obras y compilaciones póstumas para la serie Husserliana, como *Phantasie und Bildbewußtsein. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen* al cuidado de Eduard Marbach (Husserl, 1980b)³⁷ y las lecturas reunidas junto con manuscritos de investigación sobre la síntesis pasiva, ordenadas cronológicamente por Margot Fleischer (Husserl, 2009a)³⁸.

La tesis principal sostenida en este trabajo en torno a la ensayística sobre arte de Paz es que el objeto estético no está siempre constituido a partir del cumplimiento (*evidencia* en términos husserlianos más precisos), sino que muchas veces es un objeto estético modal en su origen. Ambas posibilidades, de las que se deriva lo que aquí se denomina como estética del cumplimiento y estética modal serán discutidas al final de este capítulo.

Acerca del término modal, es conveniente establecer desde ahora un par de conceptos relacionados que colaboran para su comprensión y que serán utilizados con frecuencia en las secciones siguientes. A diferencia de la tradición filosófica griega³⁹, Husserl establece, principalmente en *Ideas I*, el término *doxa* y el adjetivo *dóxico* para hablar de una creencia original que tiene la característica de la certeza y no de una opinión, suposición, etc. como en la tradición citada. Así, establece⁴⁰:

Caracteres noéticos, correlativamente referidos a modos de ser – “CARACTERES DE CREENCIA” o “DÓXICOS”-, son en las representaciones intuitivas, por ejemplo, la creencia perceptiva que como “percatación” está encerrada como ingrediente en la percepción normal y,

³⁴ Hua III/1, § 118. Bewußtseinssynthesen. Synktaktische Formen, pp. 245-247.

³⁵ Hua XVII, Beilage II [275], pp. 314-326.

³⁶ Primera parte. La experiencia pre-predicativa [receptiva]). En alemán: I. Abschnitt. Die vorprädikative (Rezeptive) Erfahrung. Kapitel I, II, III §§ 15-46. (1999 EU, 73-230).

³⁷ Sin haberse publicado en vida, este tomo XXIII de la Husserliana recobra los apuntes y lecciones en torno a la imagen como *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. La traducción al inglés fue realizada como *Phantasy, image consciousness and memory*, Husserl (2005).

³⁸ Hua XI.

³⁹ Cf. Ferrater Mora en la entrada dedicada a *doxa*, primer tomo, p. 936.

⁴⁰ Se ha intentando respetar la tipografía de la fuente bibliográfica, misma que usa versalitas. Se utilizan aquí mayúsculas ante la falta de disponibilidad de las primeras. Es oportuno señalar que la elección de las versalitas por parte de la edición de A. Zirión es con el objetivo de que representen los subrayados que se encuentran en los manuscritos mismos de Husserl.

más precisamente, digamos, la certeza de la percepción. (Husserl, 2013: 333)⁴¹

Ahora bien, puede ser que ante el objeto percibido inicialmente en certeza, o creyendo que existe esta certeza, surja alguna duda, inquietud acerca si realmente las cualidades exhibidas son lo que aparentan ser. Ante esta inseguridad se dan otras modalidades de ser:

El modo de la CREENCIA “CIERTA” puede pasar al de la mera SUPOSICIÓN o CONJETURA, o al de la PREGUNTA y la DUDA; y, según el caso, lo que aparece (y caracterizado como “originario”, “reproductivo”, etc., respecto de aquella primera dimensión de caracterizaciones) asumirá entonces LAS MODALIDADES DE SER de lo “POSIBLE”, de lo “PROBABLE”, de lo “cuestionable”, de lo “dudoso”. (Husserl, 2013: 334)⁴²

Estas modalidades, como se discutirá con detalle más adelante, se dan de manera similar en la lectura de la obra de Paz debido al entrecruzamiento de conocimientos que se requieren para la completa comprensión de su ensayística aquí abordada (sobre arte, sobre su poética, etc.) y con los que no siempre cuentan la mayoría de sus lectores. Así como existe una estética de la armonía con Ingarden, también existe una estética modal válida debido al efecto de tensión entre cumplimiento y no cumplimiento, lo cual a su vez también tiene consecuencias estéticas, tal y como ya demostró Iser para el caso de la negación, aunque el teórico alemán enfatiza la constitución del sentido.

En el siguiente capítulo se ahondará en este tema, pasando ahora a discutir las ideas de Edmund Husserl en torno a la síntesis pasiva, las cuales sustentan en importante medida la tesis expuesta líneas arriba, a partir de su obra *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* (Husserl, 2001). Este libro contiene una traducción al inglés de la Husserliana XI⁴³, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926* (Husserl, 2009a), junto con, señala

⁴¹ Hua III/1§ 103: 214.

⁴² Ibidem: 215.

⁴³ *Husserliana* es la denominación general del proyecto de publicación de las obras completas de Husserl, realizada bajo los auspicios de los Archivos Husserl de la Universidad Católica de Lovaina, sede del *Nachlass* husserliano. El tomo XI aquí referido, no editado por Husserl, es el recopilado por Margot Fleischer y corresponde a los manuscritos de diversos cursos impartidos en la Universidad de Friburgo en 1920/21, 1923 y 1925/26.

el traductor y responsable de la introducción, Anthony J. Steinbock, adiciones fundamentales al texto principal de los cursos de Husserl, algunos agregados suplementarios y una reorganización parcial del material.

2.4.1 Génesis y pasividad

En su introducción a *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis* (Husserl, 2001), Steinbock señala que alrededor de 1921 Husserl desea hacer una indagación en torno al «origen de la verdad», buscando establecer una lógica trascendental que permita comprender cómo se fundamenta la validez fenomenológica, lo que lo lleva hacia los problemas de la génesis y a formular una diferenciación explícita entre lo que es la fenomenología estática y lo que es la fenomenología genética.

La fenomenología estática es en la que Husserl realizó sus primeras indagaciones filosóficas y es caracterizada por Steinbock, como

By static we understand two things: first, a constitutive approach that is concerned with how something is given or modes of givenness, and second, a concern with essential structures. In Husserl's terminology, a static method can address both strictly "phenomenological" (i.e., constitutive) as well as "ontological" (i.e., essential) dimensions of experience. Thus, a static approach can interrogate the interplay of intention and fulfillment, the meant features of an object, the noetic qualities of an act, etc., as well as the structural or essential possibilities of the particular object or act within the intentional correlation. (en Husserl, 2001: xxx)

Sin que fuera del todo ajena a sus primeros pensamientos (Steinbock señala que ya en las *Investigaciones Lógicas* está presente), Husserl dedicó una mayor atención posteriormente a la fenomenología genética, de la génesis, la cual define Steinbock:

By genesis Husserl understands three variations of experience: (1) genesis within the purely active sphere of experience where the ego functions in rational acts, (2) genesis between the active and passive spheres of experience, where one traces the origin of activity in passivity (or between the judicative in the perceptual spheres of experience), and finally, (3) "primordial constitution" as a phenomenology of passive experience, including apperception, motivation, affection and association, kinaesthesia, etc. (en Husserl, 2001: xxxi)

Husserl comprendió retroactivamente que el problema de la génesis no era más complejo que el de la estática, sino que era más fundamental y concreto, pero que la estática era pedagógicamente más adecuada para guiar el camino hacia la génesis.

Un concepto fundamental en relación con la fenomenología genética es el de pasividad. Husserl nunca definió explícitamente este término, mismo que utiliza en diversos contextos, muchas veces críticamente. Sin embargo, es posible distinguir diversos usos particulares del mismo, todos interrelacionados tal y como lo señala Steinbock (Husserl, 2001: xxxviii y siguientes), como se discute a continuación.

La génesis pasiva de la constitución del sentido sigue a una regularidad sostenida en principios fundamentales. Husserl habla de una génesis primordial, o de una constitución primordial y a veces de una pre-constitución.

Noéticamente, a saber, de modo afectivo, aprehensivo, bajo la influencia de un interés o voluntad determinada, una percepción dada se vuelve una percepción que persiste retencionalmente, que se desvanece hacia atrás como una forma fundamental del pasado y se liga con retenciones previas, motivando protenciones, intenciones con dirección en el futuro. Ésta clase de regularidad o conciencia del tiempo (time-consciousness) provee la forma primordial de constitución de la unidad e identidad de un objeto. Así, no sólo la síntesis activa, sino también la pasiva sirve para formar totalidades inteligibles, significativas, a partir de la multiplicidad de la percepción.

Noemáticamente, es decir, desde el punto de vista que considera al objeto intencional constituido en la conciencia, el objeto se articula genéticamente de dos maneras posibles, dependiendo de si existe concordancia o no con respecto a lo prefigurado por las ocurrencias pasadas. Si no existe cumplimiento del sentido esperado, Husserl habla de modalización pasiva: se puede anular el sentido esperado, o suspender o tachar (*crossing out*). Más adelante se discuten a detalle cada una de estas posibilidades. Si existe el cumplimiento, Husserl habla de evidencia, donde se da la confirmación, propia de la esfera pasiva de la experiencia y diferente de la verificación propia de la esfera activa.

Para Husserl, pasividad es la esfera de la experiencia donde el ego no participa activamente en la constitución de sentido. El término de “síntesis pasiva” se refiere a la

producción de sentido mediante conexiones asociativas, no sin la presencia del ego, sino con su participación no activa⁴⁴.

A diferencia de procesos activos tales como la elaboración de juicios, la reflexión, los actos lingüísticos, los procesos pasivos incluyen percepción, lo pre-predicativo, pre-reflexivo y lo pre-lingüístico que tienen una teleología orientada hacia la razón: el origen de la significación está en la esfera de la pasividad, como fundamento a la actividad del *logos*. La pasividad es la que permite que se de la experiencia de la actividad, la base a partir de la cual el ego puede realizar sus actividades cognitivas: hablar de pasividad es hablar del ámbito de lo pre-dado (*Vorgegebenheit*) y de las formaciones tipo-objeto (*object-like formations*, *Gegenständlichkeit*), donde el objeto todavía no está constituido por un ego activo, no está “dado” en su sentido genuino. Pre-darse es ejercer una atracción afectiva en el sujeto (algo que está ahí), pero sin ser todavía asido egoicamente. Lo que provoca esta atracción es la formación tipo-objeto que exhibe la estructura básica de un objeto, pero que no puede exhibir todavía su sentido completamente ante la ausencia de un ego activo. Así, un objeto está dado cuando el ego le presta atención, interés, cognición, etc., aunque para que ello pueda ocurrir es necesario que se constituya primero pasivamente con la intervención del recuerdo.

2.4.2 Modalización

La unidad de un objeto percibido -aun cuando la percepción no es un acto único, completo, sino que es una sucesión de vivencias individuales en el tiempo y aun cuando se realice desde diversos puntos de observación de dicho objeto- se mantiene a lo largo de la vivencia. Esto es debido a que la intencionalidad se ve cumplimentada en todo momento, el sentido prefigurado, las expectativas generadas se cumplen debido al efecto retencional de una vivencia previa, existiendo entonces un reconocimiento del objeto. La concordancia entre la intención y el objeto es el resultado de continuas síntesis de cumplimiento. El conocimiento adquirido previamente se conserva o incluso se enriquece. Cuando se da el

⁴⁴ Steinbock señala que Husserl eligió el apositivo “pasivo” ante la falta de un mejor término, aun cuando la constitución de sentido aquí señalada sea “functionally operative and effective” (Husserl, 2001, nota 18: xl).

cumplimiento total, Husserl habla del modo de validez (*mode of validity*) de la vivencia, el cuál establece como el modo primordial.

Un caso diferente, opuesto, es cuando no se da el cumplimiento total de la intencionalidad. El objeto percibido no coincide en su totalidad con ninguna retención previa. Husserl (2001: 63) habla entonces de modalización, la cual intenta definir:

... speaking of “modalization” is ambiguous. On the one hand, we can mean each transformation of the mode of validity as distinct from the original mode of validity, naive certainly, so to speak, that is not ruptured by discrepancy or doubting. And, on the other hand, we can mean a transformation where the validity-mode of certainty is concerned, where it ceases to be certainty. The primordial mode is certainty, but in the form of the most straightforward certainty. (Husserl, 2001: 76)

A continuación se discutirá cómo se pueden estudiar estos casos de incumplimiento significativo (o al menos de incumplimiento del modo de validez inicial): el modo de negación, el modo de duda y el modo de posibilidad.

El modo de negación

Para ejemplificar el modo de negación, Husserl cita como ejemplo la percepción de un objeto, una esfera de color rojo (Husserl, 2001: 63ss). Desde un punto inicial de percepción, viéndola de enfrente, se espera que la parte de atrás sea igualmente esférica y de color rojo. Sin embargo, en un desplazamiento del punto de observación para percibir la parte oculta a la mirada, resulta que la parte posterior no es roja ni esférica, sino verde y con forma indentada. Cuando en el transcurso de una percepción la expectativa esperada no se está cumpliendo totalmente, es decir, sólo existe un cumplimiento parcial y la unidad del objeto no se mantiene a lo largo del trayecto perceptivo, existe una desilusión, una decepción con respecto a lo que se esperaba. La unidad intencionada de la vivencia se rompe y surge en su lugar la vivencia de que lo percibido es “otra cosa” (“*otherwise*”).

También existe la vivencia de que algo es “otra cosa” sin que exista una ruptura. Igualmente existe la decepción, pero es posible percibir una cierta regularidad que permite llegar a prefigurar un objeto en el horizonte vacío y entender la naturaleza del cambio:

Change is a continuous process of becoming “otherwise”; however, this becoming otherwise maintains unity, namely, a unity of the object remaining concordantly the same as the substratum of its continuous alterations in and through which which it becomes otherwise, and in and through which it becomes otherwise time and again. (Husserl, 2001: 64)

El sentido perceptivo no simplemente cambia con el desarrollo de la nueva fase de la percepción. La transformación noemática irradia hacia atrás “tachando” la esfera retencional: los cumplimientos de sentido surgidos de la fase inicial de la percepción son reinterpretados. Por lo tanto, si se traen a la conciencia esos elementos retencionales mediante el recuerdo, se encontrarán no sólo los horizontes de las prefiguraciones de las estructuras previas de expectación y cumplimiento (rojo, redondo), sino que sobreimpuestos estarán las nuevas prefiguraciones reinterpretadas (verde, indentado). El sentido parece duplicado: se está todavía consciente del sentido previo, aunque éste se encuentre ahora tachado:

Yet, there is assuredly a difference insofar as the system of the old perceptual apprehension is also retained in retention for consciousness, and this old perceptual apprehension is partially imbued with the new one. We are still conscious of this old one, but with the character of being annulled. The previous normal sense of consciousness is crossed out in the manner stated above, and the new sense is imposed upon it. (Husserl, 2001: 70)

Esto tiene un importante valor estético, como será desarrollado posteriormente. Una vez que ha sido tachada la intención original, la percepción se desenvuelve unitariamente, concordante con el nuevo sentido y hay un constante cumplimiento de las nuevas intenciones conforme avanza la percepción: todo es acorde a lo verde e indentado, siguiendo con el ejemplo citado.

Para Husserl, las conclusiones más importantes acerca del modo de negación son que primero, la negación requiere de la constitución original de un objeto para que éste a su vez pueda ser modificado, siendo la negación una modificación de la conciencia. En segundo lugar, la constitución original de un objeto perceptivo es llevada a cabo mediante intenciones, las cuales pueden sufrir modificaciones en cualquier momento mediante la decepción de su creencia (*belief*) protencionalmente: nuevas intenciones contrarrestan a las originales. Surge entonces una intención “inválida”, “anulada”, con un carácter modal de “invalidez” (*void*).

El sentido objetivo mismo permanece idéntico a pesar de que surjan nuevas intenciones, sólo cambian su modalidad: cuando hay modo de cumplimiento, existe una concordancia indisputada y cuando hay decepción, modo de ser disputado y modo de ser tachado.

El modo de duda

El modo de duda también puede ser un modo de transición hacia la anulación como en el modo de negación, pero así mismo puede darse como una condición permanente. Es adecuado citar aquí el mismo ejemplo que usa Husserl para explicar sus ideas en torno al modo de duda: un observador entra en una habitación en penumbras y ve una figura en un rincón de la misma. Aquélla es percibida inicialmente como una figura humana, pero no existe todavía una certeza absoluta: no hay luz suficiente, la figura está en un extremo de la habitación, aunque tiene ropa no se mueve, etc. La figura bien pudiera ser un maniquí o una figura de cera o cualquier otra figura semejante. Mientras no exista la certeza absoluta, el observador está en modo de duda: la figura percibida pudiera ser una figura humana, pero también podría ser una figura de cera, por ejemplo.

Mientras se está en el modo de duda, dos aprehensiones perceptivas se sobreponen. Inicialmente, ocurre el flujo normal de la percepción: se ve una figura que se considera humana, sin que exista falta de concordancia. Las intenciones se cumplen parcialmente y parcialmente todavía no lo hacen, tal y como ocurre en el trayecto de toda percepción normal: existe una continuidad de cumplimiento en el proceso perceptivo, sin que exista conflicto y, en su ausencia, terminará por darse el completo cumplimiento significativo. Pero en este ejemplo, por las razones señaladas anteriormente, surge la duda acerca de la naturaleza de la figura percibida. En este modo de duda no va a existir, como en la negación, una ruptura decisiva, una decepción que tache las expectativas tenidas hasta ese momento y que por lo mismo las anule. En este momento, el anterior sentido (es un hombre de carne y hueso, es un humano) se ve traslapado con un nuevo sentido (es una figura de cera con vestimenta, peluca, etc.). Lo visto no sólo no ha cambiado, sino que es común a ambos sentidos: ambos tienen forma humana, portan ropa, poseen cabello, etc.:

If we go back to the ultimate structures, we can also say that one and the same stock of hyletic data is the common support for two overlapping apprehensions. Neither one of them is crossed out during the period of doubt; they stand here in a mutual struggle; each one has, so to speak, its own force, each one is motivated, demanded, as it were, by the previous perceptual situation and its intentional content. (Husserl, 2001: 73)

Así, el modo de duda se da porque parece como si existiera una doble percepción, ya que las formaciones tipo-objeto (ambos casos de potenciales figuras), establece Husserl, requieren para su constitución sólo de su respectivo horizonte vacío junto con el compartido, genuinamente intuitivo, núcleo de la percepción. No obstante, lo que más bien está ocurriendo es que se da una alternancia en el dominio de cada una de las formaciones tipo-objeto: si la aprehensión “ser humano” se impone temporalmente sobre el núcleo intuitivo común, será “visto” un ser humano, a la vez que la otra aprehensión, “figura de cera” es también temporalmente suprimida, pero no eliminada. Eventualmente, ésta última llegará a re-imponerse, otra vez sólo por algún tiempo, y entonces lo que es “visto” es una figura de cera, quedando la primera aprehensión reprimida. En el modo de duda, ambas aprehensiones en disputa tienen el mismo modo de validez: algo “cuestionable” porque la una está siendo disputada, cuestionada por la otra al mismo tiempo.

El modo de duda prevalece en la memoria. Dado que ésta, como señala Husserl (2001: 75), reproduce una percepción normal, con su correspondiente modo de validez, la irradiación hacia atrás de la memoria reproduce el modo de duda: fue cuestionable lo percibido, tanto si fue como figura humana como si fue figura de cera.

Sin embargo, en la esencia de la duda misma también está la posibilidad de resolverla. Una decisión necesita ser tomada conforme se avanza en el trayecto perceptivo de las nuevas apariencias que han suscitado la duda. Alguno de los horizontes vacíos que ésta genera tienen que ser llenados conforme a alguna de las expectativas. Los datos nuevos, los más recientes, exigen aprehensiones que permitan completar las intenciones, de tal manera que pueda anularse la duda a partir de una impresión primordial. Así, siguiendo con el ejemplo, por alguna variación cinestésica, por ejemplo, si el observador mira desde otro ángulo, o se acerca o finalmente toca a la figura, lo que antes era duda se transforma en certeza: es una figura de cera, no una figura humana. O viceversa. Existen entonces una negación y una afirmación.

Husserl señala que aun cuando se llegue a una afirmación de las expectativas iniciales, la conciencia sufre una alteración. No es lo mismo la constitución original directa, unívoca, sin conflicto alguno de un objeto perceptivo cuyo modo es descrito como modo de validez incuestionable, que la constitución del mismo objeto después de que ocurrió el momento de la duda. El pasar de un periodo de duda a una afirmación específica hace de la conciencia el que tenga la característica de ser una conciencia que realizó una resolución, misma que es revelada noemáticamente en giros del lenguaje tales como: “sí, eso era” o “en efecto...”, etc. Pero sobre todo, subyace como una de las características fundamentales de la conciencia:

[...] everything that consciousness undergoes through changes and transformations, even after the transformations, remains sedimented in it as “history”, and this is, so to speak, the destiny of consciousness. But since consciousness is what is as consciousness of something, as a process of giving sense, this means that every such transformation shows up in sense, and that even when the objective sense is the same, yes even when the mode of appearance is the same, it expresses itself as a modality, as a transformation in this sense. (Husserl, 2001: 77)

El modo de posibilidad

Cuando el rasgo dominante de una modalización es la incertidumbre, es entonces que Husserl habla del modo de posibilidad (2001: 79ss). A diferencia de la negación o inclusive de la duda, en esta modalidad no llega a existir la certeza que permita llegar a una decisión o si lo hace no presenta las mismas características de validez de las dos primeras. Las posibilidades pueden ser clasificadas en dos tipos principales, las posibilidades abiertas (*open possibilities*) y las posibilidades atractivas (*enticing possibilities*).

Para explicar las primeras, se puede partir de pensar en la observación frontalmente de un objeto desconocido en su totalidad por el momento. En virtud de esto, las características del lado oculto sólo pueden ser intencionalmente prefiguradas, aunque siempre con un grado de indeterminación general. Así, por ejemplo, el color del lado oculto no es prefigurado como un color completamente determinado, dado que el objeto no es todavía familiar para el observador. Se prefigura un color, pero este tiene un amplio rango de posibilidades: puede ser rojo, o verde, o azul, etc. Por supuesto que se puede dar el modo

de certeza “ingenuo” (*naive certainty*), tal y como lo denomina Husserl, mismo que ocurre en cualquier intencionalidad en la percepción normal: se espera que el color de la parte posterior del objeto sea el mismo que es posible observar en su parte visible; si se observa un patrón de combinación de colores en la parte frontal, se espera que el mismo patrón se encuentre en la parte posterior, etc. No obstante, fundamentalmente sigue existiendo una indeterminación general, todavía no existe certeza alguna de que el color observado de un lado será el mismo observado del otro lado, lo cual por lo demás es algo característico de la conciencia: «*This generality is a noetic trait of consciousness emptily pointing ahead, and correlative is a [noematic] trait of sense for what is prefigured*» (Husserl, 2001: 79).

Sin embargo, el observador puede libremente formar presentificaciones (*presentifications*), es decir, puede traer a la intuición lo que no puede ver, en el ejemplo citado. El color presentificado puede ser cualquiera, dado que se está en el ámbito de lo indeterminado y ningún color específico ha sido prefigurado: esto es lo que caracteriza a las posibilidades abiertas.

Por otro lado, si se retoma el caso del modo de duda, en la disputa entre las aprehensiones que lo suscitan, cada una ejerce una atracción. Cada una de las intenciones en oposición son posibilidades, aunque son diferentes de las posibilidades abiertas. Éstas, en principio, no implican una propensión: al ser indeterminadas, no existe una fuerza atractiva que ejerzan alguna de las posibilidades múltiples. Por su parte, las posibilidades en disputa, a las cuales Husserl asigna el nombre de posibilidades atractivas o posibilidades problemáticas o posibilidades cuestionables, presentan es sí una intención particular. Estas posibilidades surgen de un conflicto, a diferencia de las abiertas, y también se distinguen porque cada posibilidad tiene un peso específico: algunas son más atractivas que otras. Aun cuando existe el conflicto entre todas ellas, sigue habiendo una unidad de la conciencia: la unidad de la oposición que mantiene a las posibilidades ligadas unas con las otras en virtud de sus diferencias.

Así mismo, existe un grupo de modos de certeza que se caracterizan por tener el rasgo de que la certeza no se pierde para ninguno de sus elementos descartados en el momento de la toma de una decisión: a pesar de ello, continúan poseyendo algún grado de certeza. Más bien lo que entra aquí es ese grado de certeza que tienen, de su “pureza” (“*purity*”) o “plenitud” (“*completeness*”).

El caso paradigmático es cuando el observador dice “esto es así”, no teniendo duda, no está indeciso. Sin embargo, al mismo tiempo, existe algo que se opone a “esto es así”: otras posibilidades están presentes como posibilidades atractivas. Estas posibilidades opuestas pueden tener diferentes grados de atracción, pero no determinan al observador, ya que éste ha tomado la decisión antes, quizás pasando por el proceso de la duda.

En el caso de la existencia de duda, se pueden dar diversas situaciones. La primera es cuando se alcanza la certeza plena en un momento dado. Tal como se ha discutido antes, si inicialmente existían diversas posibilidades, cada una con su propio peso, en el momento que se decide por una de ellas, con toda la contundencia de la evidencia, las demás quedan anuladas, revocadas, dejando de conservar algún peso.

Un segundo caso ocurre cuando, a pesar de que existan diferencias en los grados de atracción, no es posible decidirse por la posibilidad que tiene el mayor peso. La decisión se mantiene en suspenso. El observador decide esperar a una vivencia que permita la certeza completa para proceder a elegir una de las posibilidades como indudable y así poder anular a las demás.

También puede darse el caso de que se tome una decisión sin considerar la posesión de la certeza completa. Husserl denomina esto como la modalidad de la convicción. Citando otro ejemplo del filósofo alemán, puede darse una situación climática, en la cual el cielo está nublado, con la presencia de una alta humedad. En este caso, existen diversas posibilidades atractivas, tales como “va a caer una gran tormenta”, o “va a llover ligeramente y luego el cielo se va a despejar”, o simplemente “no va a llover”. El observador puede decidir por alguna de estas posibilidades, p. ej., decidir que va a caer una gran tormenta. Cree, tiene una “certeza subjetiva”, de que habrá una tormenta. Husserl habla entonces de que existe una presunción, o de una presunción certera, en un sentido específico. De las otras posibilidades, no se puede decir que sean falsas, siguen teniendo su peso. Tampoco es el caso de que una posibilidad sea meramente más fuerte que las otras (también es posible que no llueva, o tampoco se sabe de qué magnitud pudiera ser la lluvia): más bien, sólo se le ha concedido validez, creyendo en la certeza subjetiva y negando la validez de las posibilidades atractivas que se le oponen. Esta certeza supuesta se caracteriza por ser una certeza “impura”, porque *objetivamente* no puede decirse que las otras posibilidades sean falsas:

To be sure, the decision is made, but is gnawed at internally, so to speak, weakened by the opposing possibilities whose weight is still there and still weights upon us, only that we deny them their validity. That gives presumptuous certainty an inner character distinguishing from pure certainty. Obviously, this impurity, this murkiness, has its degrees. (Husserl, 2001: 86)

Entonces, la decisión no se toma con base en la certeza, sino siguiendo un modelo de decisión propio de la atracción: se realiza la presunción de que “algo probablemente es esto”. Husserl atribuye esta decisión al efecto que una fuerza afectiva ejerce sobre el ego activo, es decir, se presenta una fuerza atractiva que lo motiva:

By affective force I mean a tendency toward the ego, a tendency whose reaction is a responsivity⁴⁵ on the part of the ego. That is, in yielding to the affection –in other words, by being “motivated”- the ego takes up an endorsing position; it decides actively for what is exciting, and it does so in the mode of subjective certainty. (Husserl, 2001: 90)

Husserl habla de la certeza pura, donde sólo existe una posibilidad correcta y se cancelan las otras posibilidades abiertas y, por otro lado, de la certeza impura recién discutida. En este caso, la certeza está modalizada, es decir, deja de ser una certeza completa y forma parte de los otros casos de modalización: la modalización en el caso de la duda, en la disputa entre opciones, o la modalización que ocurre con las posibilidades múltiples que consiguen suspender la toma de una decisión.

Así, para Husserl, la certeza originaria, primordial puede transformarse intencionalmente en duda, posibilidades múltiples, conjetura, negación.

2.4.3 Síntesis pasiva y objeto estético

Es ampliamente conocido que uno de los objetivos más importantes de Husserl, a lo largo de toda su obra, es el de pretender hacer una fundamentación de la validez del conocimiento, de la lógica, de la ciencia, etc., desarrollando sus investigaciones

⁴⁵Responsivity como traducción de *antwortende Tätigkeit*, señala el traductor al inglés, a pie de página (91).

fenomenológicas en el ámbito de las experiencias primordiales. Así, Ziri3n (1984) establece:

Concretamente, se trata de investigar el surgimiento de la predicaci3n (juicio predicativo) a partir de la experiencia pre-predicativa. Es la distinci3n que hacían ya las *Investigaciones l3gicas* entre la "sensibilidad" y el "entendimiento". La fundaci3n de toda operaci3n categorial (predicativa, l3gica, formal, intelectual) en una experiencia sensible en que se dan los objetos-sustratos del juicio, confirma la referencia de la l3gica formal tradicional al mundo, tesis que es central en la *L3gica formal y trascendental*. (Ziri3n, 1984: 303)

Producto de la vigencia de este tipo de acercamiento, es la continuidad en la recurrencia a Husserl en publicaciones tan recientes como la de Serrahima (2015) al analizar la relaci3n entre percepci3n y concepto, la cual establece a partir de las ideas de *Experiencia y juicio*:

[...] mostrar que el juicio predicativo en su sentido m3s amplio, si es evidente, se fundamenta en la experiencia perceptiva. Dicho brevemente y ahorr3ndonos muchos detalles no poco complejos, el juicio general de la l3gica –en el que se articulan variables– es una abstracci3n de lo expresado en el juicio perceptivo o juicio de experiencia. Y 3ste, a su turno, consiste en la articulaci3n categorial de los objetos y relaciones que ya se manifiestan en la percepci3n; o dicho de otro modo, presupone que lo dado categorialmente en el juicio ha sido pre-dado con evidencia en la experiencia. Mostrada la fundamentaci3n del juicio l3gico en la experiencia perceptiva, el 3mbito de trabajo de la l3gica se ensancha, convirtiendo a la l3gica en l3gica del mundo. (Serrahima, 2015: 321)

En palabras del propio fenomen3logo alem3n en la parte 1⁴⁶ de los *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, citado recurrentemente en estas 3ltimas secciones:

It is impossible to understand what thinking (which is a highly built-up accomplishment) is in the specific sense in order to be able to be expressed by language and universal words and in order to provide a science, a theory, if we do not go back prior to this thinking, back to those acts and accomplishments that make up the most expansive part of our life [...] I set the task of our further lectures to open up this expansive, great world of the interiority of consciousness and under the guiding viewpoint of a theory of

⁴⁶ Esta primera parte de los *Analyses...* corresponde, seala su traductor al ingl3s, Steinbock, a la introducci3n original a la *L3gica formal y l3gica trascendental*, introducci3n misma que fue publicada como un ap3ndice a la *Husserliana XVII (Formale und transzendentale Logik...)*. Steinbock expone una detallada justificaci3n (xixss) acerca de la valía que ofrece aadir esta introducci3n original como una introducci3n a su vez a los *Analyses*.

science, and by beginning from below and ascending upward, to show how genuine thinking in all its levels emerges here, how it is motivated and is built-up in its founded accomplishment. (Husserl, 2001: 32)

Esta fundamentación en sus niveles inferiores no es otra que la correspondiente a la síntesis pasiva, la cual, tal y como se vio en la sección anterior, Husserl investiga a partir del estudio de la percepción, en cuanto a la creencia (*belief, doxa pasiva*) y sus modalizaciones. Para el filósofo alemán, la vida cognitiva, la vida del logos descansa en una estratificación fundamental, en el nivel primero se da la pasividad y la receptividad: la primera constituye las formas intencionales antes discutidas, y en la segundo el ego activo logra asirlas. En un segundo nivel se encuentra la actividad espontánea del ego, realizando sus actividades características como las que realiza en el juicio: cuestiona, compara, diferencia, etc. Que la pasividad es la base primera, queda claro en, por ejemplo, el siguiente planteamiento que hace Husserl con respecto a la modalización de la duda:

Rather, it is clear that a subjective-active comportment of the ego – precisely what we characterize in the genuine sense by the term “doubt”, or the expression “I doubt whether it is this or that”- also corresponds to what we called, already in perception itself and in its passive course, a split perception, “perception modalized as a doubtful perception”. (Husserl, 2001:97)

Similarmente, la misma meta es perseguida en este trabajo. El objetivo ahora es partir de estas investigaciones fundamentales para buscar edificar una teorización en torno a la constitución del objeto estético desde esta perspectiva: pasar de los hallazgos a nivel perceptivo, sensible, hacia el siguiente nivel en la escala ascendente, tal y como fue la meta de Husserl en otros ámbitos, como en la fundamentación de la lógica y de las ciencias. Antes de proceder a realizar esta labor, se debe primeramente intentar hacer una definición de lo que es un objeto estético, o al menos definir bajo qué consideraciones se trabajará con este concepto. De la revisión realizada en el apartado dedicado a este tema se ha podido constatar que, al igual que el concepto de vivencia estética, su definición es compleja: objeto irreal (Sartre), puramente intencional (Ingarden), espiritual/intelectual (Schloezer), objeto ideal (Conrad), objeto percibido/aparecido (Dufrenne). Dependiendo de cada uno de estos acercamientos, el objeto estético tendrá características particulares así como diferentes modos de concebir su sentido y su significación. Probablemente resulte más

productivo partir no tanto de una definición específica, sin duda cada una de ellas presenta aportaciones valiosas, sino de considerar qué es lo que tienen en común cada una de estas posturas teóricas y a partir de ahí realizar una indagación fenomenológica, remitiendo a los fundamentos primeros, en torno a la naturaleza del objeto y de la vivencia estéticos. Así, estas posturas, junto con las estudiadas posteriormente, como Ingarden (en el segundo apartado dedicado a él exclusivamente) y su concepción de objeto estético como concretización de la obra literaria y como Iser y su idea de objeto estético como producto del juego entre tema y horizonte que originan los espacios vacíos, tienen en común que remiten a la necesaria participación del lector o del espectador en la constitución del objeto estético en su relación con la obra de arte. Aún más: el objeto estético, dentro de este enfoque fenomenológico, sólo existe dentro de la conciencia. Por lo tanto, el punto de partida será, sencilla pero productivamente, la consideración de que el objeto estético es aquél que se constituye en la conciencia a partir de una vivencia estética. Esta resolución parece engañosamente simple u obvia, pero en ella radica su fortaleza, porque permite ir generando paso a paso sus características primordiales. Primeramente, en la medida que el objeto estético y su vivencia estética pudieran compartir algunas de las características que presenta toda constitución de un objeto en una vivencia, se puede recurrir a la sólida teoría edificada por Husserl en torno a estos fenómenos primordiales, a largo de su extensa obra. En segundo lugar es que al ser primordiales, están fuera de cualquier otro planteamiento teórico que no se fundamente en la vivencia fenomenológica, es decir, al menos inicialmente están libres de consideraciones teóricas que estén más allá de la experiencia y que por lo tanto permite la generación de características esenciales. Finalmente, es imposible encontrar toda la fundamentación en Husserl o en otros fenomenólogos (o con una fuerte influencia de la fenomenología) como los anteriormente estudiados, pero si se sigue en la misma línea de establecer una indagación fenomenológica desde lo más fundamental, será posible pensar en encontrar un modelo adecuado, una esencialidad de lo que es un objeto estético, para proceder a usarlo en el estudio específico de la obra de Paz.

De este modo, la primera cuestión es acerca de si la constitución o las características del objeto estético tendrían o no que ser necesariamente diferentes de la constitución o características de cualquier otro objeto intencional, o más específicamente, del objeto de la percepción. El objeto estético en la literatura es producto de una serie de

actos tales como perceptivos, cognoscitivos y entre los cuales destacan de manera importante los actos imaginativos. Claramente existen diferencias entre los actos imaginativos y los actos perceptivos. En el caso más problemático a ejemplificar, un objeto imaginado puede tener la misma apariencia que la apariencia bajo la cual fue percibido, el mismo lado aparece, el color es igual, etc. y, sin embargo, fenomenológicamente ambos actos son muy diferentes. Husserl establece que en la imaginación se da el fenómeno de “traer pictóricamente” (*pictorialization*): el objeto no aparece como presente tal y como ocurre en la percepción sino que «*It is only re-presented; it is though it were there, but only as though. It appears to us in image. The Latins say imaginatio*» (Husserl, 2005: 18)⁴⁷.

Sin embargo, lo más importante es que un objeto intencional plenamente constituido, requiere de una génesis primaria similar, ya sea uno percibido o uno imaginado. Esto implica que las *operaciones* que realiza la conciencia son las mismas que realiza para la constitución del objeto perceptivo: mediante evidencia o mediante alguna de sus modalizaciones: negación, duda, posibilidad. En el caso de la literatura, en el transcurso de la lectura el efecto retencional de lo leído, aunado a la intención protencional prefigura un horizonte de comprensión: no se sabe con exactitud qué es lo que caracteriza a un personaje, cuáles son sus intenciones no conocidas hasta el momento, qué acciones van a ocurrir o cuál es el sentido de lo que está sucediendo. Continuamente el lector tiene que realizar una labor productora de intenciones significativas, las cuales pueden ser confirmadas, como en el cumplimiento significativo que proporciona la evidencia. Pero también puede ser que no exista tal confirmación, como en la negación, no hay cumplimiento significativo, no ocurrió lo que el lector esperaba del desarrollo de los acontecimientos. También está presente la duda, el lector tiene que esperar hasta que pueda decidir acerca de cuáles de las intencionalidades en competencia es la correcta, ambas tienen un cumplimiento parcial y parcialmente no están cumplidas, el proceso se sostiene hasta que es posible tomar una determinación cuando se cumple alguna de las expectativas en competencia: “sí, era así”. Y finalmente, característico de la literatura moderna y posmoderna, se encuentra el modo de duda: existe una incertidumbre tal, que no existe certeza alguna acerca de la naturaleza o sentido de los eventos que están ocurriendo en la

⁴⁷ Las características fenomenológicas de la imagen serán discutidas con amplitud en el siguiente capítulo en la sección dedicada a la discusión de las ideas de Paz.

lectura. Sin duda, el lector tiene que elegir, no es posible la constitución del objeto estético sin su elección, pero no existe certeza. El lector se decanta por alguna de las posibilidades, probablemente guiado por fuerzas afectivas tal y como ocurre en el modo de duda perceptivo, pero las otras posibilidades están ahí, ejerciendo su peso. Existe una certeza impura, el lector piensa: “probablemente sea esto lo que explique tal situación”. Pero no puede realizar una afirmación absoluta e incontrovertible, como en la certeza pura de la evidencia.

A pesar de las similitudes, existe una diferencia importante que todavía es necesario discutir. Si bien la conciencia realiza las mismas operaciones citadas en ambos actos, el imaginativo y el perceptivo, existe una diferencia mayor: los actos imaginativos de la literatura tienen la tendencia a ser estéticos. Durante el proceso de constitución de sus objetos, la vivencia es mayormente estética: es placentera, es sublime, es desagradable, etc. Por supuesto que en la percepción se puede dar también lo estético, como cuando se observa un paisaje que es bello, sin embargo es una discusión que está fuera del alcance de este trabajo, porque lo que interesa ahora es la estética que se fundamenta en la modalización en la literatura.

Lo que tienen en común las modalizaciones es que en todas ellas quedan retencionalmente rastros de las formaciones tipo-objeto: en la negación el objeto tachado, en la duda el elemento prescindido, en la posibilidad todas las posibilidades no elegidas. Como se intentará demostrar, el efecto estético radica aquí: en el juego que se da entre lo elegido y lo que ha sido dejado de lado, juego que no ocurre en los actos perceptivos. Por ejemplo, en el caso de la duda perceptiva anteriormente citado, no existe efecto estético (o es de un efecto menor, como se discutirá en la siguiente sección dedicada a la evidencia y el objeto estético) en la resolución de que la figura haya sido realmente un maniquí.

La explicación de este último hecho perceptivo tiene que ver con que una vez que se termina con la incertidumbre, se restaura la concordancia perceptiva y se recupera la unidad previamente rota, el objeto es constituido. Anteriormente, el ego estaba desgarrado, en conflicto interno consigo mismo, estaba llevado a respaldar una aprehensión para que inmediatamente después otra aprehensión se le opusiera. Ahora, el ego ya no tiene la necesidad de oscilar entre las alternativas, una ha sido anulada y se abre libremente el horizonte de expectativas. Es entonces que se realiza la irrupción de un ego activo, en el

segundo nivel antes mencionado: el ego toma una posición que es una reacción activa a las modificaciones modales de la doxa pasiva. Ejerce, por lo tanto, las actividades que le son propias: juicio, comparación, cuestionamiento, etc., ocurriendo un hecho sumamente relevante, mismo que es parte de su naturaleza más fundamental: el tener que tomar una postura respecto a lo experimentado, con la intención de darle una validez permanente,

An important moment emerges here as a characteristic of judicative decision-making. It is not longer a question of making something present, of merely making the intentionality of perception patent; rather, it is a question of appropriation through which the active, strivingly active ego appropriates to itself an acquisition, that is, an abiding knowledge. But it does this in a conscious manner [...] In other words, it has a validity extending into an open, egoic temporal horizon of conscious life [...] When I posit something as valid in an affirmative and judicative manner, I mean by this that it is settled for me from now on, as established for the future, and in particular, as being in this way or that. (Husserl, 2001: 95)

Simultáneamente se da otro suceso importante: una vez que se realiza el juicio, por ejemplo en la modalidad de la negación, lo negado queda fuera completamente de la afirmación realizada, independientemente de la magnitud que la fuerza aprehensiva negada haya tenido. Algo similar ocurre con el resto de las modalidades, una decisión es tomada, sin que exista la certeza absoluta, sabiendo que existen las otras posibilidades, pero conscientemente el ego toma su postura definitiva ante el caso, decide sobre una de las posibilidades. Señalará Husserl que este tipo de actividades realizadas a partir de la percepción, son exactamente las mismas que realiza el juicio en la fundamentación de la lógica y de la ciencia.

En el ámbito de la vivencia estética, el ego activo también necesariamente realiza las operaciones que le son inherentes tal y como ocurre en la percepción y discutidas líneas arriba; sin embargo, no puede tomar una decisión que deje que la parte cancelada o no elegida ya no esté en juego. Existe una especie de resonancia permanente, porque los objetos estéticos no son producto de la percepción, sino que son resultado de actos imaginativos realizados sobre, en términos ingardenianos, la formación multi-estratificada y esquemática que es la obra literaria. Sin embargo, como ya se ha mencionado, esto no implica que la constitución del objeto estético esté exenta de seguir tanto la modalización de la doxa pasiva como la irrupción activa del ego. Se explicará este fenómeno para cada

una de las modalizaciones, intentando también explicar el efecto estético debido al cumplimiento directo que no pasa por la modalización. Lo que se pretende en las siguientes secciones es intentar definir el objeto estético desde el cumplimiento, lo que lleva a una estética del cumplimiento y la estética de la modalización, cuando no existe el cumplimiento inmediato.

2.4.4 Estética del cumplimiento

Probablemente el mejor acercamiento al objeto estético desde el cumplimiento, sea el de Ingarden: como se estableció en el apartado dedicado al autor polaco, el objeto estético es el que se obtiene en la concretización de la obra literaria cuando se alcanzan las cualidades estéticas y éstas se encuentran en armonía. Concretización es en el ámbito de la lectura, el cumplimiento de la intencionalidad significativa y estética de la obra literaria. Esto implica que hay un cumplimiento evidente. La evidencia es para Husserl: «[...] *fulfillment is a fulfillment of an anticipation and is a definitive, absolute fulfillment, or evidence* » (Husserl, 2001:109). No hay que olvidar aquí, sin dejar de tomar en cuenta la discusión dedicada previamente a la concretización en Ingarden, que para éste sólo hay una correcta concretización de la obra literaria.

El filósofo polaco utiliza la palabra *armonía*, como concepto clave de su estética. Así, como se ha mencionado anteriormente, depende de la lograda armonía cualitativa el que se produzca la vivencia estética y su correlato, el objeto estético. No obstante, Ingarden no llega a especificar concretamente el uso que hace de *armonía*, sólo pide que esté presente una armonía cualitativa unificada, que esté presente en todo el trayecto de la concretización. Probablemente, hacía un uso de la palabra *armonía* desde la concepción del término más propia: concordancia, correspondencia, consonancia, etc. entre las diversas partes. Por lo tanto, armonía implica una similitud entre las diversas concretizaciones correspondientes a diversas partes de la obra literaria, o implica que no exista una disonancia, una falta de correspondencia, etc. Otra forma de verlo es que el cumplimiento significativo y estético en una sección no sea muy diferente, no sea contradicho, se sostenga con respecto a otras secciones, lo que es volver a hablar de evidencia, de una evidencia sostenida, de un cumplimiento continuo cimentado en las expectativas generadas

inicialmente, cualesquiera que éstas hayan sido: se espera que siga en la misma línea, que se de una armonía entre las partes.

Quizás otra manera de apuntalar con mayor claridad lo anterior puede darse si se considera, aunque desde un ángulo teórico muy diferente pero interesante por su coincidencia, la célebre teorización de Jakobson en torno a la función poética en “Lingüística y poética” (Jakobson, 1981). El efecto estético se logra por la recurrencia: «*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia⁴⁸ pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia*» (Jakobson, 1981: 360). La expectativa generada por cualquiera que haya sido la elección inicial realizada en el eje de selección y con miras para que funcione estéticamente el lenguaje poético, es que exista una repetición, una confirmación, ya sea fonética, morfológica, sintáctica, semántica. Si no es el caso, no hay cumplimiento, no hay evidencia y no tiene efecto estético. Si hay cumplimiento de las expectativas generadas, se logra el efecto estético por regularidad y simetría, tal y como lo esperaría Ingarden cuando usa el término de armonía cualitativa.

Así, existen obras literarias que se caracterizan porque prima en ellas el paradigma del cumplimiento mediante la armonía, la equivalencia, que son realmente otra forma de hablar de lo bello. Igualmente, en este tipo de obras puede decirse que existe un cumplimiento de la intencionalidad significativa: es posible para el lector la constitución de un sentido unitario y global. Este tipo de obras son características de la literatura previa a la irrupción de la modernidad literaria, sin que se pueda decir que algunas de sus características no se lleguen a presentar posteriormente, aunque sin que necesariamente ejerzan una hegemonía sobre toda la obra literaria. Sin duda, la obra de Paz presenta características que entran en lo anteriormente discutido, pero no son suficientes para explicar completamente la estética de sus ensayos sobre arte.

2.4.5 Estética de la modalización

⁴⁸ Está claro que como todo estructuralista, Jakobson llega a considerar también a las oposiciones, las cuales, consideradas con rigor, no son equivalencias.

Una de las características de la obra de arte, en cualquiera de sus particularidades, tales como la musical, la pictórica, la literaria, etc., es la imposibilidad de que pueda ser asida completamente, algo ya señalado para literaria en la sección dedicada a Ingarden. Y el hecho de lograrlo, implicaría que no se está realmente ante una obra de arte. Así, señala Iser en sus reflexiones acerca del inexistente lector ideal:

El lector ideal, además, debería realizar el potencial de sentido del texto, no sólo independientemente del condicionamiento histórico de su propia situación, también debería poderlo hacer de forma exhaustiva. Pero si esto llegara a conseguirse, entonces el texto se consumiría en tal acto – para la literatura, ciertamente, una identidad ruinosa-. Pero también existen textos a los que realmente les sucede esto, como lo atestigua el amplio espectro de la literatura de consumo y de la literatura trivial. (Iser, 1987: 58)

De esta manera, aunada a la estética del cumplimiento, en la auténtica obra literaria se llega a dar una estética del cumplimiento no absoluto, no existe toda la evidencia, se presenta una modalización que da origen a una vivencia estética modalizada.

Existen muchas posibles maneras de abordar el punto anterior, interesando aquí el hacerlo desde los conceptos discutidos hasta ahora. El punto clave es que esta estética tiene su fundamento en las actividades que el ego activo se ve impulsado a realizar necesariamente. Son las actividades antes señaladas, donde el ego activo toma una postura ante las modificaciones modales de la doxa pasiva. Modificaciones porque se parte de la certidumbre aparente en el inicio de la lectura, certidumbre que cambia con el devenir de los acontecimientos en el texto. A cada momento de incertidumbre parcial (negación, duda, posibilidad) y su resolución, el ego desea apropiarse de lo experimentado, quiere lograr un conocimiento que perdure, tal como lo señala Husserl. Sin embargo, y aquí está lo característico de la vivencia literaria: esto no va a ser siempre posible. Lo será, como lo establece Iser, en el tipo de obras pseudo-literarias que se consumen fácilmente. Pero en el caso de la literatura siempre existirán retencionalmente lo tachado, lo opción que se hizo a un lado en la duda, las muchas otras posibilidades dejadas atrás en el modo de posibilidad. El ego no puede como en la lógica o en la ciencia, tomar decisiones definitivas: el sustrato de las anteriores se sostiene sobre principios ideales o que siguen las leyes naturales y que facilitan la toma de postura del ego. El sustrato de la literatura es, con Ingarden, una formación esquemática y multi-estratificada o con Iser, un conjunto de espacios vacíos y

negaciones que complementan lo formulado por el texto; en ambos casos, la intervención del lector es fundamental.

La estética modal consiste en la constante imposibilidad del ego de lograr asir completamente la vivencia con certidumbre plena, de hacer una adquisición permanente: siempre están presentes las formaciones tipo-objeto, supuestamente dejadas atrás, pero que continúan resonando. No es que todo sea incertidumbre total, a final de cuentas para la formación del objeto estético es necesario una toma de decisión con respecto a lo leído. Pero en este caso particular, el objeto estético no resulta con una rotundidad evidente. Es necesario clarificar esta afirmación.

Si se regresa a la otra estética, la del cumplimiento y cuyo paradigma es Ingarden, desde la elección misma del término *concretizar* el filósofo polaco se refiere a que el objeto estético es algo plenamente determinado, así: «Llamo “concretización” a esta “complementaria determinación” de los objetos presentados» (Ingarden, 2005 § 11: 74). Inclusive, refiriéndose a los aspectos esquematizados, fundamentales para el valor estético, la concretización es casi una percepción:

Los aspectos son lo que un sujeto perceptivo experimenta de un objeto dado y, como tal, exige una percepción concreta, o por lo menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, si han de ser experimentados real y concretamente. Solamente cuando están concretamente experimentados cumplen con su propia función, la de llevar a aparecer un objeto que acaba de ser percibido. (Ingarden, 2005 § 12: 79).

Ahora bien, el objeto estético modal es diferente. Dice Ingarden: «*La divergencia de la obra de arte de la meramente imaginada armonía cualitativa se presenta a nuestros ojos u (oídos) como un inadecuación o una equivocación*» (2005 § 24: 243). Es necesario remarcarlo: este tipo de vivencias modales no tienen su origen en el sujeto espontáneamente, sino que son el resultado característico de una clase de obra literaria en particular. La estética de Ingarden es la de una totalidad donde se integran la belleza producto de la armonía y la unidad de sentido, diferente a la de la obra característica de la modernidad literaria, disonante por naturaleza. De esta forma, los argumentos con los que el filósofo polaco reprueba éste último tipo de obra no dejan de servir para validar la existencia de esta otra estética. Así, la siguiente descripción -no intencionada por Ingarden como caracterización de algo estético- es propia de lo que sería la estética modal de la

duda, la cual es derivada de las características discutidas anteriormente acerca de la duda en el ámbito de la percepción:

Puede ocurrir que la dualidad del conjunto de circunstancias no bifurque la identidad del objeto representado, sino más bien le atribuya dos distintas propiedades, aunque de tal manera que ninguna de ellas definitivamente pertenezca al objeto, sino que ambas simultáneamente reclamen pertenencia a él; consecuentemente, ninguna de ellas es capaz de entrar en la primera unidad de su existencia. De allí brota una cierta tensión en el objeto, un estado en que el equilibrio está roto. (Ingarden, 1998 § 38: 300)

El punto clave consiste en que este tipo de obra aquí descrita (no se tiene acceso a qué obra específica tenía en mente), no resulta ser del gusto personal del pensador polaco: no es que sea imposible que se de el objeto estético modal en la literatura, sino que no resulta acorde con sus valores estéticos. Cuestión de una sensibilidad con gran apego a los valores clásicos, cuestión de historicidad. Sin embargo, no es posible negar la valía de las ideas de Ingarden –hasta en lo que no es su agrado es un gran predecesor- sino que es necesario ubicarlas en el contexto específico de cierto tipo de obras literarias bajo las cuales aquéllas fueron desarrolladas. Ya en la sección anterior se destacó el valor de su aportación para la estética del cumplimiento, impensable concebir la teoría literaria sin ella. Aunque por supuesto, esta estética no deja de tener sus propias problemáticas: sin todavía llegar a contrastar con la sensibilidad moderna o posmoderna, tan sólo en el ámbito de la belleza clásica, Tatarkiewicz (2007) señala la dificultad de lograr la unanimidad acerca de éste concepto en su historia de la idea de la belleza.

Por su parte, en la dirección opuesta, en obras modernas con una estética diferente, Paz caracteriza a la poesía moderna -siguiendo las ideas de Baudelaire- en *Los hijos del limo* (2003):

La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*: única, irregular, singular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal [...] Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único. (Paz, 2003: 397)

El mismo Ingarden, es de reconocer su perspicacia, llega a considerar su posibilidad, aunque no es un tema que analice, ni como se ha visto, mucho menos guste: «*Aun lo abstracto, como tal, y –como últimamente se ha notado- lo “incompleto” puede ser el objeto de la experiencia estética y de la evaluación estética*» (Ingarden, 2005 § 11:

74). El objeto estético modal estaría más cerca de lo que Sartre llega a considerar como una imagen: «*Más exactamente, el objeto en imagen es una falta definida, se dibuja en hueco*» (Sartre, 2005: 177). Falta más notoria cuando Paz escribe sobre obras visuales que el lector no tiene acceso, sobre todo cuando con frecuencia no se refiere a una obra en particular, sino a la obra en general de algún artista. Por lo tanto, el objeto estético modal resulta proteico, hay algo que no termina por dejarse asir.

De la negatividad y la co-presencia de lo negado, opuesto a lo que finalmente es afirmado y de la duda, lo que parece ser, momentáneamente, dos cosas diferentes en el mismo objeto, se puede ejemplificar ahora con la poética misma de Paz. Con respecto a la imagen, establece en *El arco y la lira* (2003): «*Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos*» (Paz, 2003: 114). O bien en su concepción de la analogía:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente por que esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. (Paz, 2003: 396)

Sobre imagen y analogía en el poeta mexicano y sobre su estética modal, se discutirá y ejemplificará ampliamente en el capítulo dedicado a analizar su obra. Resultará claro que uno de los ámbitos más importantes de la estética modal es el de la poesía o el del uso de la prosa poética, el cual por lo demás tiene amplia presencia en los escritos sobre arte de Paz.

Anteriormente se señaló el uso que hace Iser de la negación en su teoría literaria. El teórico alemán no pudo consultar, por no estar todavía disponible en el tiempo en que elaboró *El acto de leer* las *Analyses Concerning Passive and Active Syntesis*. Es por eso que tuvo que recurrir a *Experiencia y juicio*. Como se recordará, Iser realiza sobre todo un uso de la negación con fines de explicar la constitución del sentido, al que precisamente atribuye valores estéticos. Sin embargo su propuesta es diferente debido a que el lector tiene que realizar la negación del repertorio que presenta el texto. Sin duda, es correcta su aproximación, aunque la negación en este trabajo tiene que ver más bien con la co-

presencia de lo negado y de lo afirmado, sin que se logre cancelar la diferencia, tal y como se señaló con respecto a la poética de Paz.

Un ejemplo sobre la estética de la posibilidad, donde inclusive tiene un peso fundamental, también se da en la concepción estética de Iser, aunque el no recurra a Husserl para fundamentarla, quizás por las razones expuestas en el párrafo anterior. Como ya se ha mencionado, el teórico alemán establece que el poder decidir entre las diversas y virtuales posibilidades que brinda el texto literario tiene un carácter estético. Dentro de la perspectiva de este trabajo, lo estético no radicaría meramente en la elección, sino en que las otras posibilidades continúen ejerciendo su atracción incluso después de que aquella fue realizada. Por lo tanto, el lector se enfrenta a la incertidumbre, pero no puede permanecer en ella. Entre todas las posibilidades, se ve atraído por una en particular. Su decisión no será la de la certeza plena, porque cada una de las posibilidades virtuales ejerce su propio peso. El lector decide dejándose llevar por la fuerza de la atracción de la posibilidad elegida, tal y como lo establece Husserl para la modalidad de la posibilidad. Es una certeza subjetiva, que no logra cancelar la atracción del resto de las posibilidades virtuales, las cuales siguen ejerciendo su efecto resonante: “así parece que es, pero también pudiera ser de otra forma”.

La estética modal es una estética que le es propia a cierto tipo de obras literarias como se ha señalado antes y particularmente a las que utilizan el lenguaje poético como una de sus características relevantes. Paz establece de la poesía, «*plegaría al vacío y diálogo con la ausencia*» (Paz, 2003: 41), frase que parece dialogar con la «*falta definida*» de Sartre. Pero para el poeta mexicano, la poesía no se limita a la literatura: «*La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia*» (Paz, 2003: 42): la estética modalizada también trasciende el ámbito de lo literario.

En el siguiente capítulo se ejemplificará con amplitud y detalle cómo la ensayística paciana puede ser abordada tanto desde la estética del cumplimiento como de la estética de la modalización.

3. ANÁLISIS

3.1 Revisión de la crítica a los ensayos sobre arte de O. Paz

Tal y como el mismo Paz establece en *Los privilegios de la vista I* (2010), la relación entre la poesía moderna y las otras artes ha sido constante. La crítica del arte moderno, particularmente las artes visuales, fue realizada con reconocibles aportaciones de los poetas y, en el caso de México, con una importancia particular al destacar en un medio que carecía todavía de un desarrollo mayor de la crítica de arte profesional:

[...] la crítica de los poetas es parte de la historia del arte moderno de México. Así lo dirá el estudio que algún día ha de escribir sobre estos temas un norteamericano o un japonés. (Los mexicanos han mostrado un desgano congénito para estas tareas). (Paz, 2010: 23)

Paz se incluye en esta tradición, que en su caso, abarca también y de manera muy importante al arte moderno occidental y lo justifica al considerar al arte de México como «*un capítulo del arte universal*» (*id*), y por lo tanto, complementario de su apego al arte moderno, del cual establece su filiación: «*Tampoco debo defender o explicar mi inclinación hacia el arte moderno: es el arte de mi tiempo*» (*id*).

A pesar de que el propio Paz llega a aclarar que no se considera un crítico de arte sino un aficionado (Paz, 2010: 13), el valor de su ensayística de arte es considerada como fundamental en la historia de la crítica de arte en Latinoamérica y ha generado de algún modo una escuela en cuanto al acercamiento poético al arte. Así, recibe elogios desde posturas críticas con sus ensayos, tales como los de Pablo Helguera (2003), «*(su cercanía con artistas) lo convirtieron posiblemente en el escritor más autorizado para comprender, describir e interpretar a las artes en Latinoamérica*» (Helguera, 2003: § 19)⁴⁹ o inclusive desde el que probablemente sea el crítico más severo de su ensayística *en general*, Jorge Aguilar Mora (1991): «*(su discurso ensayístico) la parte dedicada a los poetas, a obras*

⁴⁹ Al ser un ensayo al que se ha accedido vía Internet y el cual no tiene paginación como tal, se hace referencia al número de párrafo (aunque éste no está indicado en el trabajo) donde se encuentra la cita.

literarias o pictóricas específicas me parece la más brillante y fructífera de Paz» (Aguilar Mora, 1991: 15).

A continuación se hará un recorrido por la crítica realizada a los ensayos sobre arte del poeta mexicano, la cual desafortunadamente no es abundante al ser uno de los aspectos menos estudiados de su prolífica obra. El enfoque de esta revisión no consiste en repetir las ideas fundamentales que se encuentran en la obra de Paz, mismas que son estudiadas en la siguiente sección directamente desde la obra del ensayista mexicano y siguiendo la dirección que este trabajo ha definido. Más bien, el objetivo es encontrar una valoración y una caracterización de su ensayística que permitan delinear el perfil único que tiene Paz en su faceta de crítico de arte.

3.1.1 La crítica poética

La crítica de arte de Octavio Paz -al igual que la de algunos otros escritores que similarmente la llegaron a ejercer- tiene una particularidad que la destaca con respecto a la realizada por los críticos de arte que tienen su formación profesional en las artes visuales o su dedicación primordial a las mismas. Tal y como lo señala el artista y ensayista Pablo Helguera en su trabajo “Las guerras de la contemplación. Los caminos de la crítica poética en Latinoamérica” (2003), la crítica de arte latinoamericana tuvo una característica única en comparación con el resto del mundo, debido a que fue inicialmente ejercida por escritores, los cuáles, como es sabido, tuvieron o han tenido un papel muy relevante en la cultura en esos países:

Mientras que en otros países estudiar la relación entre el mundo literario y el visual no tendría demasiado interés, en Latinoamérica es vital siendo que los escritores fueron una fuerza primordial en la construcción de los modelos de soporte de la cultura. (Helguera, 2003: § 2)

La crítica de arte realizada por el poeta mexicano y otros escritores y poetas latinoamericanos contemporáneos a él, continúa Helguera, puede denominarsele adecuadamente como *crítica poética*⁵⁰ cuando presenta características muy particulares:

⁵⁰ Aparentemente Helguera parece aquí acuñar esta denominación: «*La crítica ‘poética’, por así llamarla, adquiere su mejor campo de juego con el surrealismo, y su más alto exponente con Octavio Paz*» (Helguera,

En términos prácticos, el discurso estético se aplicaría de una manera que la mente literaria –que viene a socorrer a la filosófica- se presenta como la tácita decodificadora de la meditación plástica. Tal percepción da lugar, por supuesto, a la gran libertad interpretativa que los escritores se toman para abordar las obras, creando a su vez un género híbrido entre la crítica y la meditación poética. (Helguera, 2003: § 11)

Helguera sitúa las raíces de la crítica poética en la obra de Ortega y Gasset, la cual influyó directa o indirectamente en la crítica de arte en México, como es el caso del grupo de los Contemporáneos, por ejemplo, destacándose los casos de Novo, Villaurrutia, Owen (§ 8). Las ideas de Ortega, de raigambre kantiana, en cuanto a la contemplación estética desinteresada, postulaban la necesidad del arte de ser una “des-realización” de la vida cuyo resultado sea una obra poblada de enigmas que requieren de un desciframiento, labor propia del filósofo o del esteta:

(el acto creativo) una actividad esencialmente contemplativa que plantea su propia realidad como un acto de presentación de su circunstancia, y esta realidad está disponible para «imaginar hipótesis que los expliquen, que los interpreten.» (Helguera, 2003: § 10)

Es esta labor la que es asumida por el poeta o el escritor en el ámbito latinoamericano. En el caso de Paz, si bien no por vía directa de Ortega, señala Helguera, sino por la vía de Baudelaire, «*la visión paziana de las artes visuales es esencialmente la de un contemplador que interpreta o dialoga con otro contemplador*» (Helguera, 2003: § 21). Así, prevalece la lectura subjetiva, la libertad de la inspiración poética que no busca tanto definir o apresar la obra criticada, como intentar una develación de sus enigmas desde la mirada de otro artista.

Helguera apunta adecuadamente cómo Paz desdeña aquel arte en el que el elemento contemplativo deja de tener su papel protagonista, lo cual, por lo demás, es la característica dominante en las artes visuales desde hace muchos años:

2003: § 17). Sin embargo, el propio Paz ya utiliza este término, cuando menos, en su ensayo *Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte* de 1967: «*La primera consecuencia de la ruptura fue la substitución de la interpretación literal por la analógica, el fin de la crítica como juicio y el nacimiento de la crítica poética.*» (Paz, 2010: 46).

Paz siempre buscó el acto de convertir en poesía el arte que miraba, y, por esa razón, en términos cínicos duchampianos se podría decir que su pasión en cuanto a las artes visuales nunca pasó de lo “retinal”. Cuando los atributos artísticos se esfumaron del cuadro, cuando el arte se convirtió en una necesaria integración de visualización, acción, gesto o idea –la magia se desvaneció para él, y de paso, para la contundente mayoría de los escritores latinoamericanos. (Helguera, 2003: § 31)

En la misma línea de la crítica poética desarrolla su análisis Alberto Ruy Sánchez en su ensayo “Itinerarios de una mirada” (AA.VV., 1990)⁵¹, resaltando el componente emotivo de este tipo de crítica, a la vez que señala el carácter dialógico antes señalado:

Porque si el historiador erudito clasifica o desentierra al arte, y si el crítico lo juzga y califica, el poeta dialoga con el arte y muchas veces baila con él al ritmo de su tiempo. Sabe ejercer la crítica porque ésta es esencial a su propio arte, el de las letras. Sabe armarse de erudición si es necesario, pero en él impera la atracción pasional por el arte. (AA.VV., 1990: 39)

Para la reconocida crítica de arte norteamericana Dore Ashton en su ensayo *A los cuatro vientos* (AA.VV., 1990), en Paz las imágenes son fundamentales, de tal forma que «*Su universo no era en principio un universo de ideas, sino un universo de imágenes que daba sustento a las ideas*» (AA.VV., 1990: 49). En consecuencia, resulta natural su elección de realizar actividades como crítico de arte. La vivencia visual de la obra arte se mezcla con la vivencia personal del poeta, con el resultado de una vivencia total más enriquecedora. Ashton establece como una gran diferencia en el acercamiento del poeta mexicano con respecto al de la gran mayoría de los críticos de arte de su siglo, el que considere que el «*instante poético*» no es exclusivo de la poesía, sino que es uno mismo en todas las artes, con lo cual Paz está en una posición que le permite acceder con una perspectiva diferente, casi única.

Visiones coincidentes de Helguera, Ruy Sánchez y Ashton: la crítica de arte de Paz es una crítica que surge desde la mirada del poeta, en la contemplación plena y en el

⁵¹ Probablemente sea necesario clarificar aquí el uso repetido como título de “Los privilegios de la vista” en tres obras de Paz o sobre Paz. El aquí citado es *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, el cual corresponde al catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en 1990 en el hoy extinto Centro Cultural/Arte Contemporáneo. *Los privilegios de la vista* es el título de la publicación de una primera recopilación de sus ensayos sobre arte, específicamente respecto al de México, en 1987, tal y como lo consigna Ruy Sánchez (AA.VV., 1990: 44). Finalmente el mismo título también fue utilizado por Paz para la recopilación de sus ensayos sobre arte en los volúmenes de sus obras completas, *Los privilegios de la vista I* (Paz, 2010) y *Los privilegios de la vista II* (Paz, 2006).

libre deambular de la pasión y de la subjetividad, misma que proporciona las claves de la interpretación de la obra analizada. Desafortunadamente también coinciden en que adolecen de una ejemplificación y caracterización con respecto a cómo funciona específicamente la crítica poética de Octavio Paz.

3.1.2 Otros acercamientos

El también reconocido crítico e historiador de arte argentino Damián Bayón en su ensayo *Octavio Paz: Una visión del mundo a través del arte* (AA.VV., 1990), resalta la suma facilidad con que el poeta mexicano pasa de las consideraciones estéticas que motivaron su acercamiento a la obra de arte a una labor reflexiva que lo lleva por nuevos derroteros del pensamiento. Sin embargo, señala la dificultad que pudiera existir en este proceder, «[...] para el lector audaz puede constituir una verdadera revelación, aunque el procedimiento de pasar de un tema al otro a través de múltiples asociaciones le resulte agotador» (AA.VV., 1990: 66). Probablemente Bayón pierde un poco de vista que el libre discurrir del ensayista en una de las características canónicas del ensayo. No obstante, tal proceder finalmente es valorado por el crítico en la medida que permite a Paz lograr una visión de conjunto donde la obra y el artista marcan el camino que lleva a la comprensión de un momento histórico:

[...] no aparecen sólo justificados como valiosos temperamentos artísticos, sino que el autor intenta a partir de ello una interpretación total que nos permite ver más claro en la época y el sitio en que les tocó actuar. (AA.VV., 1990: 67)

A cerca de la precisión de sus juicios o del valor mismo de ellos en la subjetividad consciente que los origina, Bayón sabe que la ensayística de Paz tiene su fundamentación en otro sitio, «puesto que él mismo ha empezado por confesar que no usa la razón sino el *deslumbramiento*» (AA.VV., 1990: 70). El crítico argentino señala que Paz se acerca a las obras «ejerciendo la “endopatía”, o “proyección sentimental”» (*id.*), la cual es una vivencia que le permite al poeta “introducirse” en la obra misma, a la manera de la teorización realizada por Lipps, comentada en el segundo capítulo de este trabajo Sin

embargo, el resultado no es una suerte de conjunto de visiones particulares disímiles, sino que destaca Bayón la coherencia a lo largo de sus ensayos del discurso de poeta mexicano.

Dos características comparte el acercamiento de la historiadora mexicana Beatriz de la Fuente (AA.VV., 1990) con el de Bayón. La primera es la virtud que tiene el poeta mexicano de poder elaborar a partir de la obra de arte una cosmovisión de la cultura en que aquélla se originó, atributo sólo posible desde quien contempla como poeta, en este caso referido a las culturas precolombinas: « [...] *mira los objetos de arte creados por los antiguos mexicanos con ojos de poeta [...] De allí que ese universo le resulte inteligible como totalidad*» (AA.VV., 1990: 77). La segunda es considerar que Paz se vincula empáticamente con la obra de arte. De la Fuente establece que es éste proceder lo que permite que el poeta tenga la comprensión que le permite la inteligibilidad antes mencionada:

Es un fenómeno que va más allá de la emoción estética, y consiste en proyectar la propia personalidad al interior del objeto en contemplación, para de esta manera entenderlo en forma plena. (AA.VV., 1990: 81)

El crítico de arte mexicano y académico Luis Roberto Vera en su libro *Coatlicue en Paz. La imagen sitiada* (2003) establece que el concepto binario de analogía/ironía, central en el pensamiento de Paz, no sólo forma parte de sus escritos poéticos y de sus concepciones teóricas, sino que así mismo permite seguir el marco conceptual bajo el cual realiza su crítica de arte. Si bien no resultaría mayormente inesperado este enfoque, dada la coherencia en su pensamiento, Vera realiza una vinculación de la analogía/ironía con la imagen de la escultura de la *Coatlicue* (la estatua mayor ubicada actualmente en el Museo Nacional de Antropología) que vale la pena analizar:

[...] es gracias a esta convergencia que me he dado cuenta de qué manera la imagen de Coatlicue y el concepto de analogía/ironía están intrínsecamente relacionados y forman un método epistemológico arquetípico en la aproximación de Paz al arte. (Vera, 2003: 21)

Más adelante se discutirán a detalle los conceptos de analogía e ironía directamente desde Paz, por el momento es suficiente partir de cómo establece Vera (sin duda a partir de las ideas del poeta mexicano o quizás citando sin hacerlo explícito): «*Todo*

está conectado en el universo y el lenguaje es su equivalente: esto es analogía. Y, al mismo tiempo, todo nos recuerda la última falta de significado, la muerte: esto es ironía» (Vera, 2003: 32). Analogía es relacionar palabras, una relación que nace de la oposición (de su diferencia) entre ellas y que permite hallar la imagen poética, misma que termina por desestabilizarse, la ironía.

Vera (2003: 33ss) establece que la Coatlicue, como manifestación mexicana de Omecíhuatl a su vez heredado de los toltecas, es “Nuestra Señora de la Dualidad”, su propia diosa madre. Cita a Ángel María Garibay acuñando el término “difrasismo” para expresar lingüísticamente una idea mediante dos palabras, funciona mediante la contigüidad de sus conceptos; se asocian imágenes, palabras que no tienen previa relación entre sí, mostrando la estructura binaria del náhuatl. Concluye al respecto:

Se hace evidente una perfecta correspondencia entre el concepto teológico náhuatl de una diosa que es la manifestación del principio divino dual, el difrasismo de su lengua y la estructura binaria de la analogía/ironía de Octavio Paz, quien toma a la mujer como su metáfora fundamental para la comprensión de los procesos analíticos y creativos de la poesía y la crítica de arte. (Vera, 2003: 34)

Vera señala que además del ensayo *Diosa, Demonia, Obra maestra* (1977) y del poema *Petrificada petrificante* (1973), los textos más importantes de Paz acerca de la Coatlicue, ésta ha estado presente recurrentemente en su escritura anterior, presentándose ya explícitamente desde *El arco y la lira*⁵². Es a través del cuerpo femenino de la diosa como orden cósmico donde la vida y la muerte aparecen simultáneamente lo que Vera relaciona con la analogía, vida y deseo de sentido y la ironía, muerte y falta de significado, respaldándose en Paz⁵³:

Coatlicue es literal y visualmente la representación de lo desconocido, del horror sagrado: “Mas lo horrible no consiste en la mera acumulación de formas y símbolos, sino en ese mostrar en un mismo plano y en un mismo instante las dos vertientes de la existencia”. ¿Cuáles son esas dos vertientes? La final identidad de la vida y de la muerte: “La vida es la muerte. Y ésta, aquella.” El poeta afirma: “Lo horrible muestra las entrañas

⁵² Para una descripción detallada de los diversos textos donde Paz alude a la Coatlicue en relación con el concepto de analogía/ironía, *vid.* nota 2 p. 106 en Vera, *op. cit.*

⁵³ Los entrecomillados corresponden a *El arco y la lira*, sección “La otra orilla” (Paz, 2003).

del ser... Los órganos de la gestación son también los de la destrucción”.
(Vera, 2003: 85)

La Coatlicue, compuesta por un gran conjunto de formas, símbolos que no son sino muestra material de las correspondencias (otra forma de expresar la analogía) muestra también la ironía: la muerte disonante que rompe con la armonía de las correspondencias y se hace una con la vida. Para Vera (79ss), es la imagen femenina de la Diosa Madre, a partir de la contundencia de su materialidad que conduce a la visualización, la imagen unificadora subyacente que con la ayuda de la analogía/ironía está detrás de la crítica de arte de Paz, tal y como se puede leer en sus ensayos sobre Duchamp, Tamayo, De Kooning, Rivera, etc., mismos que ejemplifican adecuadamente su concepción. Así, Vera (137) señala que la interpretación de Paz sobre *El gran vidrio* de Duchamp como una obra que se vuelca sobre sí misma, donde se empeña en destruir aquello mismo que crea, existe una percepción análoga con respecto a su visión de la *Coatlicue* y donde tiene un papel fundamental el mito de la Gran Diosa, ya sea en su representación azteca, mediterránea, oriental.

Vera establece la importancia de esta concepción en la significación de la obra de arte, donde la imagen femenina da sentido al mundo:

(...) el acto de ver es una actividad que involucra no sólo una participación –un punto de referencia- que compete al orden estético, sino que también posee un sentido metafísico. Como Beatriz para Dante, la figura femenina está representada a través del mito de la Diosa/Madre-Virgen-Novia/Tierra: Coatlicue es su proyección sintética. (Vera, 2003: 153)

De esta manera, si hay una cierta ferocidad en el trazo, una especie de violencia en el ejercicio del color, algún grado de salvajismo pictórico en la representación del cuerpo femenino en De Kooning y Tamayo, es explicado por Paz en relación a «una “obsesión por lo que tiene de mítico y de gran diosa madre” el cuerpo femenino» (Vera, 2003: 155), una encarnación que se liga soterradamente a la dualidad, vida y muerte, la adoración y lo terrible, presente en la Gran Diosa. Lo mismo aplica para Diego Rivera: «“Rivera reverencia y pinta sobre todo a la materia. Y la concibe como una madre: como un gran vientre, una gran boca, una gran tumba.» (Vera, 2003: 157)

El crítico de arte mexicano Héctor Tajonar en su ensayo “Octavio Paz, crítico de arte” (AA.VV., 2009) es afín a la idea de Paz como artífice de la crítica poética, la cual la emparenta con las ideas de Erwin Panofsky. Para el estudioso alemán, la culminación del análisis de la obra de arte radica en la iconología, la cual implica descubrimiento e interpretación de la dimensión más profunda de la obra, incluso en ocasiones desconocida para el propio artista, en una suerte de «*intuición sintética*» que no necesariamente acompaña a todo especialista en el estudio de las artes visuales. Misma intuición que Tajonar relaciona con las facultades únicas del poeta, en su sensibilidad y en su capacidad de expresión en su dominio del lenguaje. Así mismo, añade la relevancia del lector: «*[...] sus textos propician y enriquecen el vínculo comunicativo que se establece entre el lienzo y el espectador*» (AA.VV., 2009: 51). Esto es así porque, establece Tajonar, justificándose en el poeta mexicano, que éste sólo puede ofrecer una aproximación dado que lo que está en juego no son tanto los valores de la obra de arte en sí, sino la vivencia estética, única que puede ser transmitida por la palabra:

[...] Paz realiza una crítica que es “imitación creadora”, acercamiento, ofrenda: “Nada podemos decir sobre un cuadro, salvo acercarlo al espectador para que repita la prueba. La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia”. (AA.VV., 2009: 57)

Tajonar también confirma la visión de Vera en cuanto a que Paz interpreta las obras de las culturas prehispánicas como marcadas por el principio de dualidad y las correspondencias.

El crítico de arte mexicano Cuauhtémoc Medina en su ensayo “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo” (AA.VV., 2009), hace un estudio a contracorriente de la postura continuamente sostenida por el poeta mexicano con respecto a su acercamiento contemplativo al arte, a la primacía que tiene la mirada en el mismo. Así, Medina sostiene que Paz va más allá de querer comunicar únicamente su vivencia estética, donde la experiencia estética involucra una toma de posición que busca establecer una voz hegemónica que realiza una definición acerca de lo que es el arte o de cómo debe ser el arte:

Parto de la suposición de que una de las características de la crítica de arte es ser una interpretación estratégica, que por consiguiente tiene un significado político de suyo al proyectar un consenso donde no hay una intersubjetividad preestablecida. En otras palabras, cuando se la ejerce no se pone en juego únicamente la expresión de una opinión individual sino la intención de intervenir en la política de la representación artística, con la formulación de una expectativa y demanda sobre las obras que acaba por constituir las. (AA.VV., 2009: 279)

En particular, Medina señala que al menos en las ocasiones que el poeta mexicano escribe sobre las prácticas artísticas de Tamayo y Duchamp, busca establecer un criterio particular, una interpretación de las obras de estos autores, «*como si constituyeran respuestas pertinentes a los dilemas y contradicciones de la civilización moderna [...] un uso histórico específico*» (AA.VV., 2009: 282). Es decir: las cualidades atribuidas por el poeta no radican en las obras mismas, no están en el ámbito de la contemplación, sino que son producto de una interpretación dirigida con miras a establecer una afirmación específica de alguna postura ideológica -en el sentido más amplio del término- particular.

La intención de Paz, argumenta Medina para el caso de Tamayo, era que ante la crisis de la posguerra⁵⁴ en Occidente, el poeta quiere aventurar una respuesta a la misma desde la periferia. Esta sería una respuesta desde una cierta «*mexicanidad*» enraizada en las culturas precolombinas con la idea de traer de regreso el mito, de «*reencantar*» el mundo, cita Medina a Paz en el artículo mencionado:

El pintor nos abre las puertas del viejo universo de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble conexión del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealidad. El hombre del siglo XX descubre de pronto lo que, por otras vías, ya sabían todos aquéllos que han vivido una crisis, un fin de mundo. (AA.VV., 2009: 291)

Por lo tanto, los valores estéticos de la obra del pintor son definidos por Paz en la medida que puedan patentizar un vínculo con el mundo precolombino, un primitivismo que regrese a los orígenes mágicos no occidentales y que al mismo tiempo señale la comprensión de la catástrofe que parecía encarar Occidente en ese momento. Pero este deseo de incorporación de lo precolombino también es un deseo de participar en la

⁵⁴ El trasfondo histórico sobre el cual realiza su argumentación es el de los años 50s. En 1951 Paz escribe un primer artículo acerca de Tamayo, “Rufino Tamayo en la pintura mexicana”, mismo que es punto de partida de las reflexiones de Medina y del cual cita la fuente de donde lo consultó.

modernidad desde la periferia, pero que ominosamente, considera Medina, necesita al mismo tiempo atenuar lo autóctono:

[...] las élites modernizadoras mexicanas concibieron sus relaciones con el México indio a partir de la metáfora de lo muerto-vivo: las “supervivencias”, los fantasmas, y las “estructuras semienterradas” de un mundo indígena “asesinado”, tan necesario de atesorarse y canalizarse como de atenuarse para garantizar el emblanquecimiento de la modernización. Podemos ver ahora que esos reclamos de una modernidad habitada por la espectralidad aborígen se vieron involucrados en la lectura paciana de Tamayo. (AA.VV., 2009: 298)

Señala Medina que el poeta no logra posicionar a Tamayo como una figura central (a final de cuentas es la pintura norteamericana la que ocupará ese lugar), pero en cambio realiza entonces un lanzamiento del pintor como el nuevo representante del arte nacional, en detrimento de los muralistas y, principalmente, por cuestiones ideológicas.

El segundo intento de querer imponer su visión viene con el deseo de recuperar la estética analógica a partir de su análisis del *Gran vidrio* de Duchamp en su *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. El arte moderno gradualmente había tendido a prescindir de la representación, se cosificaba y por lo tanto no permitía la realización de un ejercicio analógico⁵⁵. Paz realiza una lectura iconográfica de esta obra de Duchamp, el primero en hacerlo, con miras a intentar recuperar las posibilidades de la analogía en el arte moderno, en una potencial nueva obra de arte que tendría una posibilidad interpretativa muy rica:

Objeto/imagen, pues, que desataría el poder de la asociación combinatoria: valuado no tanto por su significado intencional sino por su productividad. Paz trazaba ahí, de hecho, todo un programa de crítica de arte que ya no sería una interpretación del mensaje codificado de la obra sino la exploración de sus analogías, correspondencias y paralelos a lo largo de la historia del pensamiento y las imágenes. (AA.VV., 2009: 303)

Combinatoria que precisamente había llevado a cabo en su interpretación del *Gran Vidrio*. El poeta anhelaba que se diera en el arte obras que permitieran este tipo de

⁵⁵ En las siguiente sección se explica con detenimiento estas características del arte moderno, mismas que Paz constantemente critica.

acercamientos donde el valor de lo simbólico se erigiera nuevamente, donde la analogía pudiera volver a afincarse y que permitieran romper con la cosificación característica del desarrollo progresivo y depurativo de sus medios que realizó el arte moderno. Su propuesta no se vio realizada, el arte se dirigió a una desmaterialización donde el concepto fue privilegiado, algo que se encuentra en las antípodas de su concepción del arte como vivencia plena de los sentidos.

Cuauhtémoc Medina tiene el acierto de señalar cómo la vivencia estética de Paz no es pura o inocente, trasciende el ámbito de la contemplación. Paz articula su experiencia a partir de su concepción del mundo basada en sus conceptos de analogía/ironía y en la recuperación del pasado precolombino que intentan, con sus limitaciones, realizar las generaciones posteriores a la Revolución Mexicana. Estos temas han sido revisados con amplitud previamente por Vera, en otro contexto. Probablemente lo más importante no sea que las propuestas del poeta mexicano no hayan pasado de ser modernidad en los márgenes, como la denomina Medina. Precisamente, lo más importante radica en las razones de su fracaso: en el deseo de tanto incorporar lo precolombino en la identidad del mexicano, como de encontrar una significación de la obra de arte, de la vida, del mundo. El poeta mexicano no lo podría haber hecho desde ningún otro lado más que de sí mismo, tal y como hace referencia la académica brasileña María Esther Maciel en su ensayo “Texto en movimiento” (AA.VV., 2004), mismo que ayuda a matizar adecuadamente la postura de Medina. Así, cita el punto de vista de Paz en *Los hijos del limo*: «*Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta.*» (AA.VV., 2004: 134). Maciel señala la filiación literaria del poeta, que recorre la historia no como un espectador sino como un personaje y cuya obra crítica está necesariamente vinculada a una poética personal.

El investigador mexicano Patricio Eufrazio en su libro *Octavio Paz. Ensayo y ensayística* (2003), entre muchos otros temas, analiza cómo se realiza la formación de la imagen en los ensayos sobre arte del poeta. Parte del enfoque que establece una naturaleza dual de la ensayística paciana, apoyada tanto en los recursos provenientes de la narrativa

como en aquéllos que tienen su ámbito asentado en lo poético⁵⁶, donde cada uno tiene una función específica: lo narrativo se encarga de realizar la propuesta conceptual y lo lírico tiene la labor de convencer. Describe el mecanismo que él considera apropiado para los ensayos sobre arte del autor de *Los privilegios de la vista*:

Por un lado, la apreciación primero, y traducción después, de alguna realidad al lenguaje escrito; mientras que, por el otro, la operación inversa (traducción y apreciación) por parte del lector de la interpretación propuesta por el ensayista. A su vez, los dos polos mencionados se ven influidos por el contexto: sincronía y diacronía históricas, tanto del ensayista como del lector [...] una de las características importantes de los ensayos de Paz se encuentra en su habilidad discursiva para transformar la subjetividad (*podría ser*) en objetividad (*es*), así como el diálogo promovido por la interpretación, que, en el caso de Paz, apela más a la *sensación* que a la *razón* del lector [...] crea un arquetipo de la realidad cuya interpretación es un armónico conjunto discursivo de proposición narrativa y seducción poética. Es decir, la imagen contenida y formada por el discurso propone y seduce al lector. Esto es notorio en sus ensayos sobre poesía y pintura. (Eufracio, 2003: 141)

Eufracio ejemplifica con el ensayo *Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura* (Paz, 2010: 75ss). La primera frase del quinto párrafo⁵⁷, «*La excentricidad de Picasso es arquetípica*», es la proposición narrativa: se realiza una afirmación contundente. Sin embargo, no existe, conforme a Eufracio, una explicación acerca del significado de la misma. En seguida, realiza una segunda afirmación, ahora sobre el arquetipo: es contradictorio. Ninguna de estas dos proposiciones son explicadas, afirma, sino que a continuación viene un «*discurso lírico que pretende ser la argumentación que sostiene la propuesta. Argumento lírico lleno de imágenes encabalgadas*» (Eufracio, 2003: 143). Eufracio señala que esta argumentación lírica no cesa, sino que aumenta en intensidad hasta

⁵⁶ Resultará esperada ésta caracterización de la ensayística de Paz. El académico y poeta Dante Salgado en *Ensayística de Octavio Paz* (2004) a la vez que se manifiesta conforme con ello, cita entre otros autores, además de a Eufracio, al filósofo uruguayo-mexicano Carlos Pereda, la escritora española Rosa Chacel, el filósofo Fernando Savater, etc. En la penúltima sección de este capítulo se abundará respecto a este tema.

⁵⁷ Este es la sección del párrafo citado directamente por Eufracio, transcrito aquí para poder seguir el hilo de su argumentación: «*La excentricidad de Picasso es arquetípica. Un arquetipo contradictorio, en el que se funden imágenes del pintor, del torero y el cirquero. Las tres figuras han sido tema de buena parte de su obra y de algunos de sus mejores cuadros: el taller del pintor con el caballete, la modelo desnuda y los espejos sarcásticos; la plaza con el caballo destripado, el matador que a veces es Teseo y otras un ensangrentado muñeco de aserrín, el toro mítico robador de Europa o sacrificado a cuchillo; el circo con la caballista, el payaso, la trapecionista y los saltimbanquis en mallas rosas y levantando pesos enormes («y cada espectador busca en sí mismo el niño milagroso/Oh siglo de nubes»)*» (Paz, 2010: 77).

llegar a los terrenos de la prosa poética⁵⁸, concluyendo: «*En este fragmento hemos transitado de la imagen racional a la sensorial; de lo prosístico a lo poético*» (Eufracio, 2003: 144).

Eufracio acierta parcialmente en la elección del párrafo. Líneas más arriba puede entenderse la denominación de Picasso como excéntrico, tanto artísticamente, «*El arte de Picasso encarna con una suerte de feroz fidelidad –una fidelidad hecha de invenciones- la estética de la ruptura*» (Paz, 2010: 77) como en su vida personal: «*Lo mismo ocurre con su vida: no fue un ejemplo de armonía y conformidad con las normas sociales, sino de pasión y apasionamientos*» (*id.*). Pero aún más importante es que para quien esté familiarizado con la historia del arte moderno, la afirmación de Paz es incontrovertible: Picasso sin lugar a dudas fue un excéntrico, debido a que continuamente fue a contracorriente con respecto a las corrientes principales del arte. No sería necesaria ninguna explicación adicional, lírica o no. Con respecto a «*un arquetipo contradictorio*», probablemente sí, aquí sí sería una retórica completamente lírica: Paz tiene una particular afición por la paradoja, la cual indudablemente está relacionada con su teoría de los opuestos (en la penúltima sección de este capítulo se discute más detenidamente). En general, este problema acerca de la recepción se estudiará a fondo en el siguiente capítulo: la recepción argumental y estética de la ensayística sobre arte de Paz depende mucho del conocimiento que el lector tenga de las obras aludidas. Sin embargo, el mecanismo que propone Eufracio es correcto en cuanto a las dos operaciones que realiza el poeta, faltando sólo matizar que la argumentación lírica no es tan débil como pareciera ser a partir del párrafo estudiado, sino que muchas veces está enraizado en un conocimiento necesario sobre la obra de arte.

Retomando al antes mencionado académico mexicano Jorge Aguilar Mora en su libro *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* (1991), sostiene que existen dos líneas claramente distinguibles en su ensayística: la dedicada a las obras específicas de poetas y pintores y aquéllos ensayos más ambiciosos que abarcan interpretaciones más generales, como las filosóficas, históricas, sociológicas, ontológicas, sobre la modernidad, etc. Para el académico mexicano, los ensayos más brillantes de Paz son los de la primera

⁵⁸ Este es la siguiente sección del párrafo aludido: «*El torero y el cirquero pertenecen al mundo del espectáculo pero su relación con el público no es menos ambigua que la del pintor. En el centro de la plaza, rodeado por las miradas de miles de espectadores, el torero es la imagen de la soledad; por eso, en el momento decisivo, el matador dice a su cuadrilla la frase sacramental: ¡Dejarme solo!*» (Paz, 2010: 77).

línea, mientras que los segundos, teorizaciones más sistematizadas edificadas sobre sus conceptos particulares (historia/mito, Otredad, etc.), resultan fallidos por diversas razones. Entre muchas otras, destaca Aguilar Mora la negación de la historia (perspectiva que privilegia a todo lo largo de *La divina pareja*), el fundamento de todo su pensamiento en la idea absoluta de la «*Identidad*» que proporciona la unidad, el considerar a la historia, a la sociedad como sistemas cerrados conformados por códigos simbólicos, etc. Es claro que el alcance de este trabajo no cubrirá alguno de estos temas más que cuando exista una relación necesaria con la ensayística de arte, como es el caso en el siguiente capítulo cuando se aluda a sentido y significación y se retome a este académico.

Aguilar Mora dedica un capítulo completo de su obra a realizar una comparación entre estas dos grandes divisiones conceptuales en la ensayística del poeta. Si bien casi no se refiere a ningún ensayo en particular de los de la primera línea, las generalizaciones que presenta en dicha comparación contribuyen a establecer un buen punto de vista desde el cuál juzgar su valor. Con respecto a estos ensayos sobre obras de artistas visuales (y de poetas), Aguilar Mora encuentra aquí, esta vez, adecuado el acercamiento a aquéllas como un sistema cerrado de símbolos, debido a que al estar el sistema ya conformado, no existe una labor de sistematización como en el caso del otro tipo de ensayos. Destaca la gran habilidad del poeta para leer las metáforas implicadas y transformarlas en enunciados de signos en su crítica:

Su capacidad de traductor (en el más amplio sentido de la palabra) le permite poner en movimiento las metáforas, las imágenes de los códigos lingüísticos y pictóricos para regresarlas a su espacio ya interpretadas, ya actualizadas por un enorme conocimiento de la técnica poética y del instinto pictórico [...] Es cierto que la tendencia de Paz a volverlo todo semiológico, a hacerlo todo parte de un sistema de signos, aplicado a un sistema *ya* semiológico (o capaz de serlo como el pictórico) crea una compleja interpretación metalingüística [...] Todo el problema de los significados se vuelve sistema de signos y de niveles de significación, de tal manera que muchas veces la fuerza y vitalidad de una obra termina convertida en un signo [...] Pero no importa: en estos casos sus juicios, si no son siempre certeros, son siempre estimulantes, llenos de ideas discutibles y vigorosas. (Aguilar Mora, 1991: 118)

El párrafo anterior sin duda expresa claramente la intención de Paz, para quien la interpretación es una continua metáfora en movimiento, que desemboca siempre en otro

signo, tal y como titula uno de sus más conocidos ensayos, “Los signos en rotación”, apéndice añadido posteriormente a *El arco y la lira* (Paz, 2003). Aguilar Mora señala la renuencia del poeta a aceptar los postulados del estructuralismo, aunque le parece que adopta su postura metodológica, en su vertiente semiológica, tal y como la maneja Barthes, afirma.

Desde el punto de vista de la argumentación, resultando un punto de vista un tanto diferente al sostenido por Eufrazio en cuanto a la solidez de aquélla, Aguilar Mora sostiene la superioridad de los ensayos sobre obras particulares con respecto a sus ensayos mayores: «[...] en la primera vertiente la discursividad es mucho mayor, los párrafos son más orgánicos, las cláusulas más largas, la argumentación es más sólida» (Aguilar Mora, 1991: 120). Como se mencionó con anterioridad, indiscutiblemente existe una solidez argumentativa, aunque para reconocerla sea necesario compartir lo que Aguilar Mora ha denominado, en el párrafo líneas arriba citado, como «*enorme conocimiento de la técnica poética y del instinto pictórico*».

Producto de la falta de sistematización dedicada a este tipo de ensayos, el académico mexicano ve una limitación que los confina a un lugar más modesto, el espacio de la historia literaria o pictórica. Respecto a las artes visuales, resulta correcta su afirmación, al señalar Paz repetidamente su acercamiento a la crítica de arte como una actividad que no realiza sistemáticamente, tal y como se citó al comienzo de este capítulo.

Finalmente Aguilar Mora, un poco contradictoriamente respecto a las afirmaciones realizadas en el párrafo antes transcrito, establece una tensión entre la obra y el texto crítico del poeta: «[...] en su crítica literaria y pictórica, por el contrario, la tensión se establece entre el código ya formado y la incapacidad de re-sistematizarlo, de re-integrarlo a un metalenguaje organizado y coherente» (121). Esta observación es adecuada, finalmente toda interpretación ejerce algún grado de violencia sobre lo interpretado, siempre habrá algún grado de inadecuación, algo dejado fuera, algo que no se deja traducir y que por lo tanto genera una tensión. Esta tensión es fundamental en el valor estético de un texto crítico, algo que se retomará, desde otra perspectiva, en el siguiente capítulo.

3.1.3 Resumen

Tal y como se ha podido atestiguar en este recorrido, la ensayística de arte de Paz puede ser abordada desde muchos diferentes puntos de vista. Sin embargo, lo que parece unificar todas estas posturas o al menos mayormente, es la coincidencia en señalar el efecto mayor que tiene la mirada de poeta en su interacción/contemplación de la obra de arte. Resultado de la misma, se da entonces la interpretación/reconfiguración que hace el poeta de la obra de arte, ahora en el dominio de la lengua. Los mecanismos que utiliza para ello son su concepción de la analogía, de la teoría de las correspondencias (Vera, Tajonar), la combinación de las discursividades narrativa y lírica (Eufracio), el proceso de “traducción” de signos visuales en signos lingüísticos (Aguilar Mora). Así mismo, este proceso se realiza muchas veces desde su concepción básica del mundo: el principio de la dualidad encarnada en la Diosa Madre (Vera), la asimilación de las culturas precolombinas (Medina, Vera), el principio de Unidad (Aguilar Mora). Resulta interesante señalar cómo la interpretación y evaluación de la obra ensayística muestra los rasgos profesionales e ideológicos de quien la realiza. Así, los que muestran el perfil del historiador (Bayón, de la Fuente) enfatizan el proceso endopático y el que el trabajo presente una reconstrucción de la época, de la cosmovisión de la misma. O los académicos más identificados con posturas post-estructuralistas como Medina y Aguilar Mora, juzguen las atributos desde las mismas: por ejemplo, Medina enfatizando el papel que juegan constructos ideológicos y de hegemonía en la definición de la obra, más que en las características de la obra en sí misma o Aguilar Mora alabando la falta de sistematización de los ensayos sobre arte y criticando el impulso totalizador cuando se da en los ensayos mayores, etc. En la siguiente sección se procederán a analizar los principales conceptos que conforman la poética de Paz.

3.2 Principales líneas conceptuales en el pensamiento de O. Paz

En este capítulo se revisarán los conceptos más importantes que Paz utiliza en su acercamiento a la obra de arte. Estos conceptos no son exclusivos a su crítica poética, sino que forman una constante en su “visión del mundo” sirviéndole para configurar no solamente su concepción del arte en general, incluido el arte poético, sino que también se integran en alguna medida en su obra ensayística más general e incluso pueden llegar a guiar la conformación de su poesía en algún momento.

Más que realizar un recorrido exhaustivo por toda su ensayística, algo ajeno al alcance del presente trabajo, los conceptos serán revisados a la luz de sus poéticas mayores sobre arte (evidentemente el poético como gran protagonista): *El arco y la lira* (Paz, 2003), *Los hijos del limo* (Paz, 2003), y *Los privilegios de la vista I* (Paz, 2010), en la medida que sean útiles para los propósitos particulares de este capítulo, junto con revisiones críticas de los mismos por otros estudiosos de su obra y situándolos dentro del marco fenomenológico del presente trabajo.

3.2.1 Representación⁵⁹

Probablemente sea en el ensayo “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” (Paz, 2010) donde Octavio Paz establece con mayor detenimiento lo que se puede considerar como su poética con respecto a la crítica del arte, particularmente de la pintura. A partir del que es considerado como el primer crítico del arte moderno, el poeta francés Charles Baudelaire, Paz delinea sus propias concepciones acerca de la crítica del arte antes de y en la modernidad artística⁶⁰, las cuales se discuten a continuación, junto con alguna ampliación o comentario adicional de los ensayos que forman parte de la misma sección “Mirador” de *Los privilegios de la vista I* (2010).

En un primer momento, antes del inicio del arte moderno (exceptuando las obras puramente ornamentales), Paz equipara a la pintura y al lenguaje, «*En el seno de la experiencia sensible la analogía entre pintura y lenguaje es perfecta*» (Paz, 2010: 44). En este caso, la interpretación es realizada con facilidad, lo que Paz llama «*una interpretación literal*», dado que lo que está presente en el cuadro es una representación. Desde un punto de vista que parece claramente situado bajo el influjo estructuralista⁶¹, tanto las palabras como las líneas y colores, cada conjunto en su sistema, no poseen valor por sí mismos sino en relación con otras palabras u otras líneas o colores. No obstante las cualidades analógicas, Paz encuentra una limitación con respecto a la pintura, negándole una significación dentro

⁵⁹ Cf. Argüelles y Ruiseñor, 2014.

⁶⁰ Se evitará en este trabajo hacer uso del término *modernismo*, mismo que en nuestra lengua connota inmediatamente nuestro movimiento literario originado a finales del s. XIX. En el inglés es común hablar del *modernism* (*modernismo*) para referirse a este periodo de la historia del arte.

⁶¹ Paz, se ha mencionado antes, tiene reparos acerca de que se le considere como un estructuralista, aquí sin embargo, claramente comparte la terminología del estructuralismo sausseriano.

de su propio sistema: «*El tránsito de lo sensible a lo inteligible no se realiza en el interior de la pintura sino fuera de ella: el sentido se despliega en un universo no-pictórico*» (Paz, 2010: 44). Así, establece dos niveles, el pictórico, meramente formal en cuanto a sus elementos, línea y color y a partir de los cuales se da el otro nivel, el meta-pictórico, que consiste en el «*tejer*» un objeto, dar origen a una representación, la cual sitúa Paz como una remisión a un mundo que ya no es el de la pintura, sino el mundo de lo simbólico:

El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición de la presencia es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos. El mundo es un racimo de signos. La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada: es la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte. Asimismo, es el puente de acceso, ya que no a la presencia pura y llena de sí, a su reflejo: nuestra respuesta a la muerte y al ser, a lo impensable y a lo indecible. Si la representación no es abolición de la distancia –el sentido jamás coincide enteramente con el ser– es la transfiguración de la presencia, su metáfora. (Paz, 2010: 45)

Sitúa el valor de la pintura como posibilidad de acceder a la presencia. Sin definir específicamente qué es la presencia, suele identificarla con “el ser”, sobre todo en el sentido que maneja el filósofo alemán Martin Heidegger; en la sección dedicada a la otredad se discuten más ampliamente estas ideas. Mientras tanto, aquí el ser sólo es accesible como apariencia, jamás en una potencial “esencialidad primera”⁶². El arte consigue al menos una aproximación en la visibilidad mostrada, aunque solamente sea una metáfora, un puente, como le gusta afirmar. En una sección posterior igualmente se retoma el concepto de *presencia*.

Para poder intentar acceder a la presencia, existía una codificación que estuvo claramente definida durante muchos siglos en la historia del arte de Occidente, especialmente durante el predominio del cristianismo, establece en “El uso y la contemplación”:

⁶² Sin duda, este acercamiento recuerda a Kant y sus conceptos de “fenómeno” y “la cosa en sí”. Desafortunadamente, Paz no aclara aquí si el filósofo alemán es su fuente. El conocimiento de estas ideas de Kant es indiscutible, tal y como puede leerse en su ensayo “La nueva analogía: Poesía y tecnología” (Paz, 2003: 313). Sin embargo, este acercamiento igualmente puede tener su origen en los conocimientos que tiene el poeta mexicano sobre el hinduismo, por ejemplo con la referencia que realiza en su ensayo *Apariencia desnuda* en su interpretación del *Gran Vidrio* de Duchamp: «la energía y el mundo fenomenal son representaciones o manifestaciones del absoluto» (Paz, 2010: 175).

Antes de la revolución estética el valor de las obras de arte estaba referido a otro valor. Ese valor era el nexo entre la belleza y el sentido: los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles que eran signos. El sentido de la obra era plural pero todos sus sentidos estaban referidos a un significante último, en el cual el sentido y el ser se confundían en un nudo indisoluble: la divinidad. (Paz, 2010: 64)

Sin embargo, ésta unidad interpretativa queda indeterminada en el arte de la modernidad. Para Paz, a partir del comienzo de la Edad Moderna y como consecuencia, se da un continuo proceso de pérdida de la universalidad de los signos:

[...] el artista medieval poseía un universo de signos compartidos por todos y regidos por una clave única: el Libro Santo; el artista moderno maneja un repertorio de signos heterogéneos y, en lugar de sagradas escrituras, se enfrenta a una multitud de libros y tradiciones contradictorias. (Paz, 2010: 50)

Un enfoque diferente se da con la irrupción del arte moderno y la pérdida de la función representativa de la pintura. El predominio del color y la línea, sin figuración reconocible, no hacen sino resaltar la pérdida de su valor anterior, «*La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia*» (Paz, 2010: 45). Para Paz, el cuadro se cubre con enigmas, carece de significación alguna, o bien es el espectador quien se encarga de proveerla. La presencia se ha tornado invisible, la pintura ha dejado de ser «*imagen*». En el campo de la crítica de arte, esto genera a su vez un replanteamiento de los principios en que se sustentaba y genera nuevos modos de realización: «*La primera consecuencia de la ruptura fue la substitución de la interpretación literal por la analógica, el fin de la crítica como juicio y el nacimiento de la crítica poética*» (Paz, 2010: 46). Ya Baudelaire consideraba que la analogía era la que posibilitaba «*el alma que arroja una luz mágica y sobrenatural sobre la oscuridad natural de las cosas*» (Calasso, 2011: 20); oscuridad patente en el arte moderno sin *presencia* y donde es necesaria la analogía, con su impulso creativo que nutre a la crítica poética.

El concepto de analogía tiene una larga trayectoria en el pensamiento occidental. Como se ha señalado antes, Paz establece la diferencia entre la antigua analogía medieval⁶³, regida por un conjunto de signos compartido por todos en referencia a un código común establecido por la Biblia y la analogía moderna en la falta de un código semejante para el artista de la modernidad.

Calasso, sin aludir al arte moderno, similarmente establece que en los tiempos de Baudelaire bajo «*los fastos del progreso*» no existe más un canon de referencia, siendo imposible la ortodoxia interpretativa. Es interesante señalar al respecto que, partiendo de esta idea de Calasso, no es el arte moderno el que introduce una fractura en el hasta entonces sólido fundamento interpretativo, sino lo es la modernidad misma. El resultado común para ambas visiones, Paz y Calasso en su acercamiento a Baudelaire, es el de una modernidad que desfigura principalmente los procesos de significación y ante la cual la analogía es el único medio posible de realizar un acercamiento, aunque sea tan sólo un intento condenado al fracaso. Dice Calasso:

Interpretar infinitamente, sin un *primum* y sin una conclusión, en un movimiento incesante, abrupto, fragmentado y recurrente. Lo verdaderamente *moderno* que toma forma en Baudelaire es esa cacería de imágenes, sin principio ni fin, agujoneado por el «demonio de la analogía». Para que las correspondencias puedan colocarse en su justo *locus* hace falta un canon al que referirse. Pero ya en los tiempos de Baudelaire era obvio que todos los cánones habían colapsado. Poco después esas condiciones se convertirían en la normalidad misma. No subsistía ya ninguna ortodoxia de la interpretación. (Calasso, 2011: 23)

Paz a su vez realiza una lectura semejante referida directamente al mundo de la pintura moderna. La crítica poética del arte se sustenta en la analogía, en el establecimiento de correspondencias entre el lenguaje y una pintura moderna que sacrifica o limita sus posibilidades representativas en favor de la primacía de sus aspectos materiales, la línea, el color, la textura, la planicidad de la tela. Por lo mismo, esta operación no es en modo alguno sencilla ni exenta de problemas de significación:

⁶³ Calasso (2011) remite a la analogía universal en el siglo XV europeo, la cual forma una larga cadena de pensamiento que se extiende hasta llegar finalmente a Baudelaire.

Por tanto, la analogía moderna desemboca también en la dispersión del sentido. La traducción analógica es una metáfora en rotación que engendra otra metáfora que a su vez provoca otra y otra: ¿qué dicen todas esas metáforas? Nada que no haya dicho ya la pintura: la presencia se oculta a medida que el sentido se disuelve. (Paz, 2010: 50)

Al perder su carácter de signo incontrovertible en su desciframiento, la pintura moderna adquiere otra característica. Dice Paz:

Transposición moderna: para nosotros el objeto artístico es una realidad autónoma y autosuficiente y su sentido último no está más allá de la obra sino en ella misma. Es un sentido más allá -o más acá- del sentido; quiero decir: no posee ya referencia alguna. Como la divinidad cristiana, los cuadros de Pollock no significan: son. (Paz, 2010: 65)

Finalmente, la metáfora resulta ser una metáfora de la nada. Una transparencia, dice Paz, que no oculta nada pero que tampoco refleja nada, ni siquiera una interrogante: «*La estética de la analogía es la estética de la aniquilación de la presencia*» (Paz, 2010: 50). «*Desencarnación de la presencia*», que termina por dejar de conducir a lado alguno, que en sí misma posee una lógica de auto-agotamiento que anuncia tarde o temprano el fin del arte moderno y que mientras perdura, lejos de las significaciones, se consolida como una cada vez mayor expresión puramente individual. Paz sabe que se vive, no el fin del arte, sino «*el fin de la idea del arte moderno*» (Paz, 2010: 51).

El pensador mexicano desea que el arte rompa con esto que considera un callejón sin salida. Piensa en dos posibilidades. La primera es concebir al arte como una “fiesta”. Especula, sin proporcionar detalles específicos, en una suerte de ritual participativo:

La fiesta suprime por un instante, la oposición entre la presencia y la representación, lo atemporal y lo histórico, el signo y el objeto significado. Es una presentación pero así mismo una consumación: la presencia encarna sólo para repartirse y consumirse entre los comensales. (Paz, 2010: 54)

De tono enigmático, no especifica más en lo que pareciera estar más cerca de una vivencia religiosa que una propia del arte. Consciente de ello, realiza una segunda propuesta: regresar a la obra de arte que permite la contemplación. Tampoco especifica

más, aunque emparenta esta idea con aquélla del arte previo al de la modernidad, el representativo:

[...] rescataría la noción de obra sólo que en lugar de ver en ella un *objeto*, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser un *punte* entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo. (*id.*)

Simultáneamente a la posibilidad de la presencia, Paz concibe la posibilidad de la vacuidad, el vacío de todo significado. Son las dos posibilidades hacia las que señala toda representación. No asume una posición a favor de alguna de las dos posturas: «*El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea ésta la presencia o la vacuidad*» (*id.*)

De una manera sintética, la posición de Paz con respecto al arte gira en torno a la presencia, ya sea como una aparición deseable mediante la representación figurativa o como una disolución, una ocultación en el arte moderno no representativo. La presencia se manifiesta en la plenitud de la representación o se oculta en su desvanecimiento.

3.2.2 Imagen poética⁶⁴, sentido y significación.

Como ya se ha insistido a lo largo de este trabajo, sentido (*sense / meaning, Sinn*) y significación (*reference / significance, Bedeutung*) son dos términos ampliamente usados, a veces como sinónimos, a veces con connotaciones diferentes, lo que lleva a no pocas dificultades en la comprensión del pensamiento de quien los usa. Es por esto que es inevitable clarificar, una vez más, el uso de estos importantes términos, ahora en el caso de Paz (y sus críticos) y en relación con la imagen poética.

Acerca de la imagen dice Paz en *El arco y la lira*, «*Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema*» (Paz, 2010: 114). La característica primordial de estas expresiones verbales es que consisten en figuras retóricas que preservan la pluralidad de significados de las palabras a la vez que mantienen una unidad sintáctica: la

⁶⁴ Se incluye imagen poética porque finalmente los ensayos de Paz están constituidos muchas veces por un conjunto de imágenes poéticas, aun cuando no conformen un poema.

imagen «*acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real*» (id.). Pero la unidad no es sólo arreglo armonioso, sino algo más contundente: «*el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad*» (Paz, 2010: 116). Identidad, aclara, que no es bien aceptada dentro del pensamiento occidental, pero no así en el oriental. Considera que esta identidad es un rasgo presente en la literatura desde siempre, como ocurre con «*la música callada*» de San Juan o en Edipo la pugna entre los contrarios de la libertad y el destino, entre muchos otros ejemplos que cita.

En el caso de la prosa se logra que las palabras, con sus diferentes significados posibles, se precisen en la unidad de la frase por medio del sentido, «*que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección*» (Paz, 2010: 121). Pero en el caso de la poesía, la imagen, la pluralidad de los significados de las palabras no desaparece, ésta recupera la riqueza original del lenguaje en su multiplicidad, por lo que pudiera parecer que la imagen poseería muchos “sentidos”, mas no es así. Paz hace la justificación de esta aseveración realizando una analogía con el proceso de la percepción: un objeto que se presenta con su pluralidad de cualidades, sensaciones y significados, señala, se unifica en el momento de la percepción. Paz establece que es el sentido el que logra unificar todo el conjunto de pluralidades diversas, desde una perspectiva que muestra un cierto conocimiento de la fenomenología: «*incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad, según han mostrado los análisis fenomenológicos*» (Paz, 2010: 122). Sin citar aquí directamente a Husserl, Paz conoce su obra, tal y como afirma en el prólogo del tomo 1 de sus obras completas, *La casa de la presencia*: «*Al llegar a París en diciembre de 1945 triunfaba el existencialismo, un pensamiento que yo conocía ya por mis lecturas de Husserl, Heidegger y otros filósofos alemanes*» (Paz, 2003: 24). Más contundente aunque más general al no citar directamente a Husserl, resulta su afirmación: «*También me enseñaron mucho los filósofos alemanes que pocos años antes había dado a conocer en nuestra lengua Ortega y Gasset: la fenomenología [...]*» (AA.VV., 2004: 287). Por su parte Jacques Lafaye en su libro *Octavio Paz en la deriva de la modernidad* (2013) menciona la influencia que Husserl tenía en la cultura occidental en el tiempo de la escritura de *El arco y la lira*:

El pensamiento de Husserl impregnaba no sólo las reflexiones sobre el tiempo y lo imaginario, la intersubjetividad y lo intencional... sino sobre todo la vida intelectual: en el propio París la *Idee der Phänomenologie* (1907) relegó al pasado la influencia de Bergson. (Lafaye, 2013: 76)

Al no existir una cita directa de Paz sobre el filósofo alemán⁶⁵ respecto a la idea mencionada de que el sentido unifica la pluralidad, no se puede realizar una conexión con pruebas directas entre el pensamiento de ambos. Sin embargo, la similitud resulta evidente –e igualmente para otras ideas discutidas más adelante- si se piensa en la intencionalidad fenomenológica como la proveedora de sentido y si se considera a la vez la influencia de Husserl señalada por Lafaye. Así, esta similitud continúa cuando extiende sus comentarios en torno al sentido:

Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir de la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad. (Paz, 2003: 122)

Si el sentido de la prosa apuntaba en una dirección que no era la frase misma, «*el sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma*» (Paz, 2010: 124). En la prosa puede expresarse una misma cosa con palabras diferentes, las palabras tienen la virtud de ser intercambiadas unas por otras, son plurales y son móviles. En la imagen esto no es posible porque se perdería el sentido, «*Sentido e imagen son la misma cosa*» (*id.*). La mayor consecuencia de esta pérdida de movilidad, que hace que los vocablos se vuelvan insustituibles es que el lenguaje deja de ser instrumento: «*[...] el lenguaje, tocado por la poesía, cesa pronto de ser lenguaje. O sea, conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje*» (*id.*). Es en virtud de esta característica que puede hablarse que en una imagen se da una reconciliación de los contrarios, «*las plumas son piedras sin dejar de ser plumas*» (aunque no siempre pueda suceder así, aclara). La ambigüedad de la imagen no es diferente

⁶⁵ Paz ha citado a Husserl anteriormente en un par de ocasiones en el aquí referido *El arco y la lira*, con comentarios generales de otra índole que son discutidos más adelante en este trabajo (Cf. Paz, 2003, p. 116-117).

a la de la realidad en el momento de la percepción, plural, contradictoria pero poseedora de un sentido aunque éste sea recóndito.

Otra manera como concibe Paz el sentido es como un nexo entre la distancia que separa al nombre y a lo nombrado, para el caso de la prosa: el sentido es un puente que acorta la distancia. En el caso de la imagen el sentido como nexo desaparece, no hace falta porque el nombre y lo nombrado son la misma cosa, «*el sentido de la imagen es la imagen misma*». Sólo la imagen puede decir lo que quiere decir, no es un medio como el lenguaje en la prosa. Por lo tanto, el poema no representa nada, «*presenta*»⁶⁶, no alude a la realidad, sino que pretende y consigue a veces recrearla, lo que permite que en la experiencia poética el hombre pueda llegar a entrar en el ser (126).

Para Aguilar Mora en el ya citado *La divina pareja...*(1991), Paz confunde sentido y significación⁶⁷, al no realizar una distinción entre ambos, misma que el crítico considera necesaria porque delimita más claramente el concepto de imagen. Cuando Paz habla de sentido, como en el caso de que el sentido de la imagen es ella misma, Aguilar Mora afirma que en realidad la identidad se da en la *significación*, la significación de la imagen es la imagen misma, no teniendo nada que ver con el sentido. Si en un primer momento el crítico mexicano asume un enfoque sausseriano, «*(la significación) surge de la unión del significado con el significante*» (Aguilar Mora, 1991: 77), posteriormente establece que la significación «*consistiría en la proposición de verdad o falsedad de una enunciación dada*» (*id.*). El sentido, sería: «*la posibilidad de verdad de toda proposición*» (Aguilar Mora, 1991: 78) o «*posibilidad de atribución [...] línea que separa toda expresión de los objetos, es el límite invisible que se encuentra entre la experiencia y el lenguaje*» (*id.*). No queda totalmente clara la distinción entre ambos conceptos. Aguilar Mora realiza su explicación un tanto sintéticamente, probablemente asumiendo una familiaridad del lector con los conceptos del filósofo francés Gilles Deleuze, fuente de su argumentación. Por lo tanto, para entender su postura con respecto a la de Paz es necesario acudir directamente a la *Lógica del sentido* (Deleuze, 2005), la cual Aguilar Mora sigue en el trayecto de su justificación crítica.

⁶⁶ Lo cual coincide una vez más con un enfoque fenomenológico y la posible presencia del pensamiento de Husserl. En la siguiente sección se profundizará en este tema partir de las ideas del filósofo alemán.

⁶⁷ En el marco teórico se discutió acerca del uso de estos dos términos, adoptándose la distinción que realiza Frege, sin embargo, es necesario aquí clarificar el uso que hacen de ambos términos tanto Paz como Aguilar Mora.

El pensador francés (39ss) sostiene que una proposición tiene tres relaciones distintas. La primera, «*designación*» o indicación, la relaciona con un estado de cosas exterior. La segunda es la «*manifestación*», la relación con un sujeto que habla y expresa, es decir, la enunciación. Finalmente está la «*significación*»:

[...]se trata esta vez de la relación de la palabra con conceptos universales y generales y de las relaciones sintácticas con implicaciones de concepto. Desde el punto de vista de la significación, consideraremos siempre los elementos de la proposición como “significando” implicaciones de conceptos que pueden remitir a otras proposiciones, capaces de servir de premisa a la primera. (Deleuze, 2005: 41)

Es decir, la significación queda permanentemente ligada al lenguaje, a la relación de conceptos con otros conceptos, de proposiciones con otras proposiciones que la justifican, en un juego infinito, dice Deleuze, donde no hay una sola proposición que pueda bastarse en sí misma.⁶⁸ Ahora bien, se puede realizar una enunciación (manifestación), basada en un lenguaje que remite a conceptos (significación) sobre un estado de cosas (designación), pero ¿qué es lo que permite realizar esta atribución? No es el sujeto por sí mismo, dado que requiere de que exista antes la significación. No es la significación, porque finalmente no deja el ámbito del lenguaje. En la designación, si se cumple hace que la proposición sea verdadera y si no falsa, por lo tanto la exigencia de esta posibilidad le precede. La respuesta que propone es una cuarta dimensión de la proposición, el sentido: «*Es seguro que toda designación supone el sentido, y que hay que instalarse de golpe en el sentido para operar cualquier designación*» (Deleuze, 2005: 45). Así, el sentido no se confunde con la proposición, ni con la actividad mental de quien se expresa, ni con los conceptos ni con el estado de cosas que aquélla designa. Deleuze define:

De modo inseparable, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas. Tiende una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas. (Deleuze, 2005: 50)

⁶⁸ Deleuze hace la justificación de estas aseveraciones a partir de la paradoja de Lewis, p. 43.

Sentido como “lo expresado”, remite inmediatamente a Husserl, tal y como el mismo Deleuze reconoce⁶⁹:

Husserl denomina a esta dimensión última *expresión* [*Ausdruck*, nota de C. R.]: se distingue de la designación, de la manifestación y de la demostración⁷⁰. El sentido es lo expresado [...] Cuando Husserl se interroga, por ejemplo, por el «noema perceptivo» o «sentido de la percepción», lo distingue a la vez del objeto físico, de la vivencia psicológica, de las representaciones mentales y de los conceptos lógicos [...] el árbol real (lo designado) puede arder, ser sujeto y objeto de acción, entrar en mezclas, pero no el noema de árbol [...] cuando Husserl dice que el noema es lo percibido tal como aparece en presencia, «lo percibido como tal» o la apariencia, no debemos por ello entender que se trata de un dato sensible o de una cualidad, sino al contrario de una unidad ideal objetiva como correlato intencional del acto de percepción. Un noema cualquiera no está dado en una percepción (ni en un recuerdo o en una imagen), tiene un estatuto completamente diferente que consiste en *no* existir fuera de la proposición que lo expresa, proposición perceptiva, de recuerdo o de representación. (Deleuze, 2005: 48)

Husserl no hace distinción entre sentido y significación, tal como se ha señalado antes, usando ambos términos como sinónimos. Las siguientes citas de las *Investigaciones Lógicas* permiten establecer su concepción acerca del sentido (o significación, como la denomina aquí):

[...] a saber: que una expresión adquiere referencia objetiva sólo porque significa y que, por lo tanto, se dice con razón que la expresión designa (nombra) el objeto *mediante* su significación; y respectivamente que el acto de significar es el modo determinado de mentar el objeto en cuestión, sólo que este modo de la mención significativa y, por lo tanto, la significación misma puede cambiar, permaneciendo idéntica la dirección objetiva. (Husserl, 2009 § 13: 250)

El sentido es entonces el *modo particular* como se *mienta* al objeto intencionado en una expresión, pudiendo existir innumerables modos de mención que refieran a una misma objetividad, aun cuando ésta no exista o sea ficticia. La segunda cita dice:

No le es esencial a la expresión, como ya hemos dicho, la referencia a una objetividad actualmente dada, que cumpla la intención significativa. Mas si

⁶⁹ Aun cuando no realice cita textual alguna o una referencia específica a alguna obra de Husserl.

⁷⁰ Término que utiliza como sinónimo de significación en esta obra.

incluimos este importante caso en la consideración, veremos que en la referencia al objeto, si está realizada, pueden señalarse como expresadas dos cosas más: por una parte el objeto mismo, como objeto mentado de una u otra manera, y por otra parte, y en sentido propio, su correlato ideal en el acto del cumplimiento significativo (acto que le constituye), esto es, el sentido impletivo. En efecto, cuando la intención significativa está cumplida sobre la base de intuición correspondiente, o, con otra palabras, cuando la expresión es referida en nominación actual al objeto dado, entonces se constituye el objeto como «dado» en ciertos actos y nos es dado en ellos –si la expresión se acomoda a lo intuitivamente dado- de la misma manera en que la significación lo mienta. En esta unidad de coincidencia entre significación y cumplimiento de la significación, corresponde a la significación, como esencia del significar, la esencia correlativa al cumplimiento de la significación; y este es el sentido impletivo y, como también puede decirse, el sentido expresado por la expresión. (Husserl, 2009 §14: 251)⁷¹

Así, cuando se da el cumplimiento significativo, tal y como es mentado por la expresión, el objeto tal y como es intencionado se constituye también como «*dado*» y este es «*el sentido expresado por la expresión*». En suma, el sentido es tanto el modo de mención de una expresión, *la expresión misma*, como el objeto intencional mismo cuando hay cumplimiento significativo.

Regresando ahora a la concepción de Deleuze, el pensador francés está manifestando en sus propios términos las ideas clave de Husserl comentadas líneas arriba, en la cita anteriormente presentada: «*el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas*». El sentido como lo expresado equivale al sentido como el modo particular de mención, en las palabras de Husserl. Acerca del atributo, «*el sentido se atribuye, pero no es en modo alguno atributo de la proposición, es atributo de la cosa o del estado de cosas*» (Deleuze, 2005: 49). El objeto intencional no es el objeto tal cual, la cosa como dice Deleuze, sino el modo particular de determinación del objeto, con sus atributos particulares, lo que lleva a una similitud entre las concepciones de ambos pensadores. De manera similar, donde Husserl afirma que el sentido se otorga, que sólo mediante la intencionalidad de la conciencia es posible, Deleuze también habla de la inexistencia del mismo fuera de la proposición, la cual es enunciada por el sujeto, o «*manifestada*», en los términos que el pensador francés utiliza.

⁷¹ Hua XIX/1 § 14 [B₁ 50, A 50] pp. 55-56.

Retomando a Aguilar Mora, considera que Paz no consigue salir de la proposición como enunciado, donde únicamente se da el ámbito de la significación y no el del sentido:

Porque finalmente la proposición entera no sale nunca de la expresión, no toca nunca la dimensión de la experiencia, de las cosas. En cambio el sentido vive en el lenguaje totalmente pero al mismo tiempo sucede en las cosas; el sentido es la articulación del lenguaje y de las cosas, la articulación de su diferencia. (Aguilar, 1991:78)

Paz, como muchos escritores y pensadores, tienden a confundir sentido y significación por momentos, sobre todo si no se conoce o practica la distinción elaborada por Frege (2008). Así, cuando habla de la prosa y de las palabras apuntando como una flecha, sin duda se debiera decir significación y no sentido. Pero cuando se refiere a la imagen, ¿acaso no tendrá Paz razón al decir que el sentido de la imagen poética es la imagen misma, lo que está en concordancia con la concepción del sentido, el modo de mención de la expresión en Husserl, o lo expresado por la proposición en Deleuze? No existe fuera de la proposición como especifican aquéllos. «*El modo de determinar el objeto*», afirma Husserl y que no es otra cosa aquí que el resultado de la experiencia del poeta, es noema, es objeto intencional, atributo de un estado de cosas, aunque no necesariamente con existencia en el mundo fáctico:

[...] *el objeto intencional de la representación es el mismo que su objeto real y –dado el caso– que su objeto exterior, y es un contrasentido distinguir entre ambos. El objeto trascendente no sería el objeto de esta representación, si no fuese su objeto intencional [...]. Si me represento a Dios o a un ángel, a un ser inteligible, o una cosa física, o un rectángulo redondo, etc., esto aquí nombrado y trascendente es lo mentado, o con otras palabras, el objeto intencional; siendo indiferente que este objeto exista, o sea fingido, o absurdo. (Husserl, 2009: 529)⁷²*

Para el crítico mexicano la significación, con la que señala a Paz, es «*puramente lingüística*» (Aguilar Mora, 1991:80). El problema para Aguilar Mora radicaría en que considera que, conforme a la postura del poeta mexicano, la imagen sería un solipsismo, fuente absoluta y única del sentido, pero que en realidad al ser sólo significación, queda así separada del mundo y perdiendo la posibilidad de ser experiencia. La imagen sería idéntica

⁷² *Apéndice a los párrafos 11 y 20. Hua XIX/1 Beilage zu §§ 11 u. 20. [B₁ 422, A 397] pp. 436-440.*

así misma, dejando afuera todo lo diferente potencial, pero sobre todo el poema dejaría a un lado a la historia. En los términos de Deleuze, sería acusar que la imagen de Paz no es atributo de la cosa o de un estado de cosas, o de alguna cosa o de un estado de cosas particular. Nada más alejado de la poética del mexicano: su poesía no es un juego del lenguaje desde el lenguaje mismo. A diferencia de las concepciones poéticas que se sostienen exclusivamente en el ámbito del lenguaje, para Paz el poema es un doble del universo. Se profundizará en este concepto en la sección dedicada a la analogía más adelante. Por el momento, así como Deleuze establece que el sentido es la frontera entre las proposiciones y las cosas o articulación del lenguaje y de las cosas, como lo hace Aguilar Mora, Paz afirma: «*Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones, y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real [...] Tal es el sentido último de la imagen, ella misma*» (Paz, 2003: 125).

Aguilar Mora considera que es la historia la que posibilita el sentido, que las ideas no generan el sentido sino que son el resultado del mismo y no lo que pretende hacer Paz al no darle completa relevancia a la historia: «*(el poema) trata desde el principio de oponerle a la historia un elemento irreductible a ella, o sea, de quitarle la exclusividad de la producción de sentido*» (Aguilar, 1991: 81).

Para Paz el lenguaje poético constituye el sentido, dota de sentido al mundo a través de la mirada del poeta, de su intencionalidad y por lo mismo puede llegar a constituir la realidad misma que le permita al hombre entrar en ella. Para Aguilar Mora, el lenguaje por sí mismo no puede constituir el sentido, es su producto, le precede y se genera a partir de la historia. Sin duda, Aguilar Mora presenta un punto de vista fuertemente historicista, en contraposición al esencialismo de Paz.

3.2.3 Presencia e imagen pictórica⁷³

La presencia “en sí” es para Paz inaccesible, la hace equivalente al ser mismo que resulta inasible para el hombre: «*El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos*» (Paz, 2010: 45). En líneas anteriores se ha citado a Paz afirmando que en la pintura moderna no representativa, «*La pintura no teje una presencia:*

⁷³ Cf. Argüelles y Ruiseñor, 2014.

ella misma es presencia» (í.d.). Resulta evidente la contradicción, sobre todo con respecto de la idea de que en la pintura moderna, «*la presencia se oculta a medida que el sentido se disuelve*» (Paz, 2010: 50)⁷⁴. Lo que probablemente quiso expresar con la primera cita es que en la pintura moderna resalta la materialidad de la pintura misma, el color, la línea, la pincelada sin ceder lugar a alguna significación aparente. Sería entonces una presencia de la materialidad, de la pintura considerada como objeto. Independientemente de esta aparente contradicción, lo que resulta aquí de interés es el acceso mediado que tiene el hombre a la presencia inmaterial: «*La forma de aparición de la presencia es la representación*» (Paz, 2010: 45), lo que está claramente en concordancia, ahora sí, para el caso opuesto, con el ocultamiento de aquélla en la disolución del “sentido” (significación): a mayor “sentido”, más representación y a menor representación, menor “sentido”. Si la presencia está velada, corresponde entonces realizar una indagación acerca de qué es a lo que se accede, de lo que es una representación.

Como señala Cuauhtémoc Medina, una de las características más importantes de la poética de Paz es la de concebir la naturaleza del arte como primordialmente metafórica:

[...] hasta el final de su vida vivió en la persuasión de que las artes –lo mismo verbales que visuales- son “de esencia metafórica” puesto que “la operación poética esencial” es la apariencia, es decir “en esto ver aquello.” (AA.VV., 2009: 301)

Así, para Paz la representación es una metáfora de la presencia, «*vestidura tejida de símbolos*». El poeta mexicano no extiende conceptualmente las consecuencias de su asignación simbólica. ¿Qué más podría decirse de una representación en este contexto, es decir, qué es una imagen pictórica como representación y cómo se relaciona con la presencia?

Ateniéndose exclusivamente a Paz, un primer acercamiento podría hacerse desde la semiótica, dado que él habla repetidamente de signos y símbolos como mediaciones a la presencia, «*El mundo es un racimo de signos. La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada*» (Paz, 2010: 45). Para que cualquier cosa represente a cualquier otra, es necesario que exista una convención aceptada, en términos semióticos, un

⁷⁴ Lo que lleva a aclarar que aquí Paz está usando *sentido* como sinónimo de *significación*.

código, mismo que dejó de ser universal con la irrupción de la humanidad, tal y como se discutió antes.

El filósofo alemán Lambert Wiesing en su obra *Artificial Presence. Philosophical Studies on Image Theory* (2010) considera que el filósofo norteamericano Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (2010) desarrolla un bien argumentado y ejemplar acercamiento semiótico a la teoría de la imagen. Para Goodman la imagen pictórica sería un símbolo⁷⁵, y en contraposición de Peirce (quien elige la denominación de icono como la correspondiente a aquel tipo de signo que presenta una semejanza con el objeto al que sustituye),

Lo cierto es que para representar un objeto, un cuadro tiene que ser símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él; ningún grado de semejanza será suficiente para establecer la necesaria relación de referencia. La semejanza tampoco es necesaria para la referencia; prácticamente cualquier cosa puede representar a cualquier otra. (Goodman, 2010: 21)

Desde este enfoque, las representaciones (o imágenes) son necesariamente signos (o símbolos en su terminología): la representación pictórica tiene una relación simbólica con el objeto, establecida desde un código, independientemente del grado de semejanza.

Tanto desde la semiótica como desde otros enfoques teóricos, como consigna Wiesing, cuando se habla de imagen se tienen que tomar en cuenta lo representado (el objeto referido, sea real o ideal), la representación (la imagen visual propiamente hablando) y el soporte material, vehículo físico de la representación (en un cuadro, serían la tela y la pintura de óleo usada, por ejemplo)⁷⁶. En la terminología aquí seguida hasta ahora, lo representado sería la significación (el referente), la representación el sentido y se puede agregar significante para el soporte. Para que una imagen pueda funcionar como un signo,

⁷⁵ Goodman eligió la palabra símbolo un tanto arbitrariamente: “Utilizo la palabra «símbolo» como un término muy general y neutro. Abarca las letras, las palabras, los textos, las imágenes [...]” (Goodman, 2010:13). En este trabajo se usará la más ampliamente aceptada denominación de signo, en la concepción general de Peirce, “algo que está en lugar de algo”, independientemente del grado de iconicidad o de arbitrariedad del mismo.

⁷⁶En los términos usados en la traducción del alemán al inglés, respectivamente, *depicted*, *depiction* y *depicting* (16). En el glosario del traductor al final del libro, equipara *depiction* con las palabras alemanas *Darstellung* y *bildliche Darstellung*. Tanto *depiction* como *Darstellung* apuntan a una representación pictórica; se considera que los términos aquí elegidos (lo representado, la representación y soporte de la representación) son lo suficientemente claros en español y en caso de ambigüedad, se usará representación pictórica por representación.

expresado en términos sausserianos, la representación o más sencillamente, la imagen, debe tener un significado asociado o contenido. ¿Pero cómo sería este último establecido? Wiesing plantea la problemática que esto representa en torno a la imagen dialogando con otro reconocido experto en teoría de la imagen como lo es Klaus Sachs-Hombach:

[...] “An object is a sign already thanks to our assigning it a content or a meaning.”⁷⁷ Yet this is not the solution but precisely the problem. Must we assign a content or a meaning to an image? Must we interpret the depiction as content? Is what the image depicts the content of a sign simply thanks to the image’s depicting it? Have we assigned a sense to a surface merely by seeing a depiction on this surface? If that were the case, then all images would always be signs. (Wiesing, 2010: 18)

Cuando en el enfoque semiótico se tiende inmediatamente a asignar un significado a la imagen, Wiesing establece una dificultad: ¿bajo qué criterio puede ser realizada la asignación de significado, es decir, por el sólo hecho de que exista una imagen tiene que tener inmediatamente asociada un significado y por lo tanto convertirse en un signo? Si bien el acercamiento semiótico es similar al de Paz, existe un problema que comparte la dificultad que encuentra Wiesing: como se ha establecido antes, el poeta mexicano habla de signos y símbolos en la representación, pero al mismo tiempo se han mencionado sus ideas acerca de que el código ya se desvaneció con la irrupción de la modernidad. Quedan todavía varias preguntas por resolver acerca de la naturaleza de la imagen, tales como si es necesario o no la asignación de significado o cómo se debe interpretar una imagen que se concibe como signo en ausencia de un código, mismas que se discuten a continuación.

En contraposición a un enfoque semiótico, y antes de llegar a una conclusión final respecto a éste, es conveniente seguir a Wiesing en su acercamiento fenomenológico a la teoría de la imagen. Así, para la tripartición mencionada de lo representado, la representación y el soporte, existen los términos que Husserl usa en las *Investigaciones Lógicas*, respectivamente, de sujeto de la imagen (*Bildsubject*), objeto-imagen (*Bildobjekt*) y soporte de la imagen (*Bildträger*)⁷⁸, (Husserl, 2009: 527)⁷⁹.

⁷⁷ Sachs-Hombach, *Bildbegriff und Wissenschaft* (2001: 18), cita de Wiesing.

⁷⁸ En la traducción del alemán al inglés: *image subject*, *image object* e *image carrier*, respectivamente.

⁷⁹ *Apéndice a los párrafos 11 y 20*. Hua XIX/1 Beilage zu §§ 11 u. 20. [B₁ 422, A 397] pp. 436-440.

Así, la representación que era un significado para el enfoque semiótico, para el fenomenológico es un objeto. La razón por la cual Husserl lo considera un objeto, un objeto especial, es que llega a ser visible como una imagen. Pero no es un objeto real, aun cuando tenga propiedades de un objeto físico real. El objeto-imagen es lo que alguien “ve” cuando mira un soporte material, es un objeto percibido, lo que ya implica una intencionalidad, un objeto intencional. Wiesing explica:

The image object, therefore, is always an object for someone. We could say it is a phenomenon of the image. As long as nobody looks at the image carrier, there will be no image objects. The image object is what is meant by the viewer of the image: that is, it is an intentional object. (Wiesing, 2010: 19)

En contraste, la representación como significado o “forma visible de contenido” no es realmente lo que se ve. Continúa Wiesing:

For the sense⁸⁰ of a sign is a rule about how we can refer to something by means of that sign. Rules, however, are not perceivable. That is why for Husserl a depiction is not a form of symbolized sense but a form of artificial presence. (*id.*)

Con respecto a la falta de relación entre signo e imagen, Sartre afirma que el pintor no desea pintar signos en la tela, sino que desea crear una cosa: «*But, you will say, suppose the painter portrays houses? That's just it. He makes them, that is, he creates an imaginary house on the canvass and not a sign of the house*» (*id.*).

El término *presencia artificial* puede resultar en cierta medida un término paradójico debido a la elección de las palabras que lo componen. Pero si se analiza en cuanto a que en la imagen existe una presencia, porque algo es percibido indiscutiblemente como cuando se percibe un objeto, y que al mismo tiempo lo percibido no es un objeto real, no se está ante una casa real en la observación de un cuadro, siguiendo el ejemplo de Sartre,

⁸⁰ Surge nuevamente, ahora desde el inglés, el problema de distinción entre sentido y significación (y significado). La palabra “sense” tiene traducción tanto como “sentido”, como por “significado” o como por “significación”. Usualmente “sense” se suele traducir como sentido y para “significación” o “significado” se utiliza “meaning”, aunque no siempre es así. En el contexto de esta cita, es apropiado utilizar para “sense”, “significación” o “significado”. “Significado” suele ser más adecuado cuando se hace referencia al concepto o definición que implican a las palabras (o la imagen, tal y como se ha estado utilizando hasta ahora, donde Wiesing usa “meaning”), y “significación” cuando se quiere indicar el referente “existente”.

queda clarificado. Wiesing establece que la idea de las imágenes como productoras de presencias artificiales es el hilo central de la teoría fenomenológica de la imagen (Wiesing, 2010: 19), aunque se utilicen diferentes términos: así, Husserl habla del objeto-imagen donde Sartre de la cosa imaginaria (*imaginary thing*) o donde Konrad Fiedler lo hace sobre la visibilidad pura (*pure visibility*). Independientemente de la terminología utilizada, cada concepción comparte que se considere a las imágenes «*as a medium with which it becomes possible to produce a nonphysical yet still visible object sui generis*» (Wiesing, 2010: 20).

Es posible ahora realizar una comparación entre los enfoques semiótico y fenomenológico. Inicialmente, ambos entienden que la potencial semejanza entre una representación y un referente no necesariamente establece alguna relación entre ellos del tipo de representación/representado: «*La semejanza tampoco es necesaria para la referencia; prácticamente cualquier cosa puede representar a cualquier otra*» (Goodman, 2010: 21). Husserl establece: «*La semejanza entre dos objetos, por grande que sea, no hace del uno la imagen del otro*» (Husserl, 2009: 528)⁸¹. Pero independientemente de la relación de semejanza, desde la semiótica la imagen como signo siempre tendrá un referente, lo que implica una codificación previa antes/durante la creación de la imagen y un efecto de decodificación/interpretación en un receptor. Para la fenomenología, la imagen no tiene por qué necesariamente referir a algo; puede funcionar como signo ocasionalmente, como puede hacerlo cualquier objeto, pero no es algo que estaría implícito en el concepto de imagen. El observar cualquier objeto, hasta un objeto-imagen, no hace del objeto un signo. Aclara Wiesing: «*Images, accordingly, possess visible properties that cannot be transformed into sense, meaning, or text, and they thus withdraw from any discipline whose sole effort is to explore symbolized sense*» (Wiesing, 2010: 23).

Confrontando ahora estas dos posturas con respecto a la posición de Paz, si bien éste habla de signos y símbolos, no hace mención alguna de un referente *material* hacia el cual apunten, lo cual parece distanciarlo de un enfoque semiótico. Más bien, signos, símbolos son la forma como la presencia logra hacerse patente, «*la forma de aparición de la presencia es la representación*». De esta manera, Paz al hablar de que de algún modo hay una presencia en una imagen, estaría, al menos hasta este momento, más cerca de los

⁸¹ *Apéndice a los párrafos 11 y 20. Hua XIX/1 Beilage zu §§ 11 u. 20. [B₁ 422, A 397] pp. 436-440.*

postulados fenomenológicos: «*el sentido de la imagen es la imagen misma*», como se ha estado repitiendo aquí.

Si para un enfoque semiótico siempre la imagen refiere a algo y para la fenomenología no necesariamente, ésta también estudia el caso incontestable de las muchas veces que existe una relación apropiada entre imagen y referente, lo que Wiesing denomina en el ámbito fenomenológico como una semiótica fenomenológica de la imagen. La diferencia primordial con respecto a la semiótica consiste en qué elemento de la imagen es lo que sirve como significante. Para esta disciplina, el significante será el soporte de la imagen, establecido con claridad por Peirce, como afirma con este propósito el semiólogo norteamericano Thomas A. Sebeok: «*Se dice que un signo es icónico cuando hay una similitud topológica entre un significante y su denotado*» (Sebeok, 1996: 44). Por otro lado, Wiesing piensa que Goodman también considera al significante como el soporte de la imagen cuando establece que «*Una pintura de Constable del castillo de Marlborough se parece más a cualquier otro cuadro que al castillo en cuestión*» (Goodman, 2010: 20), «*This claim only makes sense if picture stands for image carrier*» (Wiesing, 2010: 33). Lo cierto es que Goodman no está interesado en realizar una clara diferenciación entre el soporte de la imagen y el objeto-imagen. Así, como cita Wiesing, si más adelante en *Los lenguajes del arte* Goodman parece hablar del color como soporte de la imagen, también antes ya señalaba la otra opción: «*Por supuesto, si después entendemos ‘cuadro’ como ‘representación’, nos quitamos de encima gran parte del problema: qué es lo que constituye la representación*» (Goodman, 2010: 20). Independientemente de esto, es claro que desde Peirce e incluso llegando hasta la concepción de Barthes que para la semiótica el significante es el soporte de la imagen:

[...] it is practically self-understood for semiotics of different traditions to assume that in the case of pictorial signs, too, the signifier must be a physical occurrence; Roland Barthes' studies, for example, typify this prejudice [...] he explicitly articulates it: "therefore, all one can say is that the substance of the signifier is always material (sounds, objects, images)". (Wiesing, 2010: 33)

Para la fenomenología, el objeto-imagen es el que funcionará como significante cuando la imagen funciona como un signo y por lo tanto será un signo exclusivamente visible. El soporte de la imagen deja de ser soporte como tal, para convertirse en un medio

que permite que se despliegue el objeto-imagen como significante, así como lo es el aparato de fonación humana para la emisión del sonido durante el habla. Husserl ya consideraba esta posibilidad desde 1904-1905, en su curso del semestre de invierno correspondiente, “Phantasy and Image Consciousness”: «*By the image object we do not mean the depicted object, the image subject, but the precise analogue of the phantasy image; namely, the appearing object that is the representant of the image subject*» (Husserl, 2005: 20)⁸². Así, la función signo queda establecida cuando Husserl habla del objeto-imagen como algo que representa (*representant*) al sujeto de la imagen. Añade unas condiciones de similitud que hacen potencialmente posible esta función: «*[...] the appearing object is not taken by itself, but as a representant of another object like it or resembling it*» (Husserl, 2005: 22)⁸³. No obstante, como se ha planteado anteriormente, no es el parecido lo que sería fundamental, ya que a un determinado objeto-imagen pueden serle asignados una gran cantidad de sujetos de la imagen basándose en la similitud. Lo que se necesita es alguna clase de código que establezca cómo el objeto-imagen puede ser relacionado con un referente a partir de la pura visibilidad de aquél. Wiesing denomina al código la significación (*sense / Sinn*) de la imagen:

This sense is a contingent and conventional ascription that cannot be taken from the image itself. It is the sense typical of portraits. It is indeed by no means the case that every image that is used as a sign has a specific sense. The sense of the image, rather, is a conventional rule that is used for a conventionally fixed group of images -for that group of images, precisely, that have the same sense. (Wiesing, 2010: 44)

La cita sería más clara si Wiesing utilizara términos más intrínsecamente semióticos: “código” y no “significación” (*sense / Sinn*), dado que un código es el conjunto de reglas que permiten la asociación del referente o del significado a un signo, permitiendo así la significación. Pero el punto clave es, como en todos los códigos, que son el resultado de *convenciones*, no necesaria y exclusivamente de las *características intrínsecas* de la imagen misma. Continúa:

⁸² Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 9: 18.

⁸³ Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 9: 20.

If the same image object is looked at with a different sense, this same image object becomes usable as a pictorial sign for other things. That is why the same image that in one context has the sense of denoting a person can be used in a different context and with a different sense to denote a different object. (Wiesing, 2010: 45)

El establecimiento del código, su conocimiento por un potencial receptor hace ahora posible realizar el acto de determinación de un referente (significación en los términos discutidos con anterioridad). Y por cada nuevo código establecido para una imagen, ésta tendrá un referente correspondiente distinto. La codificación es una actividad que se realiza fuera de la imagen. Aunque Wiesing no llega a mencionar cómo es posible realizar esta justificación fenomenológicamente, Husserl lo hace en el apéndice que agrega a su *Quinta investigación lógica*, escrita años después del curso citado, donde hace de la atribución de un sujeto de la imagen a un objeto-imagen un acto *diferente*:

En cuanto a las expresiones reflexivas y relacionantes, que contraponen una a otro el objeto-imagen y el sujeto de la imagen, no indican dos objetos realmente aparentes en el acto imaginativo mismo, sino conexiones cognoscitivas posibles y llevadas a cabo en nuevos actos, *en* las cuales se cumpliría la intención imaginativa y, por ende, se realizaría la síntesis entre la imagen y la cosa representada. (Husserl, 2009: 528)⁸⁴

Un problema específico surge de la inexistencia de un código preestablecido para la imagen que indique cómo es que el objeto-imagen pudiera funcionar en cuanto a signo. Son dos las posibles formas de enfrentar este caso, conceptualmente no muy cercanas la una de la otra, al menos para este caso. Una es la hermenéutica y la otra la fenomenológica. Con respecto a la primera, la significación de la imagen lo daría el objeto-imagen en cuanto a las posibilidades que surgen de su observación: no cualquier significación es atribuible a una imagen, sino sólo aquéllas que la imagen misma permite. El problema con este acercamiento es que, aun desarrollándose dentro del ámbito de la pura visibilidad del objeto-imagen, no deja de existir un cierto grado de especulación que surge del diálogo que por necesidad tiene que ocurrir debido a la presencia inevitable de quien interpela a la imagen. Aunque la hermenéutica siempre ha considerado que la postura de un intérprete, su propio horizonte, es parte fundamental del proceso de significación, es necesario considerar

⁸⁴ *Apéndice a los párrafos 11 y 20.* Hua XIX/1 Beilage zu §§ 11 u. 20. [B₁ 422, A 397] pp. 436-440.

otras posibilidades que pueden surgir cuando se realiza un enfoque fenomenológico que considere a una imagen como desprovista de cualquier significado preestablecido, lo que tendría como consecuencia que en la versión hermenéutica el sujeto de la percepción se encuentra admirando algo que no está ahí exactamente.

Wiesing comenta que para Husserl el que una imagen pueda tener o no una significación es algo problemático, incluso resultando en posturas que llegan a ser contradictorias. Así, Husserl establece que si una imagen no está en referencia con un objeto real, un sujeto de la imagen, no se puede hablar de una imagen, «*If the conscious relation to something depicted is not given with the image, then we certainly do not have an image*» (Husserl, 2005: 32)⁸⁵. Pero por otro lado, también antes, en el mismo curso de invierno citado, ha señalado del objeto-imagen que aparece, «*With the constitution of this appearance, however, the relation to the image subject has not yet been constituted*» (Husserl, 2005: 24)⁸⁶. Es decir, en un momento dado el objeto-imagen existe únicamente por sí mismo, sin tener que hacer referencia a nada más, «*Of course, one would also have to consider the possibility that it represents nothing further at all, but is taken simply as it is, presenting nothing beyond itself*» (Husserl, 2005: 74)⁸⁷. Esta cita es relevante por que conecta directamente con las definiciones de sentido establecidas anteriormente para una expresión, la expresión misma en su modo particular de mentar al objeto, como el objeto intencional. Todavía más importante: el objeto puramente visible no sería nunca una representación, sino una presencia que se sostiene en sí misma.

Sin embargo, Husserl también está consciente de la inevitable tendencia a «*establecer conexiones cognoscitivas*», a asignar una significación a la imagen. Por lo tanto, considera que el objeto-imagen como tal, sin una función como signo, es decir, basándose *sólo* en sus propiedades inmanentes, debe ser considerado como un caso específico, un problema ubicado dentro del ámbito exclusivo de lo estético: «*Only the consciousness belonging to immanent pictoriality alone plays a role in the aesthetic contemplation of the image*» (Husserl, 2005: 39)⁸⁸. Explica Wiesing:

⁸⁵ Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 14: 31.

⁸⁶ Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 11: 23.

⁸⁷ Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 32: 68.

⁸⁸ Hua XXIII, Text Nr. 1 (1904- 1905), § 17: 36.

At the very least we get the impression that Husserl understands the aesthetic viewing of images in the literal sense as a viewing that concentrates on perception, as the attempt to look at only the internal, immanent properties of the image object. (Wiesing, 2010: 52)

La consecuencia más importante que implica esta postura de Husserl sería que el objeto-imagen estético en sí mismo no poseería ningún valor referencial: sería únicamente sentido (en la definición usada en este trabajo), con lo cual se está de regreso al punto de partida original, la imagen que no funciona como signo aun cuando pudiera hacerlo (aunque esto implique ya un acto diferente, como se señaló antes). El punto interesante añadido es que entonces, como señala Wiesing, el objeto-imagen para Husserl se vuelve tan sólo un objeto de percepción. Este acercamiento es claramente similar al objeto estético delineado por Dufrenne.

Sin embargo, es importante realizar una reflexión en cuanto a que esta consideración de Husserl posee una característica importante que no menciona Wiesing: el objeto-imagen no es cualquier objeto, sino un objeto intencional producto de una concepción artística, lo que haría que en el espectador el proceso aperceptivo sea diferente del realizado en una apercepción de un objeto real: no es lo mismo mirar una manzana, que una representación pictórica de una manzana. No sólo entra en juego la vivencia estética pura, sino también, como ha señalado Husserl por otro lado, casi una necesidad de entablar conexiones cognoscitivas. Probablemente en esta tensión entre un objeto-imagen en sí mismo y la atribución de un potencial sujeto de la imagen radique en parte el encanto perenne por las imágenes y sea una de las claves que permitan explicar el funcionamiento estético de las mismas. Bajo esta perspectiva, resulta muy comprensible el carácter dubitativo señalado que acompaña a Husserl en su curso de invierno con respecto a la relación entre objeto-imagen y el sujeto de la imagen.

Aquí es necesario relacionar esta tensión entre el objeto-imagen y la atribución de un sujeto de la imagen con las ideas previamente desarrolladas en el capítulo II sobre la síntesis pasiva. Es interesante señalar que, desde un proceso de inferencia a partir de las ideas de Husserl mencionadas en los párrafos previos, se llega a una conclusión semejante con respecto a cómo se puede fundamentar la vivencia estética de las artes visuales tal y como se hizo con la obra de arte literaria. Como ya se había perfilado en dicho lugar, lo que antes se ha llamado la estética de la modalización para el caso de la obra literaria también

se encuentra presente en las artes visuales. Así, aquélla se caracterizaba por la imposibilidad del ego de lograr la certidumbre plena en la edificación del objeto intencional, hecho que genera una tensión que, en el caso de la vivencia en el arte, es constituyente fundamental de su valor estético. Específicamente, la modalidad de la posibilidad es la que parece regir más ampliamente en el caso de la imagen pictórica: es posible que el objeto-imagen remita a un sujeto de la imagen, pero la semejanza entre ambos no hace del uno imagen del otro, como se ha señalado antes. Tomando el ejemplo antes mencionado de las manzanas, por más atribuciones que se realicen a las manzanas pintadas, el espectador sabe que siguen sin ser manzanas reales. Queda maravillado ante el objeto-imagen, atrapado en el proceso prácticamente infinito de intento de atribución, en la correspondencia imposible entre el objeto-imagen y el objeto real. Si este proceso tiene lugar de esta manera para el caso de la pintura completamente figurativa como en el ejemplo, con mayor razón ocurrirá con la pintura moderna, que se aleja en diversos grados del naturalismo pictórico hasta llegar a la abstracción completa. Sin duda, para estos casos de representaciones no miméticas o no completamente miméticas, entrarán en juego las modalidades de negación y duda con una mayor frecuencia al ser todavía más difícil de realizar el proceso de atribución.

En síntesis, más allá de las razonables dudas de Husserl, para la fenomenología la imagen no *debe* considerarse como refiriendo a nada, es un objeto, consistente en la visualidad pura, presencia artificial, presencia en sí misma. Husserl lo señala en el dictamen de Wiesing:

The image object does not refer to anything; that is, to anything the way a symbol does. It does not point away from itself, does not point outward, even if toward something similar that would present itself as different from what already appears in the image. (Wiesing, 2010: 52)

Resultará evidente la similitud con la postura de Paz: en el arte moderno no figurativo, no existe presencia alguna, «*la pintura no teje una presencia: ella misma es presencia*» (Paz, 2010: 45), es sólo objeto-imagen aislado del mundo y lo único de lo que se puede hablar es de sus propiedades inmanentes.

Pero, como se ha constatado, lo anterior no invalida el que se pudiera desear realizar un intento de asignación de un referente a la imagen, con la consideración de que se

están llevando acabo *actos diferentes* al de la vivencia perceptiva primera. Así, se estaría elaborando un código que pudiera abarcar desde lo personal para un espectador o crítico en particular, hasta, en otro caso, un acuerdo consensuado entre diferentes personas, un código convencional. Ésta es una de las críticas que realizaba Paz al arte moderno que tiende a la no representación, como se estableció en la sección anterior dedicada a “Representación”: expresión puramente individual del artista y donde se le deja al espectador un ejercicio interpretativo muy libre. Pero, es necesario insistir, aquí se está realizando un proceso que se aleja de la inmanencia de la imagen. Para el caso de Paz en el arte que conserva indicios o plenitud de lo figurativo, existe otro tipo de “presencia”, una no directa, sino una que está mediada por la representación, la cual puede funcionar como un signo. Es por esto que Paz decide establecer las «*conexiones cognoscitivas*», con la particularidad de que no existe un código. El intento interpretativo que sigue el poeta mexicano tiene características muy particulares que son abarcadas bajo el concepto de analogía, misma que se discute a continuación.

3.2.4 Analogía e ironía

No es la intención de esta sección el realizar un estudio exhaustivo en torno a uno de los conceptos más importantes que utiliza Paz en la constitución de su poética, la analogía. Al igual que en secciones pasadas, el objetivo es clarificar el uso que hace de este concepto, de presencia constante en sus reflexiones en torno a la poesía, para así poder comprender su aparición en el ámbito de la crítica de arte, algo de lo cual ya se abordó antes en la revisión de la crítica de Vera y en la sección “Representación”.

En *Los hijos del limo* (2003) es donde el poeta mexicano expone de una manera más detallada y completa sus ideas en torno a la analogía⁸⁹. Inmediatamente realiza una definición en el prefacio: «*Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo*» (Paz, 2003: 326). Paz aclara que la idea de analogía es una presencia constante en la historia y

⁸⁹ J. Aguilar Mora (1991) afirma que es en el capítulo dedicado a la imagen en *El arco y la lira* donde Paz desarrolla sus primeros acercamientos a la analogía. L. R. Vera (AA.VV., 1990), como se verá más adelante, señala que es en su poesía donde se presenta primero el manejo del concepto de analogía, antes de aparecer en sus ensayos.

que es redescubierta por la poesía romántica en su lucha contra el racionalismo de la modernidad. Establece el porqué de la necesidad de la analogía, de la correspondencia, palabra ésta que a menudo usa como sinónimo de la primera:

La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y a la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. (Paz, 2003: 392)

La importancia que tiene la analogía para Paz es que la considera como un principio que es anterior a cualquier otro, ya sea la razón filosófica o la revelación religiosa. Sin embargo, comparte el anhelo de encontrarle un sentido a la vida, al mundo, pero es un anhelo que no se sostiene ni en los límites de la razón ni en una trascendencia absoluta asignada a la divinidad. Lejos de las corrientes principales del pensamiento en Occidente, es para Paz una corriente subterránea, religión secreta le llama, conformadora de la cábala, el gnosticismo, ocultismo, hermetismo y sobre todo de la poesía moderna desde el Romanticismo.

Así, la analogía necesariamente coincide con la poesía: «*La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico*» (Paz, 2003: 380). Es mediante las figuras retóricas que es posible establecer la correspondencia entre todas las cosas a pesar de sus diferencias. Tal diferencia es sólo aparente: la analogía universal es posible porque un mismo principio es el que rige a la vida, a las cosas y a los hombres, a los astros y a la sociedad y también al lenguaje: la unidad conforma al mundo.

Siguiendo de cerca a Baudelaire, Paz concibe también al universo como un lenguaje. La analogía hace posible la dualidad entre el mundo y el lenguaje. Dice Paz:

El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la

correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en figura del lenguaje. (Paz, 2003: 395)

Pero no es realmente una pérdida, debido a que la analogía rige tanto al universo como al poema:

Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. (Paz, 2003: 380)

Así, el poema descifra el universo, el poeta es su traductor. Pero debido al uso de la palabra y sus posibilidades metafóricas, el poema vuelve a cifrarlo y la poesía tiene que ser a su vez descifrada por el lector: el juego de la analogía es infinito, dice Paz.

Sin embargo, con respecto a la identificación de los contrarios y la confirmación de la consecuente unidad esencial en el mundo, propuesta sostenida desde *El arco y la lira*, Paz reconoce una falla en este sistema de pensamiento. Si la analogía tenía una labor ordenadora del mundo y a través de las correspondencias entre lo heterogéneo pretendía encontrarle su inteligibilidad a aquél, ahora la correspondencia no significa cancelación de las diferencias ni resulta en identidad absoluta:

Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia [...] Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo. (Paz, 2003: 396)

Sólo es la aceptación tolerable de la diferencia: «*La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.*» (Paz, 2003: 397)

La imposible unidad del mundo es puesta al desnudo por la ironía. Ésta es conciencia de la modernidad, asunción de su naturaleza crítica, fundada a partir de la

primera crítica realizada al cristianismo y a otras religiones (Paz, 2003: 326). Esta misma labor crítica se vuelve contra la poesía moderna al detectar las fallas en la correspondencia:

[...] hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía. (Paz, 2003: 380)

Paz hace una distinción del tiempo, entre el tiempo cíclico del mito y el tiempo lineal de la historia. La analogía es mito, su fundamento: futuro en el pasado, pero presente que intenta vivir fuera de la historia, pero no puede. Las correspondencias terminan por romperse ante la conciencia de la historia, del tiempo lineal, que dice Paz, es la conciencia de la muerte y la ironía su consecuencia. Pero la ironía goza también de poder creativo en la ruptura de las correspondencias, de la conciencia de la linealidad de la historia, generando la obra de arte de la modernidad con su singularidad asociada:

La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. En un mundo en que ha desaparecido la identidad –o sea: la eternidad cristiana-, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía -la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único- y la analogía –la estética de las correspondencias. (Paz, 2003: 397)

La ironía termina por romper con la armonía de la analogía, pone al descubierto su imposibilidad mediante la excepcionalidad de aquella y, todavía con consecuencias más importantes, destruye la visión de la legibilidad del universo:

La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babilónico. La palabra poética termina en aullido o en silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal. (Paz, 2003: 397)

La ironía es negación, es crítica que denuncia la desintegración de la unidad. La analogía es el recurso con que la poesía había intentado enfrentar, contemplar a la alteridad en la unidad. Pero la ironía es la visión de la ruptura de la unidad. La palabra poética analógica encuentra sus límites, su fracaso, es la frustración que se expresa como aullido o silencio: «*La analogía termina en silencio*» (Paz, 2003: 399). Para Paz el que exista la diferencia de la alteridad que no se logra conciliar en la unidad y el que exista la ironía que lo remarque, no son otra cosa que manifestaciones de la nada.

Al respecto de esta última conclusión, J. Aguilar Mora señala una característica que se repite en el pensamiento de Paz (refiere, por ejemplo, a *El laberinto de la soledad* o a *El arco y la lira*):

El principio siempre es el mismo. El mecanismo del nihilismo se repite constantemente: negar aquello que le dio nacimiento. Se postulan primero los “fines superiores” o las “ideas” y posteriormente se destruyen esos fines y esas ideas que eran el fundamento esencial de la postura inicial (se pasa del nihilismo idealista al nihilismo reactivo). (Aguilar Mora, 1991: 155)

Por otro lado, para el crítico mexicano, el razonamiento analógico de Paz inunda de metáforas que no hacen más que repetir la metáfora original y «[...] *dejan de ser metáforas para convertirse en conceptos abstractos cuya validez sólo puede ser reconocida estrictamente en las obras de Paz y no en otro discurso*» (Aguilar Mora, 1991: 139). Acusa que Paz desee realizar un discurso solipsista, autónomo que no dependa ni de sistemas filosóficos ni de condicionamientos sociales exteriores, tan sólo sostenido por el yo del poeta, en un afán de que no pueda haber intromisiones críticas que destruyan la organicidad de sus imágenes (141).

Como casi siempre, Aguilar Mora realiza una crítica quizás demasiado severa contra el poeta mexicano. Es difícil poder estar de acuerdo en asignarle a Paz un ejercicio de ego tal que busque evitar cualquier tipo de crítica. Aunque es correcto pensar en que la multiplicación de las metáforas terminen por alejarse de la metáfora inicial, cuyo acceso el mismo poeta señala como empresa destinada al fracaso, el «*galimatías babilónico*» al que hace referencia líneas arriba. El pensamiento analógico y su destrucción por parte de la ironía, no son sino uno más de los muchos intentos que ha realizado la travesía del

pensamiento desde siempre: el deseo de encontrar unidad y sentido en la vida, en el mundo, así como su aparente fracaso.

Resulta pertinente realizar ahora un breve ejercicio acerca de cómo opera la analogía en la poesía de Paz, como preludeo a su estudio en sus ensayos sobre arte. Una buena ejemplificación de la analogía y la ironía en la poesía paciana la propone Luis Roberto Vera en su ensayo “Analogía e ironía en la obra poética y crítica de Octavio Paz” (AA.VV., 1990). Considera que la analogía y la ironía aparecen en su obra poética antes de hacerlo en sus ensayos (134). Cita un ejemplo de cómo Paz lleva a cabo sus ideas en torno a la analogía y la ironía en su propia poesía, a partir del poema “Vida entrevista”:

Relámpagos o peces
en la noche del mar
y pájaros, relámpagos
en la noche del bosque.

Los huesos son relámpagos
en la noche del cuerpo
Oh mundo, todo es noche
y la vida es relámpago.

(AA.VV., 1990: 136)

El poema establece en la primer cuarteta las correspondencias entre los relámpagos, los peces y los pájaros por un lado, y por otro entre la noche del mar, del bosque o simplemente la noche. Cuando la analogía quiere proceder hacia el cuerpo en la segunda cuarteta, se encuentra de repente ante la finitud de aquél y la ironía hace su aparición para señalar la marca de la muerte que hace de la vida tan sólo un relámpago.

3.2.5 Mito e historia

En *El arco y la lira*, Paz realiza una identidad entre el hombre y la temporalidad: «La temporalidad –que es el hombre mismo [...] El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos» (Paz, 2003: 80). Concibe al tiempo como mito y como historia. Como mito, es tiempo que siempre puede re-encarnar, pasado que en el futuro es presente. En el contexto de su meditación acerca de la naturaleza del ritmo, Paz considera que por medio de la repetición rítmica el mito puede ser traído de regreso, se puede volver

al tiempo original: el rito está concebido como un ritmo que convoca al mito; mito y rito, por su parte, son inseparables. El ritmo del poema hace que éste se emparente con la invocación del rito:

La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. (Paz, 2003: 85)

Así, en el poema se recrea el tiempo original, se actualiza el pasado, se hace presente, pasado que no es otro que «*nosotros mismos*» (Paz, 2003: 87).

Sin embargo, el poema a su vez no deja de ser historia al ser un producto social. Está formado por palabras que remiten a un mundo histórico y cerrado. Pero Paz también le atribuye al poema un valor fundacional de lo histórico al marcar el tiempo del comienzo, como en los grandes poemas épicos tales como *La Iliada*. También el poema se sustrae al flujo temporal, al ser un aquí y ahora, el principio de algo, ya sea un amor, ya un acto heroico. Forma un mundo completo en sí mismo, con un tiempo único que es arquetípico. Así, el poema al mismo tiempo va a negar y a afirmar la historia:

Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente. Dentro de la historia –y más: historia- porque sólo vive encarnado, re-engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunicación poética. (Paz, 2003: 191)

De esta manera, el poema es como el mito: siempre fundacional, siempre arquetípico⁹⁰, lo que le permite vivir en la contradicción de no estar sujeto a la historia y tener necesidad de ella para poder re-encarnar en la lectura.

⁹⁰ Se utiliza el mismo término que ha usado Paz, sin entrar en mayores consideraciones acerca de lo que “arquetípico” puede significar desde otras perspectivas, como pudiera ser la de Carl G. Jung, por ejemplo.

En *Los hijos del limo* considera que el poema llega a ser anti-historia, que la poesía y la historia se enfrentan:

La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y transfigura. Lo mismo en un soneto barroco que en una epopeya popular o en una fábula, el tiempo pasa de otra manera que en la historia o en lo que llamamos vida real. La contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero sólo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita. (Paz, 2003: 325)

La poesía niega el devenir de la historia, su accidente, sus desviaciones que pueden llegar a someter al hombre. Pero al enraizarse la poesía en el mito, al ser mito ella misma, promueve una esencialidad que siempre ha estado ahí, re-actualizándose en el ahora del poema que recupera todos los arquetipos que son el hombre.

Dada la postura historicista de Aguilar Mora, es de esperar que reaccione ante estas concepciones de Paz:

No puede concebir ni al mito ni al poema como enunciados específicos de la historia, porque separa al poema de todo contacto con su productor, lo aleja del sujeto productor y lo convierte en objeto de sí mismo [...] Su carácter de irrepetible niega entonces la causalidad absoluta: el mito es atraído al interior de la historia como un enunciado más, bastante singular, bastante específico, por supuesto, pero tan histórico como cualquier otro fenómeno, ya sea político, erótico o simbólico. (Aguilar Mora, 1991: 82)

El académico venezolano Héctor Jaimes en su ensayo *Octavio Paz: ensayo, historia y estética* (AA.VV., 2004), considera que la postura del poeta mexicano se sostiene fuera de la discusión propiamente histórica, ya que abandona el ámbito exclusivo de la temporalidad cuando se acerca al mito como fundamento: «Paz construye una especie de “estética de la historia”» (AA.VV., 2004: 59). El intento de recuperar ese «centro del mundo» es una acción que se distingue de la historia: «Esta perspectiva hermenéutica de la historia debe entenderse no como la razón sugerida de una nueva historiografía, sino como la creación de una estética» (*id.*) Para Jaimes la consecuencia de este acercamiento es que no se debe buscar la “verdad” en los ensayos de Paz, sino considerarlos como un gesto artístico:

Su hermenéutica de la historia, por lo tanto, es estética, porque todos los ensayos de Paz podrían contenerse en una palabra: poesía. Poesía entendida ya no como el arte de hacer poemas, sino como el arte de metaforizar la existencia del hombre. (*id.*)

Concluye Jaimes, al igual que Aguilar Mora, considerando que la estética no deja de ser también historia. Una vez más se da el enfrentamiento entre dos posturas completamente opuestas: por un lado, el esencialismo de Paz que afirma la trascendencia del poema como mito sobre las circunstancias de la historia; por el otro, el historicismo de sus críticos, donde el poema, como cualquier otro acontecer humano es producto de la historia. Sin negar la pertinencia de la historia, o a pesar de la pertinencia de la historia, a final de cuentas la postura de Paz es precisamente un anhelo que busca recuperar el momento del mito que aquélla ha dejado atrás como una pérdida:

A su vez, la lectura es histórica y, simultáneamente, es la disipación de la historia en un presente no fechado. La fecha de la lectura se evapora: la lectura es una repetición –una variación creadora– del acto original: la composición del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y el reloj, sino un tiempo que está antes de calendarios y relojes. (Paz, 2003: 473)

3.2.6 Otredad

El concepto de “otredad” aparece continuamente en las obras de Paz. Aquí, siguiendo la línea que caracteriza a este trabajo, se ha acotado el acercamiento a este término a partir de sus ideas en torno al arte⁹¹, en sus poéticas mayores, *El arco y la lira* principalmente y *Los hijos del limo*. La otredad tiene un papel fundamental en la poética de Paz porque es el concepto que utiliza para justificar dónde radica el valor último del poema. Sin que llegue a definirla con rigurosa precisión, Paz concibe la otredad como la condición del hombre que se siente incompleto y que requiere de fusionarse con lo “otro” que aparentemente no es (pero que también es él mismo), para logra la total identidad y unidad,

⁹¹ En el apartado 3.3.2.2 *Poética del arte en Paz*, se analiza cómo el poeta mexicano se guía por sus concepciones sobre la otredad para realizar su crítica sobre arte en los ensayos de “Mirador”.

misma que le abre las puertas a ser plenamente. En “Los signos en rotación”, apéndice agregado algunos años después en la segunda edición de *El arco y la lira* establece:

La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser [...] En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse solo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad. Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión. (Paz, 2003: 260)

Es necesario explicar con detenimiento esta concepción que Paz fundamenta con detalle. En *El arco y la lira* (Paz, 2003), en el capítulo “La otra orilla” (131ss), recurre a un paralelismo de la creación poética con respecto a lo sagrado y al erotismo. Considera que la poesía y la religión brotan de la misma fuente, lo que lo lleva a estudiar el pensamiento mítico. Si bien es el propio Paz quien menciona a algunos pensadores que se han dedicado a estudiar este enfoque (Frazer, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Dumézil, etc.), Liliana Weinberg establece la importancia que tiene esta filiación en las concepciones que Paz desarrolla en *El arco y la lira*:

Pero está además al tanto de los hallazgos de las vanguardias y los nuevos conceptos aportados por la etnografía y la fenomenología de las religiones. En primer lugar, uno que es central: el de la participación [...] Otro tanto hará con la posibilidad de vincular la idea de tiempo y ritmo, como lo trataron Hubert y Mauss para la fiesta, y él lo hará para la poesía: el ritmo permite romper la sucesión temporal y hacer regresar el rito, el mito y la magia. (Weinberg, 2009: 177)

Participación, ritual, fiesta son modos de acercamiento a lo sagrado. La experiencia de lo sagrado mediante el ritual religioso lleva a “estar” en “la otra orilla”, es decir no estar ya en el mundo objetivo. El mundo es y no es real en ese momento. El que participa es y no es, deja de ser enteramente sí mismo, se hace “otro”. La experiencia de lo sagrado es la experiencia de lo “otro”. Lo más importante es que en ese vivir lo otro como en lo sagrado, aun cuando al principio puede existir una aprehensión, un temor, termina por ser una vivencia grata:

Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la “otredad” no estuviese, desde su raíz,

teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno [...] La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad [...] El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos. (Paz, 2003: 144)

En esta caso, Paz realiza su acercamiento a partir de los estudiosos de lo sagrado, principalmente de Rudolf Otto y su libro *Lo santo* (2005). Weinberg detecta también la presencia de Mircea Eliade aun cuando éste no es citado por el autor de *El arco y la lira*⁹²:

Se dedica también Paz al tratamiento de lo otro, tanto desde la perspectiva de estudiosos de las religiones como Rudolf Otto –que se refiere a lo santo como “misterio tremendo”- o Mircea Eliade. (AA.VV., 2004: 297)

Paz concibe al hombre como viviendo en un estado de soledad permanente, a quien le hace falta algo: «*Todos estamos solos porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa*» (Paz, 2003: 145). El hombre requiere de realizar una comunión consigo mismo, con el otro que es él mismo. Esto lo consigue mediante las experiencias de lo sagrado, del amor, de la poesía, ante la “Aparición” o revelación. Una de las mejores ejemplificaciones de su idea de la otredad es la que realiza con la experiencia del amor:

Tocar ese cuerpo es perderse en lo desconocido; pero, así mismo, es alcanzar tierra firme. Nada más ajeno y nada más nuestro. El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. El instante de la enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser. (Paz, 2003: 146)

En el amor, en lo sagrado, en la poesía, se da el retorno a uno mismo y se logra experimentar la unidad e identidad del ser.

⁹² Paul-Henri Giraud en su libro *Octavio Paz hacia la transparencia* (2014) señala las similitudes entre las concepciones de Paz en torno a lo sagrado y las de Eliade. Es interesante señalar que muchas veces Paz no cita directamente la fuente de algunas de las ideas que llega a exponer en sus obras. Igual de pertinente es mencionar la gran influencia que Otto tuvo en Eliade, tal y como lo señala éste último, por ejemplo, en la introducción a su libro *Lo sagrado y lo profano*.

En el capítulo siguiente, “La revelación poética” (148ss), apoyado fuertemente en las ideas de Heidegger de *Ser y tiempo*, indaga en torno al origen de esa situación de pérdida de identidad del hombre. La discusión sobre el pensamiento del filósofo alemán está fuera del alcance de este trabajo, sólo se sintetiza lo que dice o interpreta Paz al respecto con rumbo a desarrollar sus ideas de la otredad.

La condición del hombre, citando a Heidegger, es «*el abrupto sentimiento de estar (o encontrarse) ahí*» (Paz, 2003: 154). La experiencia de lo sagrado revelaría en el hombre su condición de limitación, de falta del carácter de estar completo por sí mismo, en cuanto a que se descubre como contingencia y finitud. La interpretación religiosa, al pretender explicar este hecho, lo oculta: el hombre tendrá vida eterna. Lo redime de la muerte, pero deja a la vida por vivir, sin “vida”, no es ya la verdadera vida. Para Heidegger, dice Paz, el “no ser” no es una deficiencia, el morir no es algo negativo, ni una falta de la vida humana, sino al contrario, la complementa:

El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, mas ese morir sólo se cumple en y por el vivir. Si el nacer implica morir, también el morir entraña nacer [...] Vida y muerte, ser o nada, no constituyen sustancias o cosas separadas. Negación y afirmación, falta y plenitud, coexisten en nosotros. Son nosotros. El ser implica el no ser; y a la inversa. (Paz, 2003: 159).

Ejemplificando estas ideas en el ámbito de lo amoroso, Paz afirma que lo que ocurre en esta experiencia es que se vislumbra, aunque sea por un instante, «*[...] la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el ser*» (Paz, 2003: 160). Durante el acto amoroso, «*Ser y apariencia son uno y lo mismo. Nada está escondido, todo está presente, radiante henchido de sí mismo. Marea del ser [...] El mundo desaparece [...] El ser se precipita en la nada.*» (Paz, 2003: 161). Y una vez que cesa la unión amorosa, el otro cuerpo se vuelve ajeno, el ser se ha vuelto a ocultar:

En ese instante puede brotar la pregunta, el sadismo, la tortura por saber qué hay detrás de esa presencia irremediamente ajena. Esa pregunta encierra toda la desesperación amorosa. Porque detrás de esa presencia no hay nada. Y, al mismo tiempo, de la nada de esa presencia, el ser se levanta. (*id.*)

La experiencia poética, afirma Paz, revela esta condición original del hombre entre el ser y la nada. Su falta original, su negatividad, su carencia de plenitud, su posibilidad de ser lo lleva a la necesidad de crearse, debe nombrar y crear al ser. Conquistar su propio ser. Para ello acude la palabra, retoma el valor de la imagen poética en su conciliación de los contrarios, de los cuales los mayores son la muerte y la vida:

Entre nacer y morir la poesía nos abre una posibilidad, que no es la vida eterna de las religiones ni la muerte eterna de las filosofías, sino un vivir que implica y contiene al morir, un ser esto que es también un ser aquello. La antinomia poética, la imagen, no nos encubre nuestra condición: la descubre y nos invita a realizarla plenamente [...] Ese estado del que habla Breton en el que “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente” no se llama vida eterna, ni está allá, fuera del tiempo. Es tiempo y está aquí. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen. Y puede llegar a ser todos ellos porque al nacer ya los lleva en sí, ya es ellos. Al ser él mismo, es otro. Otros. Manifestarlos, realizarlos, es la tarea del hombre y del poeta [...] La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello. (Paz, 2003: 163)

De esta manera, la palabra poética revela el carácter de incompleto que tiene el hombre al exhibir lo que le falta, lo otro: el poema señala los contrarios, las contradicciones que lo habitan y que habitan el mundo, siendo muerte y vida los primeros. Pero al mismo tiempo, mediante la rotundidad de la imagen poética se logra la conciliación de los contrarios, de lo uno y de lo otro, en una unidad final que es revelación tanto de la condición del hombre como de creación, posibilidad de ser y realización del ser mediante la experiencia poética, en la identidad final del hombre con lo otro.

Es pertinente señalar ahora que este valor de la imagen poética como conciliación de los contrarios es la alternativa con la que Paz enfrenta al pensamiento filosófico tradicional de Occidente, « [...] *pues ya nadie ignora que la metafísica occidental termina en un solipsismo.*» (Paz, 2003: 117), mismo del que, en su concepción, tampoco escaparía Husserl, a pesar de la filiación del poeta mexicano con sus ideas tal y como se ha señalado anteriormente: «*Husserl se replantea de nuevo todos los problemas y proclama la necesidad de “volver a los hechos”.* Más el idealismo de Husserl parece desembocar

también en un solipsismo» (id.). Está claro que la crítica de Paz hace referencia a la etapa de la fenomenología trascendental o idealista que Husserl realiza a partir de 1907 y que en relación a la idea de la otredad paciana plantea algunas dificultades en cuanto la constitución del “otro”. Husserl procura resolver las críticas sobre el solipsismo en *Meditaciones Cartesianas* (2009d) y *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (2010).⁹³

Es muy probable que Paz no haya leído estas obras. Lo que sí es un hecho es que considera que Occidente debe buscar otros caminos, mismos que él cree encontrar recurriendo a las culturas de Oriente:

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello”, y aun el de “esto es aquello” [...] Éste es el tema constante de especulación de los grandes filósofos budistas y de los exégetas del hinduismo. El taoísmo muestra las mismas tendencias. Todas estas doctrinas reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes. (Paz, 2003: 117)

Igual de contundente en cuanto el valor que tiene la otredad para Paz, es el planteamiento que realiza en “Los signos en rotación”. Paz se pregunta si acaso la poesía puede ser capaz de cambiar al mundo. El ensayo realiza un recorrido por la poesía moderna, señalando sus fracasos: «*La historia de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de lanzar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca*» (Paz, 2003: 247). A la par de que la sociedad moderna se ha visto dominada por el progreso tecnológico (la técnica le llama) que la erosiona, elimina la imaginación y aísla al hombre en su consumismo, la poesía ha perdido su poder de representación del mundo, de encantamiento, escondiéndose en diversas etapas en el lenguaje mismo, en el protagonismo del autor, etc. El problema es similar tanto para la sociedad como para la poesía: el hombre ha perdido la imagen del mundo que se arraigaba en la imaginación, en el mito, fundamentalmente en los poderes de la representación simbólica del mismo. Todo se fragmenta, el hombre se aísla, el yo impera.

⁹³ Sin duda reflexiones muy valiosas, quedan fuera del alcance de este trabajo y de los conocimientos de quien esto escribe.

El poeta mexicano establece la necesidad de recuperar una poesía que contemple la otredad:

Al sentirse solo en el mundo, el hombre antiguo descubría su propio yo y, así, el de los otros. Hoy no estamos solos en el mundo: no hay mundo. Cada sitio es el mismo sitio y ninguna parte está en todas partes. La conversión del yo en tú –imagen que comprende todas las imágenes poéticas- no puede realizarse si antes el mundo no reaparece. La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad. (Paz, 2003: 253)

Aguilar Mora, como se ha mencionado antes, establece que el pensamiento de Paz se rige sobre el fundamento único de la Identidad: «[...] *fundamentalmente el pensamiento de Paz es unitario, si surge del fundamento irrefutable para él de la Identidad, de la Unidad*» (Aguilar Mora, 1991: 121). Para el crítico de Paz, la unidad asimila toda las diferencias, diferencias originadas por la historia, pero que el poeta quiere negar en la mítica unidad que sostiene al mundo (el mito es intemporal, irreductible a la historia). La otredad asimilable cancela las diferencias, sigue este mecanismo:

[...] nunca sale de las relaciones casi lineales entre inmanencia y otredad, entre la historia y su otro, entre la unidad y su otro [...] los postulados reales son negados con lo otro, pero lo otro finalmente configura el concepto de identidad. (Aguilar Mora, 1991: 108)

Tiene razón Aguilar Mora, el concepto de otredad parece difuminarse en una tautología. Es algo que aparentemente no se sostiene en el ámbito del mundo, de la vida. La experiencia amorosa, la experiencia de la sagrado, son actos, estados de conciencia que no necesariamente realizan alguna reconciliación de los contrarios. Quizás se podría matizar la afirmación respecto a la tautología, si se piensa en el ámbito de la otredad como algo que funciona en el poema, en su poder de presentar realidades dispares que sólo se sostienen como unidad *estéticamente* y sólo *dentro* del ámbito del lenguaje poético. Tan pronto como se termina la lectura del poema o su escritura, ¿no desaparece el momento y el mundo hace presencia con sus diferencias? ¿No ha dicho antes el mismo Paz en una cita anterior que la experiencia poética se da en sólo un instante? Igual sucede con las experiencias amorosas y

de lo sagrado: se dan en un instante, para después volver a caer al mundo. Pareciera que dichas vivencias sólo fueron una ilusión.

3.3 Vivencia estética y pensamiento en los ensayos sobre arte de O. Paz

En los ensayos de Octavio Paz puede hacerse una distinción entre aquellas partes del ensayo que son, al menos en apariencia, mayormente argumentativas, y entre aquellas en las que el poeta mexicano utiliza una prosa poética. En este capítulo se consideran para su análisis ambas características en el estudio de los ensayos de la sección “Mirador” en *Los privilegios de la vista I* (Paz, 2010)⁹⁴. Anteriormente se realizó una indagación en torno a los principios teóricos que Paz establece en su relación con el arte; a continuación, se pasa a discutir cómo estos principios guían la elaboración de su labor crítica y cómo es que bajo este aspecto se realiza la constitución de la vivencia estética del lector. Finalmente, a manera de cierre de este trabajo, se discutirá la visión global sobre el arte que propone Paz.

Los ensayos sobre arte de Paz tienen dos posibles lectores: aquél que está familiarizado con la obra analizada y con la poética paciana y aquél que desconoce alguno o ambas de estos conocimientos en algún grado. La vivencia estética resultante es así mismo diferente, yendo desde la vivencia y comprensión más plenas que alcanza el lector ideal del poeta, hasta diferentes grados de plenitud en el lector menos entendido -aunque no por ello su vivencia esté exenta del disfrute que la inteligencia y la prosa de Paz proveen. Sin embargo, ambos lectores están sujetos a seguir los mismos mecanismos de constitución del objeto estético. La diferencia final estriba en que dependiendo del conocimiento mencionado, el objeto podrá tener características que oscilan desde aquellas de la vivencia estética del cumplimiento hasta las de la estética modal en sus diversos grados.

Decir que Paz ejerce la crítica poética no significa que su escritura se decante por la subjetividad. Es cierto que concibe la vivencia de la obra de arte como un acto individual y pleno de la mirada. Pero como se podrá comprobar, el poeta mexicano tiene un gran conocimiento sobre el arte y es a partir de este conocimiento que ejerce su crítica. Una crítica que a menudo va más allá de la sola vivencia estética, sino que al convertirla en

⁹⁴ La excepción es el ensayo “Arte e identidad: los hispanos de los Estados Unidos”, mismo que no ofrece mayor valía bajo los propósitos de este trabajo.

experiencia estética, la presenta dentro del marco conceptual que forman sus ideas en torno a la analogía, el mito, la historia, el sentido, la otredad, etc., lo que origina una coherencia de visión que se entrelaza firmemente con su poética. Y por supuesto, destaca enormemente en su ensayística su gran manejo del lenguaje y el vigor de sus ideas. Conocimiento, mirada, poética, lenguaje e idea, son los elementos íntimamente entrelazados. Si en un momento se analizan algunos elementos por separado, es porque así es más fácil comprenderlos. Pero todos ellos entran en juego simultáneamente en el momento de la vivencia estética de la lectura y en el posterior juicio sobre la misma.

3.3.1 Vivencia estética

La vivencia estética, como se analizó con detalle en el segundo capítulo, está formada por un conjunto de etapas, algunas realizadas activamente y otras pasivamente, cuyo fin y culminación es la constitución del objeto estético. El proceso no es sencillo, una tensión permanente lo recorre –esta tensión, como se ha visto, es fundamental en la vivencia estética, existiendo siempre la posibilidad de que fracase. Dependiendo del grado de certidumbre con la que se constituya el objeto, es el tipo de vivencia estética. A continuación se analizan las vivencias que realiza el lector de la obra de Paz para los dos casos contemplados en este trabajo.

3.3.1.1 Estética del cumplimiento

Como se recordará, en la estética del cumplimiento las expectativas generadas se ven satisfechas y el objeto estético se caracteriza por su regularidad y simetría, armonía en las palabras de Ingarden. Estas características pueden ser encontradas en el siguiente párrafo de “El uso y la contemplación” (Paz, 2010):

La religión del arte nació, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo. El arte heredó de la antigua religión el poder de consagrar a las cosas e infundirles una suerte de eternidad: los museos son nuestros templos y los objetos que se exhiben en ellos están más allá de la historia. La política –más exactamente: la Revolución- confiscó la otra función de la religión: cambiar al hombre y a la sociedad. El arte fue un ascetismo, un heroísmo espiritual; la Revolución fue la construcción de una iglesia

universal. La misión del artista consistió en la transmutación del objeto; la del líder revolucionario en la transformación de la naturaleza humana. Picasso y Stalin. El proceso ha sido doble: en la esfera de la política las ideas se convirtieron en ideologías y las ideologías en idolatrías; los objetos de arte, a su vez, se volvieron ídolos y los ídolos se transformaron en ideas. Vemos las obras de arte con el mismo recogimiento –aunque con menos provecho- con que el sabio de la Antigüedad contemplaba el cielo estrellado: esos cuadros y esas esculturas son, como los cuerpos celestes, ideas puras. La religión artística es un neoplatonismo que no se atreve a confesar su nombre –cuando no es una guerra santa contra los infieles y los herejes. La historia del arte moderno puede dividirse en dos corrientes principales: la contemplativa y la combativa. A la primera pertenecen tendencias como el cubismo y el arte abstracto; a la segunda, movimientos como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. La mística y la cruzada. (Paz, 2010: 64)

Siguiendo la vivencia estética tal y como la concibe Ingarden, la primera oración es fundamental porque establece la cualidad primera que permite abandonar la actitud natural, generar una primera emocionalidad y permitirá que se ancle la formación del objeto estético en torno a ella. Así, «*La religión del arte nació, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo*» llama la atención y pasa a primer plano porque primeramente en ella se desacralizan/sacralizan el arte y la política. Se sacralizan, porque los convierte en religión, ámbito de lo sagrado. Se desacralizan porque dependiendo de la connotación que tenga el término *religión* para un lector puede ser algo negativo: arte y política se “rebajan” a prácticas rituales propias de la creencia y no ejercicios de la estética o de la razón. La tensión que se genera no puede ser resuelta de momento, formándose así la cualidad emocional que captura la atención lectora en su intento de aprehensión imaginativa. Igualmente la parte final de la oración, donde se afirma que arte y política nacen «*de las ruinas del cristianismo*» genera otra tensión. Resulta enigmático para el lector no familiarizado con las ideas de Paz -cuando no muy llamativo para el que siga alguna de las religiones del cristianismo, la evocación misma de *ruina*- el que arte y política puedan surgir del cristianismo. Para el lector conocedor, aquí no existe tensión, sino cumplimiento pleno con su correspondiente placer estético en la comprensión de la intención significativa: como se ha señalado antes, Paz afirma que la idea de la modernidad surge a partir de la crítica al cristianismo y esa idea permea diversos ámbitos de la modernidad, tales como el arte y la política. La comprensión plena de esta primera oración del párrafo

citado, se puede lograr a partir de las siguientes citas de *Los hijos del limo* (Paz, 2003), en un ejercicio cercano al acudir al *repertorio*, tal y como lo concibe Iser:

Es claro que la idea de modernidad sólo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible; es claro, asimismo, que sólo podía nacer como una crítica de la eternidad cristiana. (Paz, 2003: 352)

[...] la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, lineal e irreversible [...] La idea de revolución, en su significado moderno, representa con la máxima coherencia la concepción de la historia como cambio y progreso ineludible. (Paz, 2003: 356)

Intenté definir a la edad moderna como una edad crítica, nacida de una negación. La negación crítica abarca también al arte y la literatura: los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. (Paz, 2003: 358)

En la segunda cita Paz no utiliza la palabra *política*, sino *revolución*, pero en su concepción hay una identidad entre ambos términos, tal y como termina por reconocer en el primer párrafo citado líneas arriba. Hasta este momento, se tienen aquí dos vivencias diferentes: la del lector ideal⁹⁵, desde la estética del cumplimiento –con un cierto grado de incertidumbre en cuanto a la asignación de las características de la religión al arte y la política- y la del lector común, sostenida primordialmente en la incertidumbre.

Esta cualidad aprehendida con la primera oración requiere ahora de una complementación para que pueda formarse activamente el objeto estético. Como señala Ingarden, dicha complementación debe constituirse en una armonía con respecto a la cualidad original. Para que exista armonía con respecto a «*La religión del arte nació, como la religión de la política, de las ruinas del cristianismo*», la continuación del párrafo debe seguir en la línea de la metáfora religiosa ahí establecida, lo cual así sucede. De esta

⁹⁵ Ingarden no utiliza la terminología de lector ideal, ni ninguna otra aposición con la palabra lector. Habla a menudo del sujeto receptor, del sujeto perceptivo, etc., sin llegar a realizar una jerarquización explícita de la categoría “lector”: sólo habla de realizar adecuadamente o no la concretización que la obra demanda. Usar el término de *lector implícito* de Iser probablemente no sea el más adecuado aquí, dado que, en general, en el ensayo no existe la estrategia textual de los textos de ficción a partir de la cual aquél realiza su justificación para la elección de su término. Reconociendo el carácter de constructo que tiene el término *lector ideal*, así como la imposibilidad de que exista un lector empírico que cumpla con dicho rol, se considera adecuado hablar de *lector ideal* para referir al lector que tiene el conocimiento contextual, el de las referencias implicadas, etc. en la elaboración de los textos de Paz y que sirve como punto de partida para estudiar la potencialidad de la vivencia estética en los ensayos del poeta mexicano. Sin dejar de remarcar que si el lector ideal no existe, la pretensión de aquí encarnarlo está también limitada a los conocimientos del autor de este trabajo.

manera, el arte hereda «*el poder de consagrar a las cosas e infundirles una suerte de eternidad: los museos son nuestros templos y los objetos que se exhiben en ellos están más allá de la historia*» y la política a su vez: «*La política –más exactamente: la Revolución–confiscó la otra función de la religión: cambiar al hombre y a la sociedad*». Se establece así la armonía cualitativa, la cual continúa en el texto en su confirmación de la metáfora, pero al mismo tiempo contraponiendo arte y Revolución en la figura de las oposiciones tan fundamentales en Paz: ahora el arte toma de la religión el papel de la espiritualidad plena, «*El arte fue un ascetismo, un heroísmo espiritual*» y la Revolución la de la institucionalización de la religión, «*la Revolución fue la construcción de una iglesia universal*». Esto lo lleva a realizar una crítica de ambas, sin salirse del ámbito de lo religioso que unifica la vivencia: las ideas que soportan las Revoluciones, devienen en ideología y éstas en idolatría: de la idea a la creencia religiosa más fanatizada y superficial. Este movimiento es entendible a cualquier lector con un poco de conocimiento de historia, más cuando Paz ha hecho antes referencia a Stalin. Por el otro lado, el arte deviene de comunión sensible a ídolo, como en la religión, y después a idea como en la política. Aquí el lector común no podrá constituir adecuadamente el objeto estético si no tiene conocimientos sobre arte moderno: una de las características fundamentales de las vanguardias artísticas (Paz ha citado a Picasso antes) es la de escribir manifiestos en los cuáles se denuesta a los movimientos anteriores a la vez que se afirman cuáles son las características que debe tener la obra de arte digna para esa vanguardia, las ideas que la sostienen. Es por esta razón que Paz afirma la conversión del arte moderno en idea, en el neoplatonismo que señala más adelante. También en este mismo tenor, es que Paz habla de la religión del arte que realiza «*una guerra santa contra los infieles y los herejes*». Una vez más, el lector ideal tendrá la vivencia estética del cumplimiento, mientras que lector común no, sino que tendrá que una modalizada o incluso no formarse un objeto estético en lo absoluto⁹⁶. Finalmente, cierra Paz el párrafo dedicado ya exclusivamente al arte, tema subterráneo de este ensayo, con otra acertada metaforización religiosa de aquél, en la división del arte en contemplativo y combativo: «*La mística y la cruzada*», la vivencia

⁹⁶ Definitivamente un continuo desconocimiento de las alusiones necesarias para la comprensión del ensayo termina por no permitir la formación del objeto estético. Como se verá más adelante, estas carencias pueden subsanarse, en ocasiones, cuando lo que domina es el lenguaje poético con la formación de sus imágenes correspondientes, permitiendo así la constitución del objeto estético.

religiosa del asceta y la beligerante fe del cruzado. El lector ideal sabe que se suelen realizar dos grandes divisiones de las vanguardias artísticas: las formalistas –cubismo, abstraccionismo, etc. que privilegian la contemplación de los valores pictóricos y las que quieren fusionar arte y vida y que suelen tener un fuerte elemento político –dadá, surrealismo, etc. La vivencia estética para estos últimos casos es similar a la descrita antes: para el lector ideal, de cumplimiento, cumplimiento significativo de la intencionalidad del autor con respecto a la metáfora religiosa y para el lector menos conocedor, modalizada, es decir, no plena, pudiendo haber duda, incertidumbre sobre lo que el texto afirma.

Al mismo tiempo, se tendrían que constituir las estructuras categóricas conforme a la descripción de Ingarden. Sin embargo, en este párrafo al ser eminentemente abstracto, donde es más la idea que la imagen la que predomina, esto no es posible. Sí se da una concretización de las objetividades presentadas, finalmente un ensayo trata sobre algo, pero no existen realmente aspectos esquematizados. O no mayormente, puede un lector imaginar un museo como una iglesia o a un sabio de la Antigüedad mirando al cielo estrellado, pero aquí el valor estético de la imagen no es relevante: la estética del texto radica en el cumplimiento significativo de las expectativas generadas en torno a la metáfora religiosa. Evidentemente, en el ensayo literario también pueden darse los aspectos esquematizados en sus momentos de mayor lirismo. Paz mismo es un ejemplo según podrá ser constatado más adelante, pero esto no es algo que acontece en este fragmento seleccionado.

El conjunto de armonías cualitativas mencionados en párrafos anteriores, todas y cada una de las comparaciones con los atributos de la religión van formando, al mismo tiempo y conforme se avanza en la lectura, una totalidad, misma a la que Ingarden refiere como estructuras de armonía cualitativa. Aun cuando el pensador polaco considera que existe en esta etapa un fuerte componente pasivo, en el caso de este texto de Paz no puede ser así mayormente, dado que existen una serie de rupturas originadas por la expresión de sus ideas, como se discutirá adelante cuando se lleve a cabo el análisis a las ideas de Iser. Por estructuras de armonía cualitativa se quiere decir que no son independientes unas de otras ni están agrupadas al azar, sino que forman una totalidad armoniosa, misma que se unifica en torno a una unidad, la cual es en este caso, la metáfora religiosa. Para Ingarden, esta totalidad armoniosa es la meta final de toda vivencia estética y es la que logra, en la medida que se obtiene, la armonía cualitativa más rica, la constitución y existencia del

objeto estético. No existe ninguna otra perspectiva que pudiera enriquecer *más* la vivencia de la lectura del párrafo de Paz, que la realizada siguiendo la estela de la metáfora religiosa.

Una vez que se ha terminado de constituir el objeto estético, Ingarden habla de una segunda emocionalidad que se traduce en el sentir gusto, en sentir admiración, etc. El lector ideal del párrafo de Paz siente la armonía temática en torno a la religión, la adecuada selección de las metáforas, su gran conocimiento sobre arte, filosofía, historia y la elegancia de la articulación de sus ideas. El objeto estético constituido por el lector menos avezado pudiera ser menos pleno, no todas las metáforas han sido entendidas y por lo tanto no se constituyen todas las relaciones cualitativas posibles, la falta de algún tipo de los conocimientos adecuados (arte, historia, filosofía) impide que las estructuras de armonía cualitativa presenten una menor resonancia entre todas ellas y que la intención significativa no parezca cumplirse con la rotundidad de la evidencia completa.

Así mismo, establece Ingarden, es en este momento donde los valores que fundan a las cualidades estéticamente valiosas se realizan. De esta manera, surge la visión plena de Paz acerca del arte moderno y de las Revoluciones de la modernidad: el veredicto es desfavorable, al ser herederos del vacío que deja la crítica al Cristianismo, de sus ruinas como ha dicho, no consiguen superar los límites mismos de lo religioso. El arte, aspirando al heroísmo espiritual, termina por sacralizar sus objetos y al hacerlo pierde esa conexión esencial con el mundo: por eso dice que se contempla con el mismo recogimiento que el sabio que contempla el cielo estrellado, pero con menos provecho. Al estar fuera del mundo, pretendiendo la eternidad a la que lo sagrado aspira, sólo queda la idea, tan falsa como la idea platónica: se sostiene en el manifiesto, en la denostación de lo diferente, en considerar su postura como un dogma de fe y por eso la cruzada, la guerra santa contra los infieles y herejes. Los males de la Revolución no son muy diferentes, el querer cambiar al hombre y a la sociedad fracasa en el deseo de querer ser la Iglesia universal, que hace de una idea, una ideología y de ella una idolatría, el dogma de fe reaparece.

La etapa de la culminación de la contemplación conforme a Ingarden no es particularmente aplicable al ensayo en general al no ser mayormente un arte representativo y, por lo tanto, no es posible constituir esas cuasi-realidades a las que alude, con la excepción mencionada de los usos líricos del lenguaje.

¿Qué se puede decir del acercamiento desde Iser? Ya se ha establecido que la estética del cumplimiento no es la adecuada para un enfoque desde su pensamiento. Una razón más es que aquí, los códigos sí funcionan como deben de funcionar, el código es claro, no está desvanecido por la historicidad. Por otro lado, existen algunas pocas rupturas en el desarrollo de las ideas de Paz, sin embargo, no puede considerarse que funcionen como espacios vacíos, no son «*goznes pensados*». Más bien, la ensayística paciana busca establecer una secuencia coordinada de ideas para expresar así, con la mayor claridad, su pensamiento. Sin embargo, la valía del estudio de Iser en este trabajo radica en poder haber establecido primero, el cambio en los valores estéticos que introduce la modernidad literaria y que invalidan, aunque sólo parcialmente, las concepciones de la estética clásica de Ingarden. En segundo lugar, su teoría de la negación permite relacionarla teóricamente como otra de las posibilidades de la estética de la modalización.

Se ha realizado esta exposición tan minuciosa de un solo fragmento de “El uso y la contemplación”, porque sólo así es posible explicar con detalle cómo se realiza la vivencia de la estética del cumplimiento en la ensayística paciana en la propuesta de este trabajo. No tiene demasiado caso extender los ejemplos, la selección realizada es característica de los textos del poeta mexicano que se adhieren a este tipo de estética. En la siguiente sección se realiza un ejercicio similar con respecto a la estética modal.

La estética del cumplimiento se sostiene a lo largo del ensayo citado. Así, en otro párrafo establece:

El acto de ver se transforma en una operación intelectual que es también un rito mágico: ver es comprender y comprender es comulgar. Al lado de la divinidad y sus creyentes, los teólogos: los críticos de arte. Sus lucubraciones no son menos abstrusas que las de los escolásticos medievales y los doctores bizantinos, aunque son menos rigurosas. Las cuestiones que apasionaron a Orígenes, Alberto el Magno, Abelardo y Santo Tomás reaparecen en las disputas de nuestros críticos de arte, sólo que disfrazadas y banalizadas. El parecido no se detiene ahí: a las divinidades y a los teólogos que las explican hay que añadir los mártires. En el siglo XX hemos visto al Estado soviético perseguir a los poetas y a los artistas con la misma ferocidad con que los dominicanos extirparon la herejía albigense. (Paz, 2010: 65)

Las mismas armonías cualitativas que se constituyen en la lectura de este fragmento entran en juego con las anteriores, para formar las totalizadoras estructuras de armonía cualitativa. El cumplimiento significativo se sigue realizando.

El ensayo continua transcurriendo ahora agregando a la técnica moderna y sus objetos industriales, impersonales y de caducidad planeada para que así sea posible ofrecer pronto un nuevo objeto que los sustituya. No son objetos únicos como la obra de arte, sino idénticos entre sí. La funcionalidad priva, de tal forma que todo adorno es superfluo y no existe el estilo como característica dominante. En todo momento se encuentra la artesanía como contrapeso de las modernidades en el arte y la técnica: útil, pero bella; privilegia el adorno; es corporal, palpable, anónima en su factura pero no impersonal; de origen colectivo y que transmite la idea de comunidad. El cierre es perfecto cuando armoniosamente retoma las características y contraposiciones elaboradas a lo largo del ensayo: la aspiración a la eternidad cuasi-religiosa de la obra de arte, misma que se sostiene fuera del tiempo; la caducidad casi instantánea de los objetos industriales que en sus afanes de novedad y mercantilización parecen no querer vivir en el presente, sino apurarlo, apuntando hacia el futuro; y finalmente, la artesanía que sólo aspira a vivir lo que le es más propio, con modestia, sin importarle las consecuencias, el tiempo humano:

El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo; el destino del objeto industrial es el basurero. La artesanía escapa al museo y, cuando cae en sus vitrinas, se defiende con honor: no es un objeto único sino una muestra. Es un ejemplar cautivo, no un ídolo. La artesanía no corre parejas con el tiempo y tampoco quiere vencerlo. Los expertos examinan periódicamente los avances de la muerte en las obras de arte: las grietas en la pintura, el desvanecimiento de las líneas, el cambio de los colores, la lepra que corroe lo mismo a los frescos de Ajanta que a las telas de Leonardo. La obra de arte, como cosa, no es eterna. ¿Y como idea? También las ideas envejecen y mueren. Pero los artistas olvidan con frecuencia que su obra es dueña del secreto del verdadero tiempo: no la hueca eternidad sino la vivacidad del instante. Además, tiene la capacidad de fecundar los espíritus y resucitar, incluso como negación, en las obras que son su descendencia. Para el objeto industrial no hay resurrección: desaparece con la misma rapidez con que aparece. Si no dejase huellas, sería realmente perfecto; por desgracia, tiene un cuerpo y, una vez que ha dejado de servir, se transforma en desperdicio difícilmente destructible. La indecencia de la basura no es menos patética que la de la falsa eternidad del museo. La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto. Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega: la acepta. Entre el tiempo sin tiempo

del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano. Es un objeto útil pero que también es hermoso; un objeto que dura pero que se acaba y se resigna a acabarse; un objeto que no es único como la obra de arte y que puede ser reemplazado por otro objeto parecido pero no idéntico. La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir. (Paz, 2010: 73)

Sintetizando, la vivencia estética de este ensayo es la de cumplimiento porque los objetos estéticos formados están en modo de validez: después de completar la lectura, no están presentes ni la duda ni la posibilidad. Existe un cumplimiento significativo con respecto a la intencionalidad autoral, esto es edificación de sentido del autor: cada una de las líneas principales de análisis -obra de arte, objeto industrial, artesanía- confirma las expectativas generadas a partir de los primeros planteamientos, tal y como se ejemplifica con el primer párrafo analizado. Existe una armonía totalizadora: en la lectura existen concordancias, consonancias entre las ideas expuestas desde un inicio y se conserva a lo largo del trayecto en la lectura, lo que permite la constitución de un sentido unitario y global y consiguiendo así un efecto estético por regularidad y armonía.

3.3.1.2 Estética de la modalización

A diferencia de la sección anterior, donde el desarrollo del ensayo pasaba más por el desarrollo de las ideas del ensayista, de sus abstracciones y conceptos, en esta sección se analiza la voz de Paz interpretando directamente la obra de arte. Aquí se presenta, por un lado, la tensión mencionada con anterioridad cuando se estudió la imagen, misma que se da entre la imagen-objeto y el intento de atribución del sujeto de la imagen y que contribuye al carácter estético de la contemplación en las artes visuales. El poeta realiza el mismo esfuerzo atributivo ante el cuadro, proceso del cual el lector es testigo. Pero por el otro, se da un juego doble: a su vez el lector intenta realizar la atribución de lo que correspondería al equivalente del sujeto de la imagen, a partir de las imágenes poéticas con que Paz va edificando sus ensayos.

Tal y como se ha señalado antes, la característica principal de la estética de la modalización consiste en la imposibilidad que tiene el ego de tener una vivencia estética donde la certidumbre plena sea quien la guíe. El objeto estético así formado no presenta el carácter unitario del constituido por cumplimiento: continúan resonando en él las

formaciones tipo-objeto que no han logrado llegar a constituirse como objetos por sí mismas. Esta resonancia proviene de que con frecuencia Paz no menciona una obra en particular. El lector ideal entonces, simultáneamente analiza y trae a su imaginación la obra del artista señalado y la confronta con la interpretación del poeta mexicano. Si bien la vivencia del lector apunta al cumplimiento en la medida que esté de acuerdo con la interpretación propuesta, esto nunca es absoluto y probablemente nunca lo sea aun cuando se hablara de una obra en específico. La razón estriba en que, como se ha señalado ya, toda interpretación paciana es una metaforización, una traducción de un conjunto de signos a otros que entran en conflicto con la propia interpretación o lectura de la obra de arte por parte del lector: la certeza nunca es plena, lo que origina la constitución del objeto estético por modalización. Para el caso del lector con menos conocimientos, la situación es todavía más incierta, al quedarse sólo al nivel de la superficie textual de la prosa de Paz: su vivencia radica única y exclusivamente en el lenguaje y por lo tanto es más difícil de lograr la certeza. Este lector puede quedarse maravillado por la prosa, pero el objeto estético muy probablemente no estaría perfilado con nitidez.

Para ejemplificar estas ideas, se recurre ahora al ensayo “Dos siglos de pintura norteamericana (1776-1971)” (Paz, 2010). Así, con respecto al pintor del expresionismo abstracto, Mark Rothko (Imagen 1)⁹⁷:

Rothko descubrió el secreto de la melodía que fascinaba a Baudelaire: la mancha de pintura como un espacio que evoca el mar, el cielo, el desierto, metáforas del infinito. En sus composiciones monocromas, bloques de un solo color interrumpidos aquí y allá por franjas de un color opuesto, la monotonía se resuelve en una extraordinaria riqueza de vibraciones, reflejos, matices. La pintura de Rothko nos invita a la contemplación pero la manía de sublimidad –defecto frecuente en la pintura norteamericana moderna- acaba por abrumarnos. (Paz, 2010: 88)

Acerca de la melodía de Baudelaire como evocadora del infinito, es pertinente traer un par de citas del propio Paz para intentar clarificar su referencia. Primeramente, en el ensayo previamente analizado, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” Paz cita al poeta francés y probablemente a esto se refiera cuando habla de la melodía:

⁹⁷ Las imágenes incluidas tienen solamente propósitos ilustrativos respecto a la obra de arte analizada, ya que usualmente Paz en estos ensayos no refiere a alguna obra en específico. Sin embargo, su inclusión facilita el seguimiento de las discusiones teóricas para el lector menos familiarizado con el arte moderno.

Al escuchar la obertura de Lohengrin, se siente desencadenado “de los lazos de la gravedad”, de modo que, mecido por la música, se descubre “en una soledad con un horizonte inmenso y una vasta luz difusa: la inmensidad sin más decoro que ella misma. Pronto experimenté la sensación de una claridad aún más viva; la intensidad de la luz aumentaba con tal rapidez que las palabras de los diccionarios no bastarían para expresar esa sobreabundancia, sin cesar renaciente, de ardor y blancura. (Paz, 2010: 50)

La música como vía hacia la inmensidad, hacia el infinito. Ir de la música a la pintura, implica relacionar ambas artes, realizar la operación analógica que el poeta mexicano ejerce constantemente y que encuentra su justificación también en una referencia de Baudelaire a la música de Wagner en *Los hijos del limo* (Paz, 2003):

En su ensayo sobre Wagner vuelve sobre esta idea: “no es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriera el color, que los colores no pudiesen dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad”. (Paz, 2003: 395)

Así, la característica fundamental de las grandes superficies pictóricas -conocidas como los campos de color (*color-fields*)- en obras de gran formato de Rothko, traducen la idea del infinito, conforme establece Paz en la primera cita sobre el pintor. Es ampliamente reconocido que los pintores de esta tendencia del campo de color (Clyfford Still, Barnett Newman, etc.) buscaban conscientemente lo sublime en oposición a la innovación formal con que se caracterizaba en un momento a su pintura. Fueron fuertemente influidos por las conocidas ideas del pensador irlandés Edmund Burke -tal y como lo establece el reconocido especialista en el expresionismo abstracto, Irving Sandler (1996b, 54ss)- entre cuyos principios destacaba que la vivencia de lo sublime incluye la unicidad, la vastedad, la infinitud, la vacuidad, etc. El lector ideal estará de acuerdo con que lo sublime está presente en la obra del pintor norteamericano. Sin embargo, cuando el poeta mexicano dice que «*la mancha de pintura como un espacio que evoca el mar, el cielo, el desierto, metáforas del infinito*», existe una disonancia. No es fácil que el lector pueda identificar mar, cielo, desierto en la pintura tan oscura y críptica de Rothko. Sí lo es, el que estos elementos de la

naturaleza, cuando son representados en su inmensidad, puedan utilizarse para referir a lo sublime, algo que desde el Romanticismo suele asociarse con este concepto. Incluso cuando el propio Sandler decide explicar a los pintores del campo de color a partir de la naturaleza norteamericana⁹⁸, para el caso de Rothko sólo menciona a la luz, pero

[...] a diferencia de los luministas, que diluyeron el paisaje en una luz de suave brillo, Rothko disolvió en una luz “inquietante” todo aquello que uno imagine pudiera haber estado ahí al principio. (Sandler, 1996b: 61)

Lo sublime en Rothko es entonces de otro tipo (Imagen 2): «*Las extensiones vaporosas de Rothko rayan en la disolución y llegan a sugerir el vacío, y se llenan más de terror después de 1957, cuando su color se vuelve más sombrío que antes*» (Sandler, 1996b: 55).

¿Ve Paz realmente mar, cielo, desierto en la pintura de Rothko? Probablemente tenga que ver más con un ejercicio analógico realizado por el poeta: lo sublime en Rothko se comunica con lo sublime en el paisaje. Pero para el lector conocedor de Rothko, el objeto estético oscila entre la probable sensación de vacuidad y oscuridad que asocia con su obra y la visión propuesta de Paz. Al no existir certeza, el lector cae en una vivencia modalizada, ya sea ésta en modo de duda o en modo de posibilidad. De duda, si sólo existen las dos posturas recién señaladas y no acierta a decidirse por alguna de ellas: entre ambas existe una resonancia incesante. En cuanto al modo de posibilidad, si llegara a tener alguna(s) otra(s) posibles lecturas de la obra implicada. Pero inclusive si el lector tomara alguna decisión, Paz tiene razón o no la tiene, la posibilidad o posibilidades dejadas atrás continúan ejerciendo su poder de atracción al ser formaciones tipo-objeto persistentes retencionalmente. Por lo tanto, al no haber cumplimiento significativo, el lector realiza una vivencia estética modalizada.

La siguiente oración, «*En sus composiciones monocromas, bloques de un solo color interrumpidos aquí y allá por franjas de un color opuesto*»⁹⁹, la monotonía se resuelve

⁹⁸ Inicialmente Sandler en su clásico *El triunfo de la pintura norteamericana* (1996a) no consideró mayormente este enfoque, mismo que guía ahora su pensamiento en las páginas de su autoría incluidas en el catálogo de la exposición *Pintura estadounidense, expresionismo abstracto* (1996b), previamente aludidas.

⁹⁹ Queda la duda acerca de la descripción de los cuadros que refiere aquí Paz, no característica de los de Rothko; por su descripción parecen los de Newman, pero en ausencia de títulos específicos sólo se señala esta particularidad que llama la atención.

en una extraordinaria riqueza de vibraciones, reflejos, matices» no debe presentar ningún punto de controversia: vibraciones, reflejos, matices es característico de los campos de color del pintor norteamericano.

La última oración es un buen ejemplo potencial del modo de negación, «*La pintura de Rothko nos invita a la contemplación pero la manía de sublimidad –defecto frecuente en la pintura norteamericana moderna- acaba por abrumarnos*». Por un lado, el lector ideal acepta la invitación a la contemplación y lo sublime en esta pintura. Súbitamente, la contundente afirmación de Paz, *manía de sublimidad –defecto frecuente...*, trae algo a la luz de quien ha estado siguiendo la interpretación canónica de la obra de Rothko –el valor de lo sublime- y ahora Paz afirma que lo sublime ocurre en demasía, tanta que ya es un defecto y termina por abrumar. Puede existir el modo de duda entre las dos visiones. Pero también puede existir la negación. Puede un lector siempre abierto a nuevas posibilidades interpretativas convencerse de la explicación del poeta mexicano y rechazar la interpretación canónica. Existe entonces una *decepción sin ruptura*, en los términos fenomenológicos del modo de negación: la prefiguración inicial favorable a lo sublime, se encuentra ahora tachada y se sobreimpone la nueva idea, “lo sublime es demasiado” y pareciera que el sentido se duplica: lo sublime como valor está todavía ahí presente, resonando. El mismo mecanismo se llevaría a cabo si lo que se rechazara fuera la propuesta interpretativa de Paz, una vez que la misma fuera primeramente considerada como atractiva y después de analizada, cuestionada.

Sin lugar a dudas, la pregunta evidente es ¿cuándo ocurre y qué tipo de modalización realiza un lector? ¿No podría haberse dado en este último ejemplo una decepción completa y quedarse sólo con alguna de las dos propuestas? ¿O no podría mejor funcionar el modo de duda y quedarse con ambas propuestas? La mejor respuesta tendría que ir en el siguiente tenor: el tipo de modalización que se realiza depende íntimamente del lector y de sus conocimientos acerca de la obra aludida, de las lecturas críticas realizadas, etc., algo de lo cual se mencionó cuando se analizó a Ingarden. Los ejemplos aquí propuestos quieren expresar lo que más probablemente realizaría un lector ideal, concepto/constructo elusivo como se ha mencionado antes.

El lector con pocos conocimientos sobre arte en general o sobre la pintura de Rothko en particular, probablemente no comprenderá en lo absoluto el párrafo analizado,

dada la gran cantidad de relaciones que se tienen que realizar para lograr la plena comprensión del texto. Así mismo, para este caso, la prosa en este caso particular no destaca por el brillo de sus imágenes poéticas que le permitieran asirse a una vivencia estética realizada exclusivamente desde el lenguaje.

Sin embargo, en los análisis dedicados a otros pintores en este ensayo es posible realizar un acercamiento a partir del conocimiento que pueda llegar a tenerse de la obra referida, o si se desconoce, partir únicamente del texto de Paz y tener la vivencia estética desde el lenguaje exclusivamente. Un ejemplo al respecto es cuando escribe acerca de Edward Hopper¹⁰⁰ (Imagen 3):

El paisaje de Edward Hopper no es el bosque ni la llanura sino la gran ciudad moderna: cafeterías, oficinas, moteles, estaciones de gasolina. Lugares anónimos poblados por hombres y mujeres también anónimos, mundo de solitarios, extranjeros en todas partes y sobre todo en ellos mismo. Para Hopper la ciudad no es la multitud sino el hombre aislado: cada cuarto es una jaula o una celda. Es el pintor del tiempo que pasa. Un tiempo vacío. Su realismo es mental y reticente: nos inquieta no por lo que dice sino por lo que calla. Poesía de la pérdida, de lo perdido y de lo que nos pierde: el tiempo. (Paz, 2010: 86)

Este texto muestra con claridad la gran capacidad de Paz para lograr una síntesis adecuada y perspicaz sobre la obra que analiza. Así, si se compara con la muy precisa lectura del crítico de arte español Tomàs Llorens (Bozal, 2006), se podrá valorar en qué medida la lectura del poeta mexicano coincide en señalar los puntos claves que caracterizan a la pintura del norteamericano, por ejemplo, acerca del realismo urbano y la sensación de pérdida:

[...] Hopper era consciente de que tanto la pintura como la vida americana habían cambiado profunda e irreversiblemente después de la guerra. Por ello, su reelaboración del realismo urbano es indirecta. Está filtrada por la conciencia de una pérdida y de una distancia. El artista sabe que no puede participar de la vida “real”, que se le ha escapado definitivamente, y sólo puede recapturarla como contenido poético y sólo apelando a una pintura enormemente consciente de sí misma. Mímesis, sí, pero sublimada por una obsesiva conciencia de estilo. (Bozal, 2006: 110)

¹⁰⁰ Cf. Argüelles y Ruiseñor, 2014.

Y más adelante, en referencia sobre la soledad, Llorens afirma: «*Se ha dicho que Hopper es por excelencia el pintor de interiores de habitación con figuras solitarias*» (Bozal, 2006: 111). Acerca de la reticencia, establece:

Pero el término puede referirse también a la cualidad neutral de la manera de pintar de Hopper, y entonces podría traducirse por “reticencia emocional” [...] la historiografía artística del periodo de entre guerras nos permite así acceder a la sensibilidad formal y a la reticencia narrativa de muchos realistas modernos. Creo que entre ellos Hopper ocuparía un lugar destacado. (Bozal, 2006: 113)

La soledad es tan claramente visible en muchos de los cuadros de Hopper de interiores de habitación que no importa que Paz no haga referencia alguna a una obra en particular. La razón por la que tanto el lector ideal como el lector menos avezado no necesitan conocer el cuadro o los cuadros precisos a los que alude, radica en que el poeta está realizando una lectura interpretativa libre -sobre todo al final, aunque permitida por la obra de Hopper- a partir de las ideas sobre la soledad y el tiempo. Así, el hombre, la mujer como seres anónimos en la ciudad moderna es perceptible en la obra del pintor norteamericano. Igualmente lo es una sensación de agobio, como si estuvieran encarcelados. La soledad de los personajes de Hopper tiene algo que sugiere más una condición existencial que una situación por la que pudieran estar pasando momentáneamente, por lo que también es posible sentir en su pintura que nada pasa, como si el tiempo para ellos no corriera o si lo hace, fuera el tiempo vacío que adecuadamente señala Paz. Probablemente hasta esta parte del párrafo exista sólo una estética del cumplimiento, la analogía entre el lenguaje y la pintura se sostiene plenamente. En la parte final, «*Su realismo es mental y reticente: nos inquieta no por lo que dice sino por lo que calla. Poesía de la pérdida, de lo perdido y de lo que nos pierde: el tiempo*», es donde se da la interpretación más libre sobre la obra, interpretación misma que a su vez presenta dificultades interpretativas para el lector. ¿Qué es lo que Paz interpreta? Puede querer decir que los cuadros de Hopper no establecen que la soledad sea necesariamente un producto de la gran ciudad moderna, sino que aquélla puede ser la condición existencial más íntima del ser humano, misma que sólo se revela en el tiempo que pasa, pero que al ser vacío, pareciera que no lo hiciera, como si estuviera detenido y entonces pudiera así verse claramente el antagonismo que el tiempo ejerce sobre los seres finitos. O cualquier otra

interpretación que se quiera realizar a esta parte final. Cualesquiera que sean las interpretaciones, el lector no consigue el modo de certeza ante el carácter lírico que ha adquirido esta parte del párrafo mediante el uso del lenguaje poético. La vivencia resulta modalizada: puede ser rechazada la interpretación de Paz, como en el modo de negación; puede convivir con otra interpretación, como en el modo de duda; también puede ser aceptada a sabiendas de que hay otras interpretaciones también posibles, como en el modo de posibilidad. Lo que resulta fundamental es que el lector no consigue apresar la intencionalidad autoral completa de Paz, lo que origina la vivencia estética modalizada.

Evidentemente, el conocimiento de los cuadros enriquece la vivencia. Sin embargo, guiado por la adecuada descripción que realiza el poeta mexicano, el lector con menos conocimientos puede lograr una vivencia estética sostenida casi exclusivamente por el lenguaje, al presentar éste una mayor presencia de metáforas y de aliento lírico. Pero también es una vivencia modalizada, tal y como suelen ser las vivencias del lenguaje poético, particularmente el de la modernidad literaria, donde con dificultad se constituye un objeto estético en modo de evidencia.

Paz muestra aprecio hacia la obra de Hopper: «*Se dice que Hopper es un gran realista. Agregó: pero no es grande por su realismo sino por haber sido el pintor de una visión intensamente moderna del hombre y del tiempo*» (Paz, 2010: 86). En contraste, en el cierre del ensayo y aun cuando considera que la parte más rica de la exposición, en obras y pintores, es la que pertenece a las diversas variantes de la pintura abstracta de la segunda mitad del siglo XX, es la que también recibe una mayor carga crítica (Imágenes 4 y 5). La razón principal radica en que la pintura figurativa en Hopper permite recurrir a la presencia, no así la de los pintores abstractos: «*A pesar de la inmensidad que evocan sus cuadros – mejor dicho: por ella misma- estamos ante una pintura desierta*» (Paz, 2010: 90). En la última sección se discutirán con amplitud las ideas principales de Paz en torno al arte, donde la confrontación entre presencia y vacío tiene un lugar prominente.

3.3.1.3 Estética modal y analogía, mito e historia

En la sección anterior se pudo constatar cómo el pensamiento analógico de Paz se despliega en sus análisis de arte, específicamente en sus comentarios sobre la pintura de

Mark Rothko. En esta sección se profundiza en esta vertiente en otro de los ensayos de “Mirador”, además de que se integra con otros de los temas capitales de Paz, mito e historia, referidos ahora directamente a los ensayos sobre arte.

El siguiente fragmento de su ensayo “Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura”¹⁰¹ (Paz, 2010) sirve para ilustrarlo, a la vez que permite continuar con la discusión en torno a la estética de la modalización:

En sus agresiones en contra de la figura humana, especialmente la femenina, triunfa siempre la línea del dibujo. Esa línea es un cuchillo que destaza y una varita mágica que resucita. Línea viva y elástica: serpiente, látigo, rayo; línea de pronto chorro de agua que se arquea, río que se curva, tallo de álamo, talle de mujer. La línea avanza veloz por la tela y a su paso brota un mundo de formas que tienen la antigüedad y la actualidad de los elementos sin historia. Un mar, un cielo, unas rocas, una arboleda y los objetos diarios y los detritus de la historia: ídolos rotos, cuchillos mellados, el mango de una cuchara, los manubrios de la bicicleta. Todo vuelve otra vez a la naturaleza que nunca está quieta y que nunca se mueve. La naturaleza que, como la línea del pintor, perpetuamente inventa y borra lo que inventa. (Paz, 2010: 81)

Primeramente, está claro que de nueva cuenta Paz no está haciendo referencia a ningún cuadro en específico, no únicamente porque no lo menciona, sino porque hace una enumeración de elementos que no llegan a formar simultáneamente parte de ningún cuadro del pintor malagueño. También es importante señalar que el fragmento seleccionado cierra el citado ensayo, por lo que Paz está realizando una síntesis conceptual que lleva a la clausura del texto.

Como es frecuente en el poeta mexicano, su mirada atenta consigue sintetizar, destacar elementos clave en la obra observada. Así, resalta la importancia de la línea en la descomposición de la figura humana, misma que Picasso realiza con frecuencia: «*En sus agresiones en contra de la figura humana, especialmente la femenina, triunfa siempre la línea del dibujo*». No se sabe qué cuadros tiene en mente, pero para quien tenga un conocimiento previo de la obra de Picasso -a pesar de la continua evolución en su obra se sostiene la presencia constante de la línea, particularmente en sus obras no figurativas- puede considerar como adecuada la observación de Paz.

¹⁰¹ Cf. Argüelles y Ruiseñor, 2014.

Las partes más logradas estéticamente de sus ensayos son aquellas que coinciden en su expresión con los principios que rigen a su poética y con su uso de la analogía como se demostrará a continuación. Continuando con el análisis, afirma: «*Esa línea es un cuchillo que destaza y una varita mágica que resucita*». Aquí expresa con fidelidad su concepción del poema como reconciliación de los contrarios, donde la metáfora permite que la línea sea al mismo tiempo como un cuchillo que corta en pedazos y un hechizo que vuelve a dar vida: muerte y resurrección, destrucción y creación, marcando las oposiciones que no solamente conviven en la misma metáfora, sino que igualmente lo hacen en su pintura. Así, consigue establecer una efectiva relación de correspondencia entre la pintura y el lenguaje, constituyéndose de esta manera la analogía entre ambas.

Describe a continuación: «*Línea viva y elástica: serpiente, látigo, rayo; línea de pronto chorro de agua que se arquea, río que se curva, tallo de álamo, talle de mujer*». Resultará evidente que aquí establece una analogía entre la línea en movimiento de la pintura con los versos con que inicia y concluye su poema *Piedra de sol* (Paz, 1989), mismos que establecen un movimiento sinuoso, de la misma manera que lo hace la línea del pincel del pintor malagueño:

Un sauce de cristal, un chocho de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

La correspondencia entre los elementos del mundo que aparecen en la pintura y el mundo que se origina en el poema es posible porque denotan la unidad esencial del mundo que existe más allá de las apariencias, misma que una vez más es reestablecida en la lograda correspondencia que el poeta mexicano realiza entre la pintura de Picasso y su propia poesía.

El párrafo prosigue: «*La línea avanza veloz por la tela y a su paso brota un mundo de formas que tienen la antigüedad y la actualidad de los elementos sin historia*». Al igual que acontece con el poema -o con las imágenes poéticas de su prosa- la pintura es capaz de escapar del peso de la historia, tal y como lo establece en *Los hijos del limo*:

El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura. (Paz, 2003: 325)

Es un retorno al principio, al mito y al tiempo cíclico que se opone al tiempo de la historia lineal. Paz no niega la historia, pero le antepone como un valor mayor el mito que encarna mediante el lenguaje poético y el pictórico, el inicio primero que regresa descubriendo el fracaso de la historia: «*Un mar, un cielo, unas rocas, una arboleda y los objetos diarios y los detritus de la historia: ídolos rotos, cuchillos mellados, el mango de una cuchara, los manubrios de la bicicleta*». Retorno a la naturaleza que el mito instaura: «*Todo vuelve otra vez a la naturaleza que nunca está quieta y que nunca se mueve*». Pero la correspondencia no puede ser perfecta. Consecuente con su poética, existe una disonancia que la ironía hace patente, una irrupción que señala la muerte, la destrucción: «*La naturaleza que, como la línea del pintor, perpetuamente inventa y borra lo que inventa*».

Al igual como se estableció en la sección anterior, el lector de este ensayo tiene diferentes posibilidades en su lectura, dependiendo si tiene o no los conocimientos sobre la obra de Picasso y las concepciones propias de la poética de Paz, como sería el caso del lector ideal anteriormente discutido. A diferencia, por ejemplo, del análisis realizado sobre el “El uso y la contemplación”, donde el lenguaje plenamente argumentativo predominaba sobre el lenguaje poético, los párrafos más logrados de este ensayo sobre Picasso son aquéllos en los cuales Paz recurre al lenguaje poético, tal y como se ha podido constatar en el párrafo que se está analizado ahora. Si en el lenguaje argumentativo es innecesaria la recurrencia a la constitución de imágenes para la comprensión del texto, en el lenguaje poético la recurrencia a aquéllas es ahora fundamental. Sin embargo, existe una diferencia importante. Iser explica la necesidad de la recurrencia a imágenes para poder traer a la luz lo no dicho por el texto narrativo. El ensayista desea comunicar sus ideas con la mayor claridad posible, pero sin dejar de recordar que estos ensayos siguen teniendo un pie en lo literario, imposible no usar metáforas y cualquier otra característica del lenguaje literario. De esta manera, la función de la constitución de las imágenes corresponde más bien a lograr la vivencia en los términos más fundamentales conforme a Ingarden: la concretización lectora que lleva hacia la vivencia estética.

Así, en la lectura del párrafo sobre la pintura de Picasso, una serie de presentificaciones van surgiendo en el lector. El lector no familiarizado con su poética o con el arte referido constituirá el objeto estético única y exclusivamente a partir de las metáforas del texto mismo, de una forma modalizada. Una serie de imágenes se suceden en el transcurso de la lectura, obteniéndose así una vivencia estética soportada por las cualidades estéticas de la prosa de Paz. La vivencia del lector ideal no sería diferente en un primer momento, si hace la lectura continua, sin pausas: también tiene la vivencia de la conformación de una serie de imágenes con valor estético. Pero si este lector hace una segunda lectura o si hace pausadamente la primera, las imágenes que se constituyen, inicialmente de forma pasiva, adquieren una dimensión más plena conforme el lector realiza las asociaciones correspondientes con los conocimientos que tiene sobre la poética de Paz o sobre el arte de Picasso, discutidos líneas arriba. De esta manera, en este lector se dan simultáneamente la estética del cumplimiento conforme activamente se cumple la intención significativa del poeta junto con la estética de la modalización para aquellas partes en que no se logra, consiguiéndose a sí una vivencia estética más completa.

Una posible reinterpretación de los conceptos de analogía e ironía desde el cumplimiento y la modalización puede ser que la primera no es otra cosa que una pretensión de cumplimiento y la ironía una modalización necesaria ante la falla en el cumplimiento significativo pleno ante la ausencia o pérdida del código. No únicamente con el surgimiento de la modernidad, tal y como lo concibe Paz. Es el caso para cualquier otra situación en la que exista un desconocimiento del código. Un buen ejemplo de esta afirmación han sido todas las ejemplificaciones realizadas hasta ahora en este capítulo: cuando existen los conocimientos adecuados (que en cierta medida equivale a tener acceso a la codificación realizada por el autor) como en el caso del lector ideal, la vivencia estética es de cumplimiento; cuando existe una carencia de los mismos, como es el caso del lector con menos conocimientos o algunos casos excepcionales del lector ideal, la vivencia se da por las vías de la modalización. En cierta medida el mismo Paz sabe que la correspondencia no es perfecta, de ahí que junto con analogía hable siempre de la ironía, la cual revela la imperfección de aquélla.

3.3.1.4 Sentido y significación

Al igual que el concepto de analogía, los conceptos de sentido y significación pueden reinterpretarse también a la luz de las estéticas de cumplimiento y de modalización. Es adecuado recordar ahora que sentido, desde Husserl -coincidiendo con Frege-, es el modo particular de mentar algo y que concuerda con lo establecido por Paz en *El arco y la lira* cuando había definido el sentido de la imagen poética como «*el sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma*» (Paz, 2003: 124) y, por otro lado, que la significación es la asignación de un referente a lo expresado. Como se ha señalado, el lector ideal y el que posee menos conocimientos constituyen dos objetos estéticos diferentes, mismos que corresponden a dos vivencias estéticas distintas. La del lector menos avezado será una vivencia que se caracterizará como la vivencia centrada en el sentido, sustentada mayormente por el lenguaje y a la del lector ideal y que tiene la posibilidad de asignación de referentes, ya sean estos pictóricos o correspondientes al conocimiento del pensamiento de Paz, vivencia centrada en la significación, en adición a la vivencia del sentido que también se da.

Si por medio de la síntesis pasiva se constituyen una serie de formaciones tipo-objeto, por medio de la síntesis activa se da la constitución final del objeto estético y al mismo tiempo del sentido y de la significación. En los ensayos de Paz, como en cualquier otro texto literario, el acercamiento interpretativo se puede realizar tanto desde el sentido como desde la significación. Si bien el sentido, el modo de expresión, la expresión misma, es asequible a cualquiera, la significación es lo que resulta problemático para cualquier lector que no sea el lector ideal, o lo más cercano a este constructo. La vivencia del sentido implica entonces una vivencia que descansa profundamente en el texto mismo.

El problema específico que surge de la inexistencia de una significación preestablecida de la imagen como existía en el periodo anterior a la modernidad artística, claramente plantea un problema interpretativo. Paz lo aborda diferentemente, según sea el caso, si en la pintura o en general en las artes visuales todavía se conservan de algún modo las propiedades de un signo, como es el caso de la presencia de alguna figuración, o si definitivamente son pura materialidad, como es el caso de la ausencia de figuración como en el arte abstracto. Este último caso presenta diversos grados que van de la dificultad a la

imposibilidad. En el ensayo “Chillida: del hierro al reflejo”¹⁰² (Paz, 2010), asevera acerca del escultor español Eduardo Chillida (Imagen 7): «*Formas, volúmenes, tensiones, temperatura: es casi imposible traducir a palabras ese lenguaje hecho de propiedades y cualidades visuales y táctiles*» (Paz, 2010: 98). ¿En dónde queda entonces el poder asociativo de la analogía para este caso? Una posible respuesta radica en que Paz establece que la analogía «*se inserta en el tiempo del mito*» (Paz, 2003: 397), cuando se intentan hacer las primeras correspondencias entre los principios de la naturaleza, el poder de las fuerzas de los elementos, la vida, la muerte con algo que pudiera explicarlos, los mitos. Pero el arte que se manifiesta en la sola materialidad remite a sus elementos básicos, a sus interacciones puras, como en un tiempo que está fuera del mito o de la historia, donde no hay un orden preestablecido y por lo tanto donde resulta imposible edificar un símil con el lenguaje. Así, otra vez acerca de Chillida:

Sus esculturas no reflejan los cuerpos de la geometría en un espacio intemporal pero tampoco aluden a una historia o una mitología: evocan, más bien, una suerte de física cualitativa que recuerda a la de los filósofos presocráticos. Mundo anterior a la historia y a las fábulas –aunque sea el origen de la historia y las leyendas–, siempre en lucha consigo mismo y cuyos protagonistas no son ni los héroes ni las ideas sino las fuerzas y los elementos. (Paz, 2010: 98)

Releyendo este párrafo en términos fenomenológicos, un mundo todavía sin el intento de explicación primera de la mitología y donde predomina la vivencia sensible sin ordenamiento alguno, es equivalente al mundo de los datos sensibles, datos hyléticos los denomina Husserl (2013 §85: 284)¹⁰³, momentos antes de que ocurra cualquier vivencia intencional concreta y fundamento de la misma: «*Los datos sensibles se dan como materias para conformaciones o daciones de sentido intencionales*». (Husserl, 2013 §84: 283)¹⁰⁴ El ejercicio interpretativo de Paz es semejante al que realiza la conciencia en el momento de ejecutar su actividad intencional: ante la presencia de formas que no evocan ni lo geométrico ni lo mitológico, fuerzas y elementos puros como en el dato sensible primario, el poeta tiene que ejercer una actividad ordenadora, es decir, busca otorgarles un sentido. Este esfuerzo interpretativo es más complejo que el realizado con otro tipo de obras de arte,

¹⁰² Cf. Argüelles y Ruiseñor, 2014.

¹⁰³ Hua III/1 § 85: 194.

¹⁰⁴ Hua III/1 § 85: 193.

donde la presencia de signos en las mismas (y por lo tanto de un código asequible), tal y como suele referir el poeta mexicano, facilita la labor. En el caso de Chillida, sus esculturas formadas de *«propiedades y cualidades visuales y táctiles»*, carecen por lo mismo de codificación alguna, razón por la cual Paz alude a la dificultad del lenguaje para dar expresión a la vivencia estética.

Así, en los textos de Paz existen momentos en que la lectura pide en mayor o menor grado atenerse a una lectura únicamente del sentido, la significación es probablemente imposible. Así, el siguiente fragmento de su ensayo “Chillida: del hierro al reflejo”, lo ilustra:

Cada una de las esculturas de Chillida es, como un pájaro, un signo del espacio; cada una dice una cosa distinta –el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro dice luz- pero todas dicen lo mismo: espacio. Rumor de límites, canto rudo: el viento -antiguo nombre del espíritu- sopla y gira incansablemente en la casa del espacio. (Paz, 2010: 106)

Inclusive para un lector avezado, es muy difícil ir más allá de lo meramente expresado, el sentido de la imagen sigue siendo la imagen misma: aunque la recurrencia a las esculturas de Chillida es posible -Paz en este caso sí menciona específicamente algunas- no se consigue lograr un proceso de significación completamente certera. Esto es debido a que aquí lo que se presenta es que la analogía está funcionando exclusivamente en dirección del ámbito del lenguaje puramente poético.

Pero si la obra de Chillida permite todavía algún espacio para realizar algún ejercicio del lenguaje, la conclusión global respecto a ciertas obras de la modernidad artística es contundente, tal y como lo afirma en “El pensamiento en blanco” (Paz, 2010): *«Es difícil –mejor dicho: es imposible- traducir un cuadro moderno al lenguaje verbal»* (Paz, 2010: 59). La misma crítica de arte profesional lo señala, como por ejemplo Sandler para el caso antes citado de Rothko: *«Especificar esos significados es un asunto difícil, pues Rothko no empleó símbolos explícitos, y todos sus elementos pictóricos abstractos requieren lecturas múltiples y, a menudo, equívocas»* (Sandler, 1996a: 201). Paz, en sus conclusiones acerca de la pintura norteamericana, no llega a contemplar siquiera la presencia de algún símbolo hermético cuya clave sea desconocida, sino que con mucha

contundencia la descarta por encontrarla precisamente como no refiriendo a nada en la ausencia de signo alguno:

El espacio de estos pintores es un espacio vacío: ¿cómo y con qué o quiénes poblar esas extensiones inacabadas y, por esencia, inacabables? A pesar de la inmensidad que evocan sus cuadros –mejor dicho: por ella misma- estamos ante una pintura *desierta*, a la que le falta cruelmente la presencia. Solipsismo sin fe y sin límites pues el límite es el *otro*. Más allá de ese espacio que se repite y desdobra no hay, literalmente, nada. Y más acá sólo hay gestos grandilocuentes, la retórica de lo monumental, lacra del arte norteamericano. (Paz, 2010: 90)

Muy probablemente la reticencia de Paz hacia el arte abstracto se deba a que no puede realizar una labor analógica sólida. Es la misma dificultad que ya encontraba con Chillida, lo que demuestra los límites de la analogía: no se puede poner en consonancia cualquier cosa con cualquiera otra. Si se acepta la correspondencia primera entre universo y lenguaje, éste posteriormente sólo realiza su labor analógica sobre otro sistema de signos que esté claramente definido, lo cual no suele ser el caso del arte abstracto. No es que no se pueda intentarlo, inclusive intentarlo es lo único que se puede dadas las características del arte moderno, aunque el resultado no necesariamente va a traer consigo una mayor claridad:

[...] el artista moderno maneja un repertorio de signos heterogéneos y, en lugar de sagradas escrituras, se enfrenta a una multitud de libros y tradiciones contradictorias. Por tanto, la analogía moderna desemboca también en la dispersión del sentido. (Paz, 2010: 50)

Ahora bien ¿cuándo sí sería posible encontrar alguna posible significación en el arte moderno? Respondiendo desde Paz, cuando existe algún grado de representación, como por ejemplo en el caso de Hopper, en el caso de Picasso, en el del surrealismo, etc. Este grado de representación permite desplegar el movimiento de la analogía, pero sin olvidar que éste no puede ser preciso –no en la modernidad artística- ya que es la traducción de un conjunto de signos sin código claramente compartido, por otro conjunto de signos, mismos que a su vez pueden ser traducidos, en una operación que se puede realizar sin cesar, pero que no por ello se consigue que en cada movimiento se logre estar más cerca de la anhelada presencia paciana, sino que ya desde un principio existe la dispersión de sentido (significación) a la que alude Paz en la cita anterior.

Con respecto a cuándo se da la significación en estos ensayos de Paz, se sintetiza lo que ya se ha establecido antes: cuando hay cumplimiento significativo, es decir, cuando se conocen las referencias ya sean pictóricas o lo sean con respecto a la poética paciana.

3.3.2 El pensamiento sobre arte de Octavio Paz

En el análisis que se ha hecho hasta ahora de la vivencia estética en Paz, se han considerado algunos de los temas que le son fundamentales, tales como analogía, sentido, mito, historia, etc. En esta segunda sección se pretende, a manera de cierre de este trabajo, revisar las características generales que presentan los ensayos de *Mirador* así como articular el pensamiento del poeta mexicano en torno al arte a partir de dichos escritos, y al igual que en secciones anteriores, realizando un acercamiento fenomenológico cuando éste sea pertinente.

3.3.2.1 Prosa y poesía

Sin duda, una de las características más destacadas y al mismo tiempo más valoradas de la ensayística paciana es la armónica convivencia en ella entre su prosa y su poesía. En el capítulo dedicado a la crítica realizada a sus ensayos sobre arte, se mencionó la postura del académico mexicano Patricio Eufrazio (2003). Retomando su idea principal, le asigna una función específica a cada uno de los elementos: la parte narrativa se encarga de realizar la propuesta argumental y la lírica de realizar la labor de convencimiento, donde muchas veces es ésta última, con sus poderes seductivos, la que llega a completar la persuasión argumental. Así mismo, en esa misma sección se demostró, aunque sea brevemente, que las partes poéticas no suelen entregar su argumentación basada exclusivamente en la seducción lírica, sino que se requieren poseer los conocimientos que se han discutido en las secciones anteriores de este capítulo. En esta sección se ampliará la discusión debido a la relevancia del tema.

Sin referir directamente a sus ensayos sobre arte, el académico mexicano Dante Salgado (2004) también enfatiza el peso que tiene la parte poética en la labor de la persuasión:

Su capacidad de convencimiento descansa en un doble recurso: reflexiona con agudeza, sin faltar al compromiso de verosimilitud, y se sirve de su condición de poeta para darle al lenguaje la cadencia lírica que seduce y emociona. (Salgado, 2004: 88)

Así mismo, cita opiniones similares en torno a la relevancia de lo poético, del filósofo uruguayo-mexicano Carlos Pereda, la escritora española Rosa Chacel, etc. Igualmente, en este mismo tenor, se ha citado antes la opinión del académico venezolano Héctor Jaimes (AA.VV., 2004), quien subraya «[...] porque todos los ensayos de Paz podrían contenerse en una palabra: poesía» (59). Es necesario insistir que fuera de algunas líneas ya discutidas antes en el análisis de la obra de Eufrazio, los autores antes citados no están haciendo referencia directa a los ensayos sobre arte. La función que tiene el lenguaje poético en estos es muy específica y mayormente diferente que la que tiene en otros tipos como los que tienen que ver con temas históricos, políticos, sociales, etc. Camino a fundamentar esta afirmación, es conveniente comenzar por revisar el pensamiento de la académica Liliana Weinberg en torno a las relaciones entre poesía y prosa en el ensayo en su libro *Pensar el ensayo* (2007).

Weinberg establece la relación fundamental que existe entre prosa y poesía en el ensayo, misma que no consiste en una separación tajante entre ambas, sino una especie de labor simultánea y en constante entrecruzamiento para obtener así un enriquecimiento de aquél:

Para Montaigne, la inspiración, el furor poético, producen sobre el plano de la *dispositio* el desorden, el “embrollo” del ensayo, opuesto al orden de la razón, y permiten al autor avanzar por su camino combinando una marcha calmada con vueltas y saltos súbitos. En segundo lugar, el cruce entre la prosa (progresión) y la poesía (retorno) permite una retroalimentación del frescor de la idea nueva y la profundización del regreso a lo mismo. El discurso ensayístico procede así por derivación y deducción, pero también actúa en un sentido de no linealidad y conectividad en un trayecto argumentativo, y procede también por *des-conducción* en cuanto vincula la deducción de la prosa argumentativa o el acompañamiento conclusivo con la aparición de conexiones sorprendentes y la deriva de lo imprevisible. (Weinberg, 2007: 174)

Para el caso de Paz ocurre de igual manera: no es que el lenguaje poético sólo tenga la labor de la persuasión –o no en la gran mayoría de los ensayos sobre arte-

entendida ésta como la que seduce más allá de su peso argumental, sino que tiene la función de enriquecer la lectura en el despliegue de lo que consigue revelar la aparición de la imagen poética. La cuestión ahora sería intentar determinar cuándo y de qué manera hace irrupción ésta en la ensayística paciana, lo que implica en cierta medida querer definir qué es lo que hace poético a un texto o a un fragmento del mismo. Ya Salgado mencionaba esta dificultad: «*El alemán Max Bense fue uno de los primeros teóricos en sostener que la perfección de la prosa esconde poesía; que los límites entre ambas son imprecisos cuando el texto está bien escrito*» (Salgado, 2004: 75). O también Weinberg desde el punto de vista semiótico, partiendo de las ideas de Lotman:

Existe una serie de indicadores y señales de naturaleza estructural, a partir de los cuales la conciencia del lector logra insertar el texto que se le ofrece en una determinada estructura textual y lograr el deslinde entre poesía y prosa: la diferencia entre ambas, aun cuando pueda percibirse como natural o naturalizada, es básicamente cultural. (Weinberg, 2007: 173)

Entre lo perfectamente imbricado y lo que solamente puede deslindarse culturalmente, es necesario tomar una determinación, a sabiendas de los riesgos que esto implica. La forma más sencilla es partir de la caracterización que el propio Paz hace de la imagen poética en *El arco y la lira* y que como se recordará consiste en las expresiones verbales retóricas tales como las que ahí enumera: la metáfora, la comparación, juegos de palabras, paranomasia, etc. En su ensayística sobre arte es posible encontrar mayormente la presencia súbita de la imagen poética en medio del flujo del discurso argumentativo y con menor frecuencia una ininterrumpida secuencia de dichas imágenes. En cada uno de estos casos la imagen poética tiene una función diferente, como será demostrado a continuación. Resulta particularmente interesante que las figuras retóricas más utilizadas por el poeta mexicano sean, por un lado, metáforas y símiles y por el otro, las paradojas y los oxímoros. Por supuesto que no es una casualidad, sino que están estrechamente ligadas con la poética paciana: en el primer conjunto las figuras permiten el desarrollo del pensamiento analógico al realizar el juego de las correspondencias; en el segundo, permiten la simultánea convivencia de los contrarios, otro de los principios fundamentales de su estética. Siguiendo con el tenor de este trabajo, se puede afirmar que la metáfora y el símil apuntan a

la estética del cumplimiento: “esto es como”; la paradoja y el oxímoron, a la estética de la modalización en su falta de certeza absoluta: “simultáneamente es esto y es aquello”.

En el primer caso antes mencionado, la presencia súbita de la imagen, presenta distintas funciones. Por ejemplo, realiza una labor de estetización del cierre al desarrollo de alguna idea, pero no por ello abandonando la línea argumentativa de la misma. Así con respecto al artista norteamericano Robert Rauschenberg (Imagen 8), reconocido entre otras obras por sus collages donde incluye una gran cantidad de objetos disímiles:

Rauschenberg no modifica al objeto, como Picasso y los surrealistas pero, al arrancarlo de su contexto, desorienta al espectador. Rauschenberg dice que trabaja en las fronteras del arte y de la vida: esas fronteras, como todos sabemos, son movedizas. A veces las fronteras movedizas, como si fueran arena, se tragan a Rauschenberg. (Paz, 2010: 89)

El símil final es contundente, pero no puramente efectista –en alguna medida tiene que serlo, como lo es el resultado de toda estetización del lenguaje-, dado que está señalando también el riesgo –ser tragado- que tiene la inclusión de objetos descontextualizados –fronteras movedizas (como las arenas) entre arte y vida- en los collages del artista norteamericano. Se puede estar de acuerdo o no con la lectura de la obra de Rauschenberg por Paz, pero aquí la figura retórica sirve para concluir con la argumentación y no para engañar, seducir o sencillamente no contribuir con el desarrollo argumentativo. Similar en algún modo con la lectura del poeta mexicano, el crítico de arte inglés Edward Lucie-Smith afirma:

Sus imágenes, numerosas y variadas como son, causan en el espectador la impresión de ser citas, ilustraciones insertadas en mitad de un discurso abstracto. Las cosas –objetos reales o imágenes estarcidas- que aparecen en la obra de Rauschenberg no son imágenes a las que se nos invite a mirar directamente, sino cosas sobre las que el ojo resbala, puntuaciones en el fluir de la pintura. (Stangos, 1997: 192)

O puede haber interpretaciones que difieran, aunque conservan la misma línea argumentativa, como lo establece el crítico de arte español Simón Marchán Fiz:

(*Tracer*) Esta última integra un helicóptero, un desnudo de Rubens, un águila y una escena callejera. El modo caótico de representación tiene su

sentido. La incoherencia plástica y significativa responde a la de la sociedad. (Marchán Fiz, 2001: 46)

En otros casos, las figuras retóricas no tienen la función de colaborar para un cierre efectivo, sino que irrumpen armoniosamente en medio del desarrollo argumentativo para así facilitar o enriquecer su camino. Así, por ejemplo sobre Picasso (Imagen 9):

Picasso se ensañó con la figura humana pero no la borró; tampoco se propuso, como tantos otros, la sistemática erosión de la realidad visible. Para Picasso el mundo exterior fue siempre un punto de partida y el de llegada, la realidad primordial. Como todo creador, fue un destructor; también fue un gran resucitador. Las figuras mediterráneas que habitan sus telas son resurrecciones de la hermosura clásica. Resurrección y sacrificio: Picasso peleaba con la realidad en un cuerpo a cuerpo que recuerda los rituales sangrientos de Creta y los misterios de Mitra en la época de la decadencia. Aquí aparece otra gran diferencia con los artistas del pasado y con muchos de sus contemporáneos: para Picasso la historia entera es un presente instantáneo, es actualidad pura. En verdad, no hay historia: hay obras que viven en un eterno ahora. (Paz, 2010: 80)

En este párrafo están tan perfectamente integradas la argumentación y las figuras retóricas, que es posible presentarlo como un ejemplo de lo anteriormente citado sobre Bense cuando establecía que la perfección de la prosa esconde a la poesía. Si la argumentación no lírica comienza con descripciones del ensañamiento con la figura humana y las disputas del pintor con la realidad, los oxímoron señalan el camino que sigue Picasso: creación, destrucción, resucitación, los cuáles son un compendio de su labor en el tratamiento de la figura humana. En seguida la metáfora de la resurrección de la belleza clásica en un momento específico de su trayecto da pie a la discusión sobre la presencia del arte del pasado en su obra. Otra metáfora, la pelea «*con la realidad en un cuerpo a cuerpo*» reafirma las primeras afirmaciones y al mismo tiempo vuelve a remitir a las culturas más antiguas. La asimilación de éstas por el pintor malagueño y la valoración de ello se cierra efectivamente con los oxímoron “historia como presente instantáneo” y “obras que viven un eterno ahora”. Aun con la abundancia de metáforas y oxímoros, en ningún momento Paz deja de ejercer una sólida argumentación que se sostiene en sus firmes conocimientos sobre la obra del pintor malagueño, los cuales son indiscutibles.

El uso de la paradoja y los oxímoros tiene características particulares por lo que es necesario dedicarles un poco más de atención. A diferencia de las metáforas y los símiles,

el uso de aquellas figuras retóricas puede resultar problemático porque aquí sí es posible que, en su exceso, algunas veces se llegue a perder la fuerza argumentativa del ensayo, principalmente cuando son utilizadas a manera de cierre del discurso argumentativo.

Al igual que la metáfora, estas dos figuras realizan la función de sintetizar las líneas del pensamiento llevadas a cabo hasta ese momento:

Los pintores norteamericanos abrazaron, en su mayoría, la estética no figurativa de los abstraccionistas; al mismo tiempo, utilizaron las técnicas del automatismo surrealista. Tres pintores surrealistas influyeron decisivamente en los norteamericanos: el catalán Miró, el chileno Matta y el francés Masson. El gran arte es siempre una invención que comienza por una imitación. (Paz, 2010: 87)

Así, Paz consigue un cierre efectivo y estético en la paradoja que recapitula las ideas expresadas antes, pero que al mismo tiempo afirma algo verdadero: no existe prácticamente ningún gran arte que no descansa en los hallazgos de sus precursores.

El problema viene cuando Paz, en el cierre de una argumentación, insiste demasiado en el juego de la contradicción, rompiendo con la lógica de aquella. Es lo que Aguilar Mora (1991) refiere como “coda” en la obra del poeta mexicano:

La coda es una frase final, contundente, breve, de afirmación casi siempre paradójica que hace oscilar el pensamiento anterior desde el punto de vista lógico para recogerlo en la tranquilidad metafórica. (Aguilar Mora, 1991: 121)

Si bien Aguilar Mora no está reflexionando en torno al ensayo paciano sobre el arte, sí lo hace sobre el efecto retórico que tiene la coda en la labor de convencimiento, criticando su carácter elíptico y su disposición usual al final de un párrafo para buscar una contundencia que no suele sostenerse argumentalmente. Aquí se puede ejemplificar algo similar con las reflexiones de Paz en torno al espacio en la obra de Chillida:

La vuelta a la tierra fue la vuelta al hierro y la vuelta al hierro fue el regreso a sí mismo. Pero no al ego ni a la conciencia personal sino a aquello que es anterior al yo: el espacio. La aprehensión del espacio es instintiva, es una experiencia corporal: antes de pensarlo y definirlo, lo sentimos. El espacio no está fuera de nosotros ni es una mera extensión: es aquello donde estamos. El espacio es un dónde. Nos rodea y nos sostiene

pero, simultáneamente, nosotros lo sostenemos y lo rodeamos. (Paz, 2010: 100)

Sin duda Paz quiere expresar la unidad que se da entre espacio y hombre, pero estropea su argumentación al querer buscar la paradoja, al espacio «*nosotros lo sostenemos y lo rodeamos*», para resaltar la intención de su pensamiento. Esta recurrencia a la paradoja ocurre con frecuencia, es característica intrínseca de su estilística. Si bien no siempre es lograda, afortunadamente en el ensayo sobre la obra de arte suele salir bien librado.

Como se mencionó antes, también existe en los ensayos sobre arte momentos en que se da un libre fluir del lenguaje poético. Primeramente, está el caso en el que el poeta comunica su vivencia plena ante algo que le conmueve o le asombra, como ocurre cuando Paz se refiere a la artesanía:

Bien plantada. No caída de arriba: surgida de abajo. Ocre, color de miel quemada. Color de sol enterrado hace mil años y ayer desenterrado. Frescas rayas verdes y anaranjadas cruzan su cuerpo todavía caliente. Círculos, grecas: ¿restos de un alfabeto dispersado? Barriga de mujer encinta, cuello de pájaro. Si tapas y destapas su boca con la palma de la mano, te contesta con un murmullo profundo, borbotón de agua que brota; si golpeas su panza con los nudillos de los dedos, suelta una risa de monedita de plata cayendo sobre las piedras. Tiene muchas lenguas, habla el idioma del barro y el del mineral, el del aire corriendo entre los muros de la cañada, el de las lavanderas mientras lavan, el del cielo cuando se enoja, el de la lluvia. (Paz, 2010: 63)

Aquí la sucesión de imágenes poéticas remiten transparentemente al objeto o los objetos que las originan, el lector puede sin problemas seguir el ejercicio atributivo. La función de este texto es, por decisión plena de Paz, la de la comunicación de una vivencia lírica con fines puramente estéticos, sin llegar a desarrollar ninguna línea argumental todavía.

Existe un segundo caso donde se da esta sucesión de imágenes poéticas, con la característica de que ahora su uso no pasa tanto por la decisión de poeta, sino que más bien se ve forzado a hacerlo así. La razón estriba directamente en la obra de arte misma, la cual se presenta enigmáticamente y se resiste al libre ejercicio analógico. Es entonces que el poeta tiene que acudir a la imagen poética para intentar expresar su vivencia, su emocionalidad, no existe otro modo de acceder a la obra. Es el caso que se da con

frecuencia en el acercamiento al arte abstracto y su carencia de representatividad que le es implícita. Así, para el caso de un conjunto de esculturas de alabastro denominadas *Elogio de la luz* de Chillida (Imagen 10):

El silencio se vuelve alabanza. Aquello que no se puede decir, lo indecible, es el espacio puro, sin propiedades y sin límites. Fusión de lo material y lo espiritual: la luz que vemos con nuestros ojos de carne poco a poco se disuelve en una claridad sin orillas. Las esculturas en hierro, madera, granito, y acero fueron trampas para apresar lo inaprensible: el viento, el rumor, la música, el silencio –el espacio. Las esculturas de alabastro no intentan encerrar el espacio interior; tampoco pretenden delimitarlo o definirlo: son bloques de transparencias en donde la forma se vuelve espacio y el espacio se disuelve en vibraciones luminosas que son también ecos y rimas, pensamiento. Del hierro al reflejo: metamorfosis del espacio. Peregrinación de las formas: la escultura –hierro o madera: volumen compacto- vuelta un sólido resplandor. (Paz, 2010: 105)

No es posible asir la vivencia que originan estas esculturas con un discurso argumentativo, es el terreno de lo indecible, ya señala Paz. Así, sólo queda intentar comunicar la vivencia subjetiva que tiene el poeta, misma que probablemente será diferente para otro espectador, pero que en este caso se sostiene con vigor por la fuerza de su lenguaje.

Se discute con frecuencia por los estudiosos de la ensayística de Paz el papel que juega su recurrencia al lenguaje poético, dándole diversas valoraciones, pero siempre tendiendo a resaltar su peso en la labor de convencimiento. Así, ya se citó a Aguilar Mora con respecto a la coda. Desde una postura más favorecedora, María Esther Maciel reconoce que «*No se puede negar, sin embargo, que en muchos momentos Paz trata con demasiada pasión su objeto de investigación, como si lo raptara hacia el territorio poético*» (AA.VV., 2004: 136). O Eufrazio: «*Por mi parte encuentro que en los ensayos de Paz la metaforización juega el doble papel de la seducción y la revelación*» (Eufrazio, 2003: 162). Como se ha pretendido probar, si las aseveraciones anteriores bien puede aplicar al resto de los ensayos pacianos, en los de arte la recurrencia al lenguaje poético está bien justificada: sintetiza la línea argumentativa, la desarrolla y le permite llegar a su mejor expresión. Cuando es lenguaje poético en su mayor puridad, transmite una vivencia personal o intenta traducir lo intraducible que se da en aquellas obras carentes de figuración alguna: lo que constituiría la crítica poética por excelencia.

3.3.2.2 Poética del arte en Paz

En esta sección final se pretende hacer una revisión de las líneas principales de pensamiento de Paz en torno al arte moderno contenidas en “Mirador”. Probablemente el concepto de presencia sea el gran tema que unifique su visión. Es el hilo conductor tanto en su crítica al arte moderno (“Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, “Dos siglos de pintura americana”, “El uso y la contemplación”, etc.) principalmente a aquél de cuña formalista, como en su propuesta alternativa (“El pensamiento en blanco”, “Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura”, etc.).

Un buen punto de partida es realizar un acercamiento desde la “otredad”, dada su muy cercana relación con la presencia. Para el poeta mexicano, la persecución de la otredad es la búsqueda fundamental del hombre, misma que le permite lograr, como se ha mencionado antes, la total identidad y unidad de su ser fragmentado, ya sea en el ámbito de lo religioso, de lo amoroso o del arte. En el caso de éste último y ya específicamente en los ensayos de “Mirador”, en “El uso y la contemplación” condena, en contraposición al valor de la artesanía, la homogenización que trae consigo la tecnología: *«La técnica moderna ha operado transformaciones numerosas y profundas pero todas en la misma dirección y con el mismo sentido: la extirpación del otro»* (Paz, 2010: 71). Para el poeta mexicano, la ausencia de la otredad implica un empobrecimiento que condena al hombre y a sus civilizaciones en un *« [...] caminar en círculos. La experiencia del otro es el secreto del cambio. También el de la vida»* (id). En este mismo sentido del enriquecimiento que proporciona la otredad es que realiza su lectura de la crucial importancia que tuvo para el arte moderno el contacto con las obras de las diversas culturas que habían estado hasta entonces fuera de la órbita del arte occidental, tal y como lo señala en “Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura”:

Baudelaire había descubierto a la hermosura *bizarre*; los artistas del siglo XX descubrieron -más bien: redescubrieron- la belleza horrible y sus poderes de contagio [...] Entre los escombros aparecieron las formas y las imágenes inventadas por otros pueblos y civilizaciones. La belleza fue plural y, sobre todo, fue *otra*. (Paz, 2010: 80)

Igualmente, la otredad señala caminos no siempre considerados por el arte en la cultura occidental. En “El pensamiento en blanco” hace un contraste con respecto a la pintura tántrica:

Frente a la presencia pintada del arte de Occidente, el tantrismo evoca otra presencia que está más allá de la pintura. El signo, cualquiera que sea, tiene la propiedad de llevarnos más allá, siempre más allá. Un perpetuo *hacia...* que nunca es un aquí. Lo que dice la escritura está más allá de lo escrito y aquello que presenta la pintura tántrica no está en ella. (Paz, 2010: 60)

Si el arte moderno puede ser inclusivo con respecto a la otredad, también puede tener sus momentos en la que aquélla es negada. Ésta es una de las razones por la cual condena las grandes extensiones pictóricas de muchas de las obras del expresionismo abstracto, donde la inmensidad evocada sólo es sostenida por la materialidad de la pintura misma, sin que se intente realizar un acercamiento a la otredad. Como se ha citado antes en otro contexto:

A pesar de la inmensidad que evocan sus cuadros –mejor dicho: por ella misma- estamos ante una pintura *desierta*, a la que le falta cruelmente la presencia. Solipsismo sin fe y sin límites pues el límite es el *otro*. Más allá de ese espacio que se repite y desdobra no hay, literalmente, nada. Y más acá sólo hay gestos grandilocuentes, la retórica de lo monumental, lacra del arte norteamericano. (Paz, 2010: 90)

La búsqueda de la otredad está entonces íntimamente ligada a la presencia, la cual no es otra cosa que una de las manifestaciones de aquélla. Puede justificarse esta afirmación, además de lo que se sobreentiende en la cita anterior, realizando un paralelismo entre la creación en las artes visuales y en la poesía. Así, en “Los signos en rotación” establece que «*La imagen poética es la otredad*» (Paz, 2003: 253), para más adelante afirmar que «*La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia [...] La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad*» (Paz, 2003: 254). Las características particulares de la presencia y su importancia en los ensayos sobre arte de Paz son estudiadas a continuación.

Como se ha dicho antes, el poeta mexicano no define puntualmente lo que es la presencia, aunque queda inferida que es “el ser”: «*La forma de aparición de la presencia es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una*

vestidura tejida de símbolos» (Paz, 2010: 45). También se ha comentado antes que aunque no explica mayormente su concepción acerca del mismo, en *El arco y la lira* llega a remitir al Heidegger de *Ser y tiempo*. Si hay representación, existe un acceso a la presencia, aunque esté mediada por el símbolo. Y se accede a algo más, la cosmovisión del artista, de la época, etc. Pero cuando no hay representación en una pintura, la pintura misma entonces se vuelve presencia: «*La pintura no teje una presencia, ella misma es presencia*» (*id.*). ¿El ser se “materializa”, se encarna en la pintura? Existe una contradicción si antes ha dicho que el ser es invisible y sólo se accede por el signo. Primeramente, éste es un ejemplo de como el pensamiento paradójico de Paz destruye sus razonamientos anteriores: al pintar, aun en ausencia de figuración, forzosamente se pinta *algo*, existe una propósito. Sin embargo, éste es un buen ejemplo del «“*embrollo*”» con que la imagen poética irrumpe y provoca «*conexiones sorprendentes*» como afirmaba Weinberg. Esto lleva al poeta mexicano a explorar nuevos caminos. O la pintura es una presencia (pero es importante remarcar que no puede ser “el ser”, tal y como él mismo ha establecido antes: la contradicción permanece aunque sea productiva) que es una cosa, o entonces la pintura a pesar del énfasis en su materialidad también es signo. Acepta ambas posibilidades. Por la primera, no hay simbolización: «*Si el color y el dibujo son realmente presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas*» (*id.*). Aquí entonces se está de regreso a lo establecido en “Chillida: del hierro al reflejo”, el cuadro sería el equivalente a un dato hylético, confundido entre las cosas y sin posibilidad de realizarse la labor dadora del sentido de la vivencia o más precisamente, de la vivencia estética: todos los objetos son iguales, no es posible realizar ésta.

La segunda posibilidad, el aceptar que también puede ser signo, también señala una imposibilidad de llegar a la presencia. Si con este tipo de pintura no se puede acceder a ésta, es entonces un signo opaco, «*signos proyectados en un espacio vacío de significación*» (Paz, 2010: 45), lo que hace de la presencia a la que pudiera apuntar el signo, «*una presencia realmente invisible*», siendo por lo tanto estos signos, «*los signos de una ausencia*» (Paz, 2010: 46).

¿Por qué unos signos llevan o al menos apuntan hacia la presencia y otros no? La respuesta finalmente está en las concepciones propias de Paz, aunque por lo mismo, terminan por demostrar sus posibles fallas, al menos en cuanto al concepto de presencia.

Por un lado el problema estriba en concebir a la pintura como un sistema de signos; por el otro y en relación al anterior, en la realización del pensamiento analógico. Para que pueda desarrollarse el juego de las correspondencias se requiere de que el cuadro presente un sistema de signos que ya esté codificado o que sea codificable: no es posible traducción alguna de un lenguaje desconocido. Es algo que plantea en “El pensamiento en blanco” (Paz, 2010) cuando reflexiona sobre la pintura tántrica:

Es difícil –mejor dicho: es imposible- traducir un cuadro moderno al lenguaje verbal; no lo es traducir una pintura tántrica [...] Lenguajes verbales, lenguajes corporales, lenguajes pictóricos [...] todos ellos son traducibles, todos ellos son lenguajes en el interior de otro lenguaje que los comprende a todos: el sistema tántrico. (Paz, 2010: 59)

Algo similar ocurre con la pintura figurativa de Occidente. Como se ha visto antes, Paz considera que el universo es un sistema de correspondencias y que en ese sistema el lenguaje es un doble del primero, lo que permite la correspondencia perfecta. Por esta misma razón, también puede afirmar que *«la analogía entre pintura y lenguaje es perfecta»* (Paz, 2010: 44), cuando se refiere a la pintura figurativa, misma que tiene como uno de sus pilares la verosimilitud y por lo tanto el lenguaje es tan efectivo para expresarla, como lo es con el universo, con el mundo.

Continuando con esta línea, si el cuadro se concibe como un sistema de signos, entonces lo que se observa en la pintura es el producto de una operación analógica: se hizo una traducción de “lo que se representa” al lenguaje de la pintura, “la representación”. Aquí estriba el problema principal con un enfoque tipo semiótico, desde el punto de vista de la fenomenología. En el apartado de “Presencia e imagen pictórica” se discutieron con detalle las diferencias entre ambos enfoques. Retomando las ideas principales respecto al enfoque fenomenológico, la imagen no es un signo, sino un objeto percibido que es una presencia artificial –está claro que no es la “presencia” a la que alude Paz- que se sostiene en sí misma, no se conecta con nada más allá de sí misma y no es un objeto real aun si fuera el caso de una imagen figurativa. Complementado con Dufrenne, el objeto estético lleva en sí su propia significación, la vivencia sensible proporciona *«la significación exacta y explícita del objeto representado»*. (Dufrenne, 1982: 268)

Es interesante que cuando Paz habla de la imagen poética el sentido sólo está en ella y no tenga la misma consideración hacia la imagen pictórica, la cual debe apuntar hacia la presencia. La búsqueda de ésta parece entonces, desde la fenomenología, un esfuerzo inútil. Se mencionó antes que aquélla considera los casos cuando se desea, por ejemplo, asignar un referente a una imagen. Pero es una operación diferente, *otro acto* dice Husserl, con propósitos cognitivos. Con la instauración de un código ajeno a la imagen, un código *convencional*, señala Wiesing. Aun dentro de los postulados de Paz, si se aceptara que la representación tiene una relación con la presencia, ésta ya se encuentra encubierta por el signo de la pintura, algo de lo que es consciente. No sólo para el arte moderno, sino también para cualquier otro:

La pintura antigua no sólo aludía a la presencia sino que, al representarla, tejía una transparencia: no la encarnación de la presencia sino su transfiguración. Si la representación otorgaba sentido a la pintura, ésta animaba a la primera: le infundía vida. (Paz, 2010: 46)

La palabra clave es inteligibilidad. En el pensamiento de Paz, ésta se logra con la ayuda de un código y su expresión es la analogía. La pintura sólo tiene sentido cuando se estructura siguiendo un código, cuando se hace signo. Si la presencia se transfigura, es porque se puede representar por un conjunto de signos codificados que se expresan en la pintura, si la pintura es inteligible es porque se puede realizar una correspondencia de esos signos con los signos del lenguaje. En el arte moderno, esto no es posible, no existe código conocido y de ahí la reticencia de Paz: no puede realizar la operación analógica efectivamente. No es que no se intente, como se ha dicho antes, en la ausencia del código de la tradición es la única posibilidad, aunque el resultado es que la pintura moderna llega a ser incomprensible, la analogía termina en vacío:

Por tanto, la analogía moderna desemboca también en la dispersión de sentido. La traducción analógica es una metáfora en rotación que engendra otras metáforas que a su vez provoca otra y otra: ¿qué dicen todas esas metáforas? Nada que no haya dicho ya la pintura: la presencia se oculta a medida que el sentido se disuelve. (Paz, 2010: 50)

Pero parece ser que el problema sería el mismo para otro tipo de pintura. Después de todo, la inoperancia de los Libros Santos unificadores de la significación en las grandes

religiones se mantiene en una sociedad moderna que tiende a dejar atrás la experiencia religiosa. Es por eso que en una nueva pintura representativa, propiciatoria de la contemplación, no necesariamente se llegaría a la presencia: *«El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea ésta la presencia o la vacuidad»* (Paz, 2010: 54).

Pero la presencia no es algo que el cuadro pueda entregar. Conforme se ha establecido, para la fenomenología la única presencia posible es la presencia artificial de la imagen y más allá de ella no hay nada. En consecuencia, es posible realizar el juego de correspondencias infinitamente, pero su resultado será el mismo: termina en vacío, es importante remarcarlo, porque más allá de la imagen no hay nada.

Sin embargo, en realidad Paz acierta en su diagnóstico del arte moderno y coincide con la visión fenomenológica: lo que se “ve” es lo que “es”; lo que sucede es que no lo aprueba por las razones antes discutidas. Uno de los grandes teóricos del arte moderno, el norteamericano Clement Greenberg lo establece con claridad en su ensayo “Vanguardia y Kitsch” (Greenberg, 2002). En su lectura, la vanguardia artística en su belicosidad contra la sociedad y contra la confusión ideológica y la violencia que le acompaña, intenta que su arte supere estas situaciones elevándolo a una búsqueda de un absoluto que pudiera resolver contradicciones y relatividades. Esta búsqueda de lo absoluto que lo aleja del mundo, lo lleva al arte abstracto o no representacional, donde el artista aspira convertirse en un Dios creador: *«El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma»* (Greenberg, 2002: 18). Ahora bien, los valores por los cuales invoca lo absoluto, no dejan de ser valores relativos, estéticos. Si la obra ha de tener alguna validez estética, no puede ser abstracción arbitraria o accidental, sino que debe estar sujeta a algún tipo de restricción:

Y una vez se (*sic*) ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o los procesos mismos por los que el arte y la literatura han imitado ya lo anterior. Y ellos se convierten en el tema del arte y la literatura [...] Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, y hasta Klee, Matisse y Cézanne tienen como fuente principal de inspiración el medio en que trabajan. El interés de su arte parece radicar ante todo en su preocupación pura por la invención y disposición de espacios, superficies, contornos, colores, etc., hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en esos factores. (Greenberg, 2002: 19)

Es necesario mencionar que Paz nunca reprueba del todo los valores estéticos del arte moderno, sino su alejamiento del mundo o de su trascendencia en lo que denomina como la presencia. No se le puede reprochar a Paz que condene esta ruptura, porque a fin de cuentas parte importante de su pensamiento radica en establecer lazos con aquello que considera que está siempre más allá del hombre: la otredad, la presencia, el mito, etc. y un arte volcado sobre sí mismo le resulta un ejercicio de solipsismo. Precisamente su herramienta más preciada, la analogía, busca restaurar el que considera como el sentido perdido del mundo y de la vida que trajo consigo la modernidad -y su crítica del fundamento religioso cristiano que hasta entonces regía la vida del hombre en Occidente. El pensamiento analógico busca establecer las correspondencias entre los diversos elementos del mundo que permitan dotarlo de un nuevo sentido al reencontrar su unidad perdida. Un arte que muchas veces le resulta ajeno, que ha roto con la simbolización en la obra, entorpece la analogía re-instauradora. Liliana Weinberg, en otro contexto, sintetiza adecuadamente esta búsqueda, misma que también se puede considerar que guía los acercamientos y reclamos de Paz al arte moderno, su deseo de seguir la estela de la presencia, aunque pudiera terminar por encontrarse con la vacuidad al final del trayecto:

He hablado también de la imagen de la “luz inteligente”: un doble movimiento que implica el descubrimiento de la escisión entre el hombre y su origen, el desgarramiento del hombre lúcido ante el sentido total perdido y el intento por recuperarlo y reinventarlo a través de la palabra, en una iluminación condenada a ser ya incompleta aunque inteligente. Éste es, en mi opinión, el gran tema de Octavio Paz. (Weinberg, 2009: 192)

4. CONCLUSIONES

La obra ensayística sobre arte de Octavio Paz confirma las grandes virtudes de su prosa y la profundidad de análisis de su pensamiento, mismas que lo sitúan como uno de los mejores ensayistas en el ámbito de nuestra lengua. En este trabajo se ha privilegiado el análisis de su obra desde el punto de vista de la fenomenología, procurando recurrir siempre que fue posible a la obra fundacional de Edmund Husserl. Como todos los grandes fundadores de una disciplina –en otros ámbitos puede pensarse en Marx, en Freud, etc.- sus escritos todavía poseen una riqueza conceptual que hasta el día de hoy sigue proveyendo elementos valiosos de reflexión que reditúan directamente en el enriquecimiento del pensamiento contemporáneo en una gran variedad de temas y disciplinas. El desarrollo teórico aquí propuesto -la constitución del objeto estético a partir de sus concepciones en torno a la síntesis pasiva y su uso como herramienta conceptual para estudiar la ensayística paciana- pretende haber demostrado la pertinencia del pensamiento de Husserl. Como resultado del mismo, es posible realizar un acercamiento a la vivencia estética del lector ideal y del lector común de la obra de Paz a partir de temas tan fundamentales para la fenomenología como lo son la síntesis pasiva, la intencionalidad, el cumplimiento significativo, acompañadas de una relectura de obras a su vez fundacionales en la teoría literaria de extracción fenomenológica como lo son los trabajos de los reconocidos pensadores el filósofo polaco Roman Ingarden y el teórico literario alemán Wolfgang Iser, principalmente. Se ha señalado la posible influencia de Husserl en la fundamentación de la concepción de Paz sobre el sentido en *El arco y la lira* y la similitud de algunas de sus ideas con el pensamiento del filósofo alemán; respecto a Ingarden e Iser, no fue posible hallar alguna referencia bibliográfica que indicara que el poeta mexicano tuviera algún conocimiento de sus respectivos trabajos.

Las propuesta de Ingarden sobre la constitución de la vivencia estética, particularmente en su exposición en *La comprensión de la obra de arte literaria*, muestra todavía ser vigente en obras literarias que fundamentan sus valores estéticos en el ámbito de la estética de la belleza -anterior a la nueva estética que se funda con la modernidad literaria-, ámbito bajo el cual es posible considerar muchas veces la ensayística paciana, tal y como fue demostrado. Es interesante hacer notar que el filósofo polaco en la perspicacia de su pensamiento llega a contemplar los valores estéticos propios de la modernidad –la fealdad, lo grotesco, lo asonante, etc.- a los cuales les asigna un valor negativo porque van en contra del principio de armonía de lo bello y por lo tanto no busca desarrollar una teorización en torno a ellos. Acerca de la concretización de la obra literaria, es posible afirmar que tiene razón Ingarden cuando afirma que existen concretizaciones correctas. Esto ha sido demostrado en los ensayos aquí analizados o en las partes pertinentes de los mismos donde sólo es posible obtener la armonía plena en la realización de una adecuada concretización, tal y como corresponde a una estética del cumplimiento. Finalmente, Ingarden no especifica los mecanismos particulares de constitución del objeto estético, los mismos que son propuestos en este trabajo.

Como era de esperarse, la teoría de los espacios vacíos del eje sintagmático –o simplemente espacios vacíos- de Iser no tiene una utilidad del todo en el estudio del ensayo, el cual busca la mayor claridad en la expresión de sus ideas y por lo tanto tiende a evitarlos. Sin embargo, la teoría correspondiente a los espacios vacíos del eje paradigmático –llamados abreviadamente negaciones- sí es relevante. Aun cuando usualmente la constitución del objeto estético en Iser sirve para la determinación del sentido del texto literario, es de destacar que remarca el valor de la negación en su conformación. No es exactamente el enfoque que aquí se ha sostenido, pues Iser la utiliza con miras al cuestionamiento de un *repertorio* o conjunto de códigos -en su acercamiento comunicativo- que ya resultan ser inefectivos para el texto literario que los retoma. El teórico literario alemán también llega a vislumbrar el valor estético en la modalización a la manera que se propone en este trabajo, aunque no sea algo que analice o discuta más allá de realizar un breve comentario al respecto. Las intuiciones de Iser a este respecto son realmente notables, faltando la inclusión de las modalidades de duda y posibilidad así como la realización de una labor de desarrollo y justificación como la aquí buscada.

Como parte central de la propuesta teórica de este trabajo, se ha pretendido demostrar que el objeto estético en su constitución sigue los mismos principios generales que la constitución de un objeto perceptivo, tanto pasiva como activamente. Husserl mismo desde un principio ha establecido como una de sus premisas más importantes que la fundamentación de las operaciones judicativas y del pensamiento en general tienen una base que se remite a la esfera de la pasividad con una fundamentación en la vivencia perceptiva. Fruto de este enfoque ha sido la propuesta de caracterizar a las vivencias estéticas a partir de uno de los conceptos fundamentales de la fenomenología, si no el más importante, la intencionalidad. En función de la intencionalidad significativa de un texto literario, el lector realiza la constitución del objeto estético guiado por la búsqueda del cumplimiento significativo. En la medida que se realice este cumplimiento totalmente, el modo de validez en la terminología de Husserl, la vivencia se caracteriza por lo que aquí se ha llamado estética del cumplimiento. Ésta intenta explicar la constitución del objeto estético al combinar los conceptos de cumplimiento significativo con las ideas de Ingarden en torno a la armonía cualitativa, proporcionando un modelo adecuado para abordar las obras literarias caracterizadas por seguir una estética clásica fundamentada en los valores armónicos de la belleza, todavía no olvidados hasta el día de hoy.

Por otro lado, ocurre con frecuencia que el cumplimiento no se consigue totalmente, algo que resulta ser característico de la obra literaria moderna e incluso la posmoderna, donde la incertidumbre es un elemento que se presenta continuamente. La vivencia se ve modalizada al no poder constituirse un objeto estético con la plenitud de la evidencia: el texto literario moderno a menudo no define con precisión su sentido, ni a sus personajes ni la sucesión completa de los acontecimientos. El lector con frecuencia se encuentra con la duda, con muchas posibilidades sobre las cuales no puede tomar una decisión firme, tiene que negar afirmaciones que daba por un hecho en un principio, etc. Las formaciones tipo-objeto propias de la pasividad resuenan en las diferentes modalidades principales posibles: negación, duda y posibilidad. La vivencia estética se realiza debido a la tensión presente debida a dichas formaciones y se le ha denominado estética de la modalización.

Al establecer aquí las vivencias de cumplimiento y las modalizadas como categorías que se derivan de las operaciones más básicas que realiza la conciencia -

cumplimiento de la intención significativa o su falta y su correspondiente modalización- el resultado es que permiten un sólido acercamiento teórico para explicar la naturaleza de la vivencia estética e interpretar desde un punto de vista diferente la obra de arte, algo que ha quedado verificado en los análisis de los ensayos sobre arte de Octavio Paz.

Así, se ha pretendido demostrar que la estética paciana es abordable tanto desde la estética del cumplimiento como desde la estética de la modalización. A la primera corresponde mayormente la prosa en función plenamente argumentativa; a la segunda, la prosa poética –que a contracorriente de muchas ideas establecidas, no deja de tener también cualidades argumentativas. Es oportuno remarcar que un texto elaborado desde la estética del cumplimiento puede tornarse en modal si no se tienen los conocimientos adecuados. A la luz de este par conceptual es posible describir la vivencia estética del lector ideal de Paz, aquél que cuenta con los conocimientos tanto de la poética paciana como de las obras de arte criticadas, y la del lector que carece de ellos. Ambas vivencias son necesariamente diferentes, expresado fenomenológicamente, al ser diferentes las vivencias noéticas por las razones señaladas, constituyen noemas a su vez distintos. En ambos tipos de lectores se pueden constituir objetos estéticos tanto por cumplimiento como por modalización, lo cual a su vez -además de los conocimientos necesarios- depende también de las características propias del texto literario: en algunos momentos los ensayos pacianos siguen una estricta exposición argumentativa y en otras se decantan por la predominancia del uso del lenguaje poético y sus imágenes correlativas.

Igualmente, varios de sus conceptos fundamentales tales como analogía, ironía, simultánea convivencia de los opuestos, sentido, etc. pueden ser releídos a la luz de los dos tipos de estéticas: la analogía busca el cumplimiento, “esto es como”; la ironía lo modaliza, “no es posible la correspondencia perfecta”; la convivencia de los opuestos es modal por naturaleza, “al mismo tiempo es esto y es aquello”; el sentido paciano que puede interpretarse tanto como sentido o como significación, es modal como en muchos casos en su lectura del arte moderno y su carácter no figurativo que impide la asignación de un referente, y cuando sí es posible, es significación, cumplimiento.

Si a menudo se hace el señalamiento del peso que tiene en la persuasión entendida más como efectista, y por lo tanto emocional, que como argumental del lenguaje poético en los ensayos de Paz en general, se ha demostrado que en sus ensayos sobre arte las imágenes

poéticas tienen un valor que supera la mera seducción lírica, contribuyendo con la línea argumentativa. Sin embargo, para poder comprenderlo así, es necesario tener los conocimientos correspondientes sobre arte –los cuales Paz indiscutiblemente posee- y las concepciones propias de su poética, tal y como se ha podido comprobar. Si no se poseen estos conocimientos, es posible caer en el error de asignarle un valor seductor a la imagen poética, cuando no lo tiene exclusivamente: no se puede negar que exista un efecto estético producto del lenguaje poético, es imposible que no se presente en el mismo, pero en este caso suele estar respaldado con una sólida argumentación. Así, el lenguaje poético – edificado principalmente mediante metáforas y símiles (cumplimiento) y por paradojas y oxímoros (modalización)- tiene diversas funciones argumentativas: cierra efectivamente un conjunto de ideas mediante la síntesis argumental que la imagen poética provee, irrumpen armónicamente el desarrollo argumentativo para así facilitar o enriquecer su trayecto, y también generan paradojas que permiten dirigirse a establecer nuevas líneas de pensamiento. El gusto de Paz por la paradoja, fundamental en su pensamiento, puede llegar a destruir la línea argumentativa, pero afortunadamente es algo que ocurre con menor frecuencia en los ensayos sobre arte. También puede recurrir al lenguaje poético que transcurre libremente en una serie de imágenes no argumentativas, principalmente cuando la obra de arte analizada y en su carácter no figurativo sólo permiten este acercamiento.

Probablemente esa crítica poética con la cual suele caracterizarse su trabajo –el mismo Paz se refiere a ella- tiene que ser reconsiderada, al menos en cuanto a no buscar ligarla con una crítica que se decante por lo subjetivo. Sin duda en otros ensayos llega a darse un poco más de subjetividad, pero el término mismo tiende a ser equívoco, al menos para los ensayos que conforman “Mirador”.

El pensamiento de Paz sobre el arte gira fundamentalmente en torno al sentido y a la presencia. Con la irrupción de la modernidad y la crítica que le acompaña, se pierden los fundamentos cristianos que proveían el sentido unificado de la vida para el hombre en Occidente. Sin la presencia del Dios cristiano, Paz concibe a la analogía -una tradición que siempre ha acompañado al hombre, tal y como establece- como el medio para reinstaurar esa unidad perdida buscando la correspondencia entre las cosas del mundo y posibilitada por el lenguaje, el doble del mismo. Al mismo tiempo, el arte moderno, crítico como lo es la modernidad de donde surge, realiza la crítica de la representación mimética. Para Paz, la

representación provee de una trama simbólica a la pintura, acceso a la cosmovisión de un artista, de una época y la cual apunta hacia la presencia, el ser, esa otra realidad que fundamenta a su vez al mundo plenamente, más allá de las apariencias. Es necesario decirlo: Paz es un esencialista, cree que hay una esencia que permite la unidad del mundo. El sentido unitario de éste se reinstaura cada vez que se realiza la analogía y se ponen en correspondencia sus elementos por disímiles que puedan parecer. La pintura moderna en su no representatividad, hace que la rueda de la analogía gire en el vacío, de metáfora en metáfora y termine en la vacuidad, en la ocultación de la presencia. Desde la fenomenología, el objeto-imagen de la pintura no puede decir nada más fuera de sí mismo. En el momento que se da la transición de la actitud natural hacia la “puesta entre paréntesis” de todo conocimiento previo, de todas las conexiones posibles del objeto-imagen con cualesquiera otras teorizaciones que pretendan interpretarlo -«*por sólidas que me parezcan*», establece Husserl en un contexto más general (2013, §32: 145)¹⁰⁵-, se consigue así la suspensión del juicio, la *epojé*, fundamental para llegar a la esencialidad que la fenomenología persigue. Como se ha establecido antes, el conectar un objeto-imagen con cualquier teorización será un acto diferente, fuera de la pintura, en una serie de asignaciones que no tienen que ver con ella misma, algo que en sí mismo no es incorrecto mientras se esté consciente de ello. Lo mismo para el arte moderno que para cualquier otro. La posibilidades de la analogía pueden ser infinitas, pero no dejan de ser el reino del sentido, el reino del lenguaje. Las posibilidades de la significación son un reino terrenal o, a veces, uno extra-terrenal, como cuando es el feudo de la “presencia” que por lo mismo nunca se aprehende: para la fenomenología de Husserl no existe nada más allá del objeto intencional, no tiene sentido realizar mayores indagaciones fuera del mismo, ya que –siguiendo un apreciación similar de Argüelles (2015: 99), cada nuevo acto de conciencia apela a una distinta nueva modificación neutralizante de la realidad empírica donando en consecuencia una variante intencional determinada de una primaria esencia constitutiva de sentido, como por ejemplo, lo amoroso del amor, lo odiado del odio, lo libertario de la libertad, etc. A esta indagación que no supera el marco del objeto mismo aperecebido, la fenomenología genética de Husserl le designa el título de *invariante*, una modificación

¹⁰⁵ Cf. *Ideas I* (Husserl, 2013), §§27-32 donde Husserl explica con detalle el paso de la actitud natural hacia la *epojé*.

eidética, que la inteligencia autoral ha propuesto de modo finito (Gerigk, 1991: 134), en virtud de obedecer a modo de un ejercicio de variación libre (*in-variante*) de cualquier objetividad apercibida (Husserl, 1962: 72; 1980a: 376).¹⁰⁶

La estética de Paz en sus ensayos sobre arte descansa en el doble juego de la constitución del objeto estético que realiza el lector entre su mirada sobre la obra de arte referida o mayormente aludida y la mirada que surge de la elegante y perspicaz prosa de Paz que se libera con el juego de la analogía. La intencionalidad significativa es la fuerza que guía la lectura. A menudo se logra la plenitud de la vivencia estética en su cumplimiento, con la coincidencia, entre la voz del poeta y la vivencia del lector en referencia a una misma obra de arte aludida. Muchas veces, es crucial que el lector conozca la poética de Paz para conseguir la plenitud de la vivencia. Otras veces, el cumplimiento es imposible, puede haber desconocimiento o la prosa poética así lo demanda, la vivencia se modaliza y el carácter estético se fundamenta en la imposibilidad de asimiento pleno del objeto. Es este juego de tensiones entre imágenes e ideas diversas, a veces en coincidencia y cumplimiento, a veces en ruptura y modalización, donde radica la estética fascinante que caracteriza a la ensayística sobre arte de Octavio Paz.

¹⁰⁶ Hua IX § 9. Die Wesenschau als genuine Methode der Erfassung des Apriori (72ss). [EU] *Experiencia y juicio*, § 87. El método de la contemplación de la esencia, a) Variación libre como fundamento de la contemplación de la esencia (376).

IMAGEN 1

Mark Rothko. Sin título. 1957. 236.2 x 203.2 cm.



IMAGEN 2

Mark Rothko. Sin título (Negro sobre gris) 1969-70. 203.3 x 175.5 cm.



IMAGEN 3

Edward Hopper. Habitación de hotel. 1931. 152.4 x 165.7 cm.

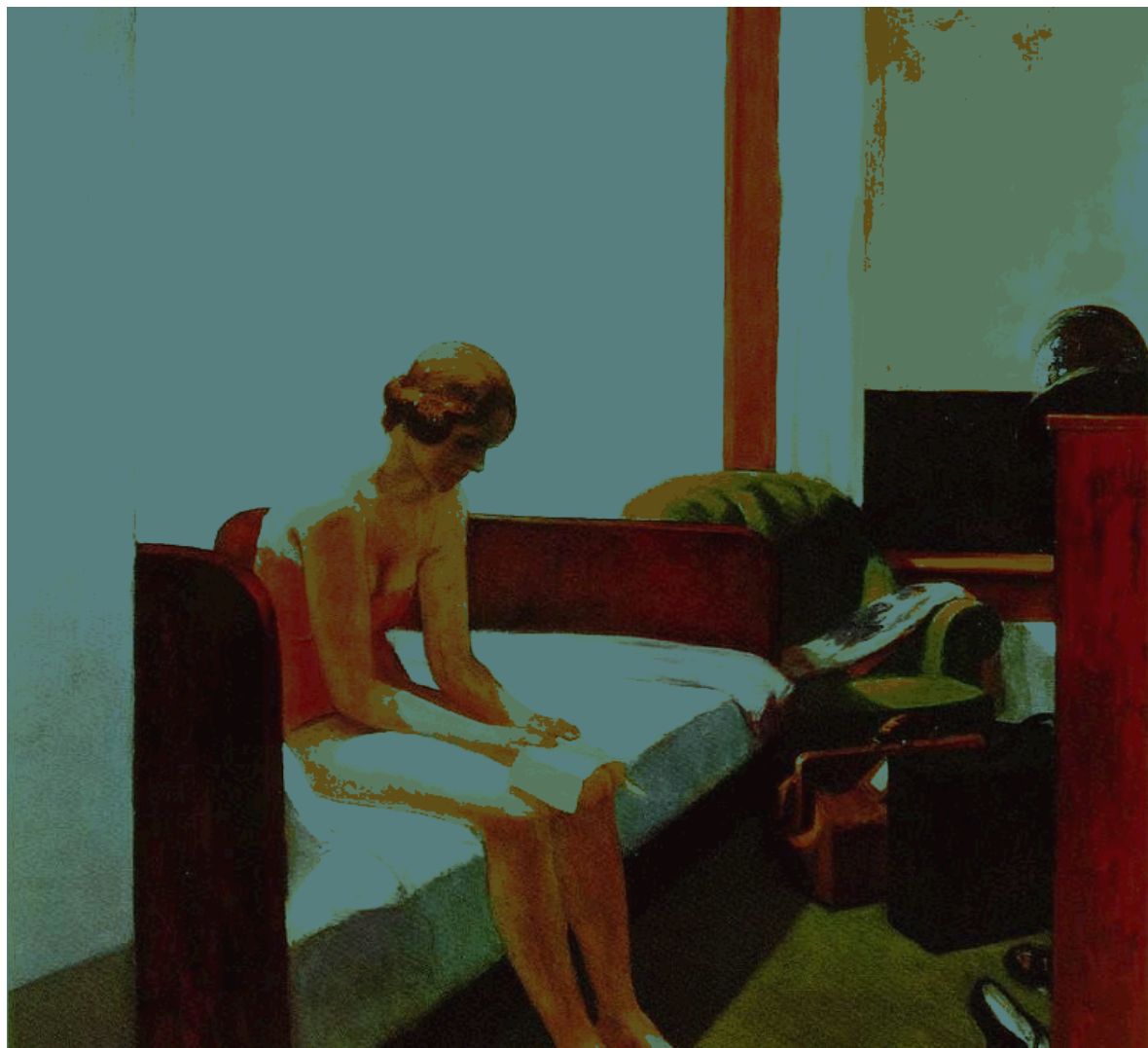


IMAGEN 4

Clyfford Still. Sin título. 1951. 238.8 x 208.3 cm.

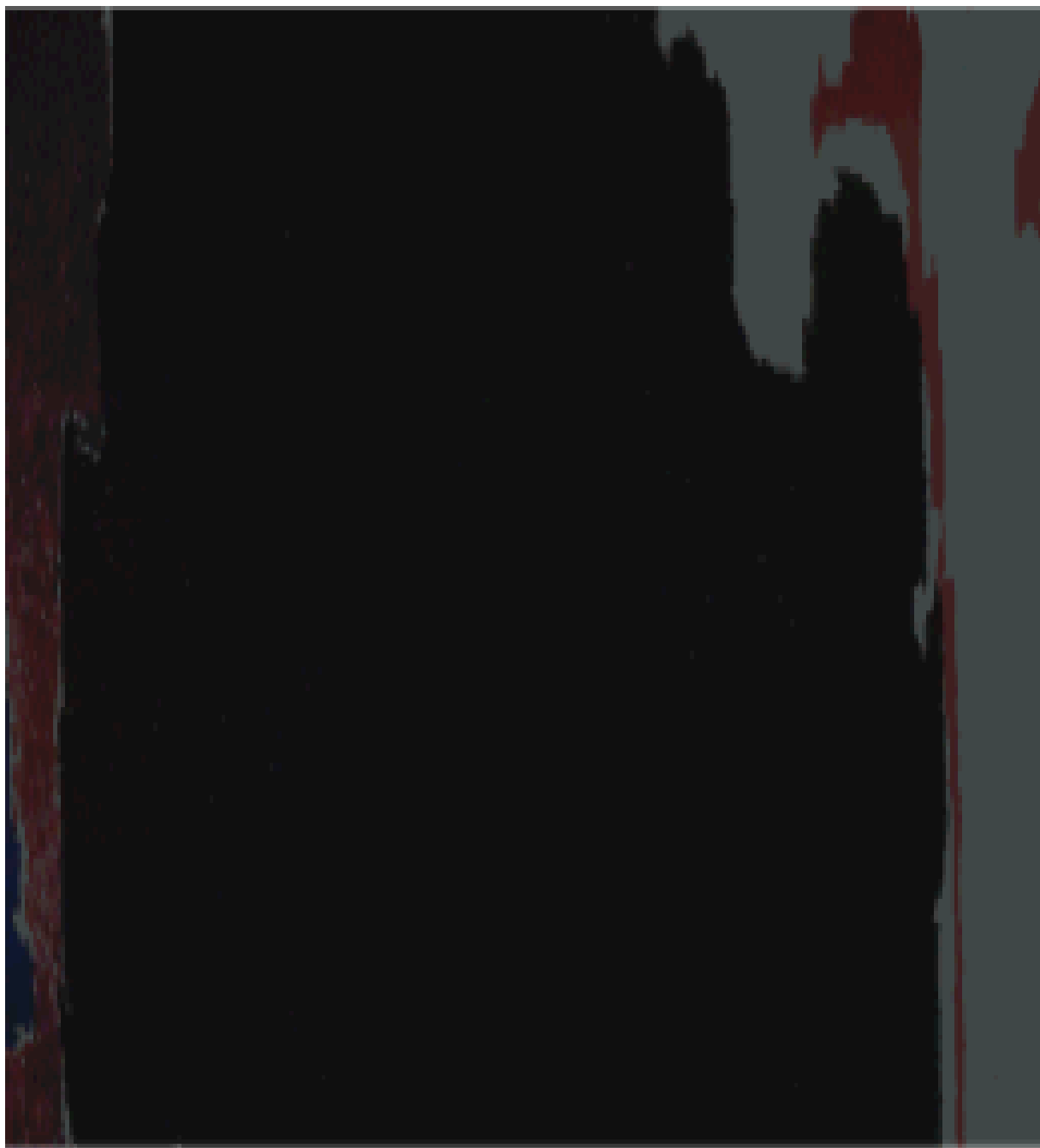


IMAGEN 5

Frank Stella. Sinjerli Variation I. 1968. 470 x 474 cm.

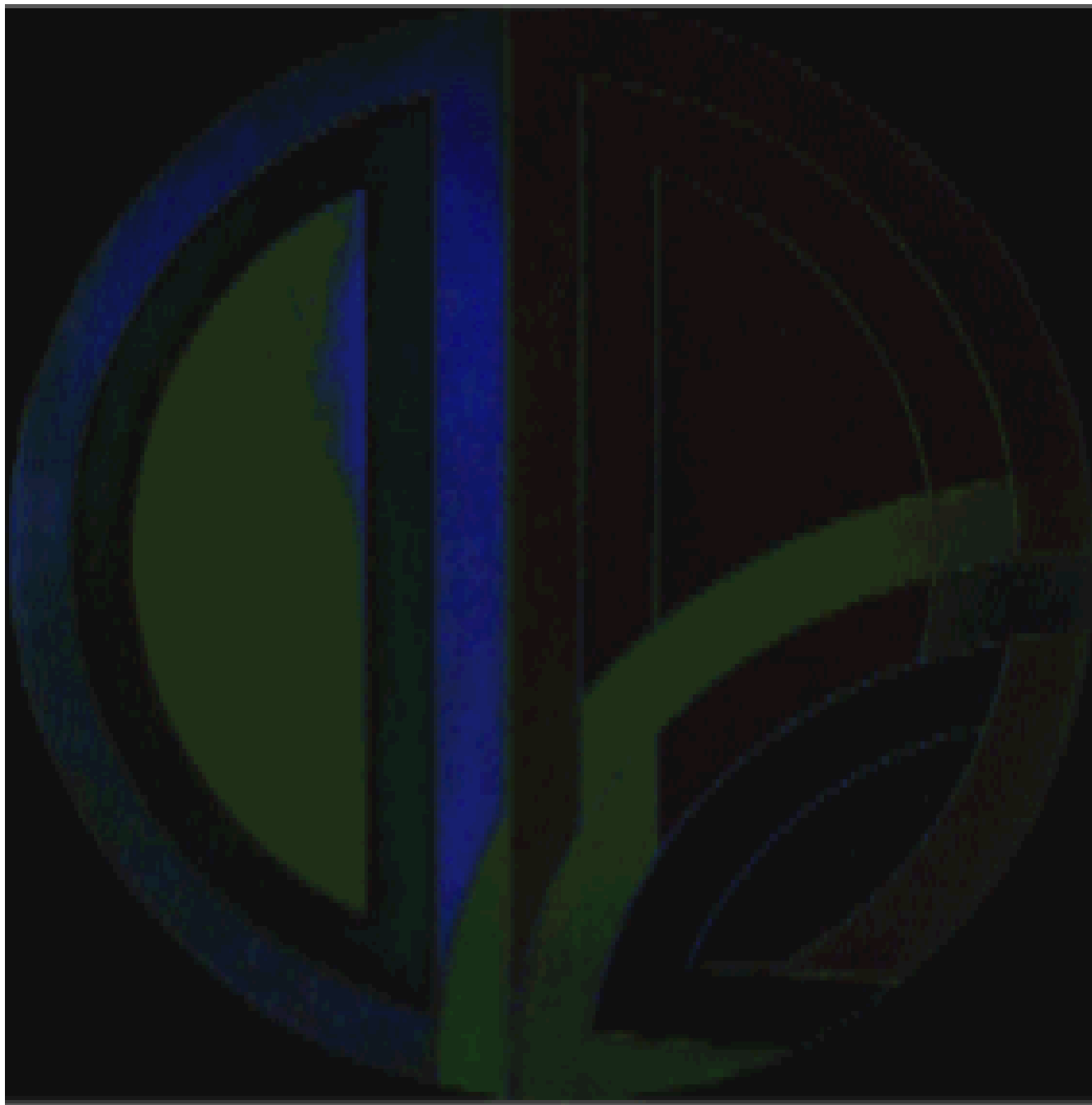


IMAGEN 6

Pablo Picasso. Las señoritas de Avignon. 1907. 243.9 x 233.7 cm.



IMAGEN 7

Eduardo Chillida. Peine del viento XV. 1977.



IMAGEN 8

Robert Rauschenberg. Tracer. 1963. 213.4 x 152.4 cm.

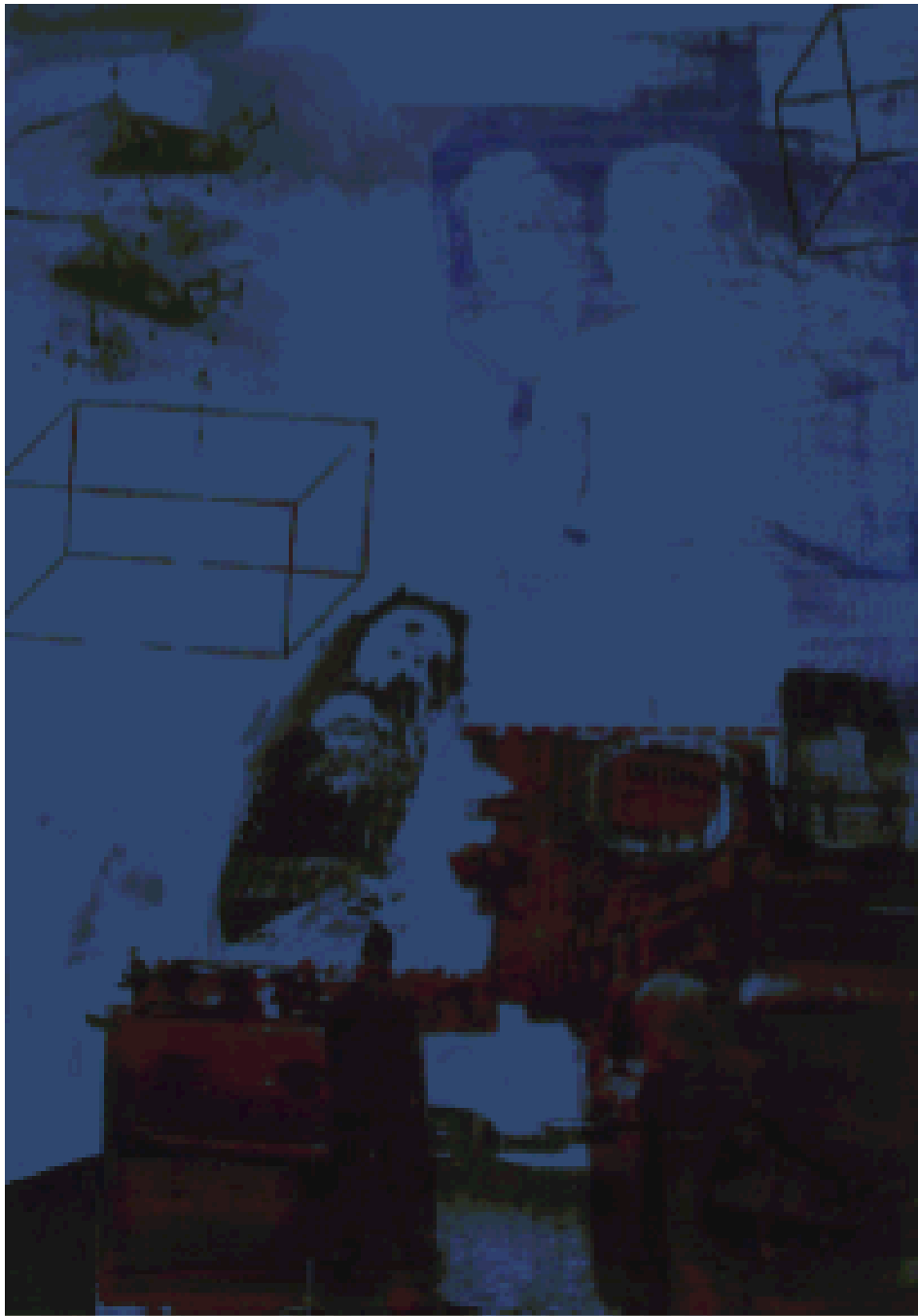


IMAGEN 9

Pablo Picasso. Tres mujeres en la fuente. 203.9 x 174 cm.



IMAGEN 10

Eduardo Chillida. Elogio de la luz XIII. 1969. 34 x 23.5 x 14.7 cm.



5. LITERATURA CITADA

AA.VV. 1990. *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*. Catálogo de la exposición. Centro Cultural/Arte contemporáneo, México.

AA.VV. 2004. *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. siglo veintiuno editores, México.

AA.VV. 2009. *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. Catálogo de la exposición. Oceano/Landucci/MUNAL, México.

Angelucci, D. 2010. Waldemar Conrad (1878-1915). En: Sepp, H. R. y Embree, L. (ed.). *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Contributions to Phenomenology, vol. 59. Springer, Dordrecht/Heidelberg/London/New York.

Aguilar Mora, J. 1991. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. ERA, México.

Argüelles, G. 2009. *De la vivencia a la experiencia estética. Aproximación a una distinción conceptual en base a su traducción de la lengua alemana*. Ponencia en el Primer coloquio de la AMEST.

Argüelles, G. 2010. *In memoriam*. Roman Ingarden, a 40 años de su muerte. Semiosis. Tercera época, vol. VI, n. 12, julio-diciembre 2010: 189-224.

Argüelles, G. y Ruiseñor, C. 2014. *Presentificación artística y vivencia estética. Juicios fenomenológicos sobre el ensayo artístico en "Mirador" de Octavio Paz*, en: Revista de Literatura Mexicana Contemporánea. Nº. 63, 2014 (pp. 53-66).

Argüelles, G. 2015. *Roman Ingarden: Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Anthropos Editorial, Barcelona/Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.

Barthes, R. 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. C. Fernández Medrano (trad.). Paidós, Barcelona.

Bozal, V. (comp.) 1996. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I*. Visor, Madrid.

Bozal, V., Llorens, T. 2006. *Mímesis. Realismos modernos 1918-1945*. Catálogo de la exposición. Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Cabot, M. (comp.) 1999. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Catalina Terrasa Montaner (trad.). Alba Editorial, Barcelona.

Calasso, R. 2011. *La Folie Baudelaire*. E. Dobry (trad.). Anagrama, Barcelona.

Cohn, J. 1901. *Allgemeine Ästhetik*. W. Engelmann, Leipzig. Reimp.

Croce, B. 1982. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Ángel Vegue y Goldini (trad.). Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa.

Deleuze, G. 2005. *Lógica del sentido*. M. Morey (trad.). Paidós, Barcelona.

Dufrenne, M. 1982. *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen 1 El objeto estético*. R. de la Calle (trad.). Fernando Torres – Editor, S. A., Valencia.

Eliade, M. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. L. Gil. Guadarrama/Punto Omega, Madrid.

Eufracio, P. 2003. *Octavio Paz. Ensayo y ensayística*. El Colegio de Puebla, Puebla.

Fechner, Gustav Theodor. 1876. *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Ferrater Mora, J. 2001. *Diccionario de filosofía*. Ariel, Barcelona.

Frege, G. (2008). Über Sinn und Bedeutung. En idem. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. (G. Patzig. Ed.). pp. 23-46. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Frege, G. 1892. *Über Sinn und Bedeutung*, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, núm. 100 (1892), págs. 25-50.

Gerigk, H.-J. 1991. *Die Sache der Dichtung dargestellt an Shakespeares 'Hamlet', Hölderlins 'Abendphantasie' und Dostoevskijs 'Schuld und Sühne'*. Guido Pressler Verlag, Hürtgenwald.

Giraud, P. –H. 2014. *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. El Colegio de México, México.

Goodman, N. 2010. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. J. Cabanes (trad.). Paidós, Madrid.

Greenberg, C. 2002. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. J. G. Beramendi y D. Gamper (trad.). Paidós, Barcelona.

Helguera, P. 2003. *Las guerras de la contemplación. Los caminos de la crítica poética de arte en Latinoamérica*. Revista electrónica Columna de arena #49, 12 de marzo de 2003.

Consultado en Internet el 23/9/2015 en <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=columna%20de%20arena%20%23%2049>

Husserl, E. 1950. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Halbband: Text der 1.-3. Auflage. Biemel, Walter (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band III).

Husserl, E. 1962. *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*. Springer, Dordrecht. (Biemel, Walter (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band IX).

Husserl, E. 1969. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Boehm, Rudolf (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band X.)

Husserl, E. 1974. *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Janssen, Paul (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band XVII).

Husserl, E. 1975. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Erster Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Panzer, Urzula (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band XIX/1-2).

Husserl, E. 1976. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie I*. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Schuhmann, Karl (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band III/1).

Husserl, E. 1980a. *Experiencia y Juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. UNAM, México.

Husserl, E.: 1980b. *Phantasie, Bildbewußtsein Erinnerung Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Martinus Nijhoff, Den Haag (Texte aus dem Nachlaß. Marbach, Eduard (Ed.) Husserliana. Gesammelte Werke. Band XXIII).

Husserl, E. 1999 EU. *Erfahrung und Urteil. Untersuchung zur Genealogie der Logik*. Meiner, Hamburg.

Husserl, E. 2001. *Analyses concerning passive and active synthesis. Lectures on Transcendental Logic*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht. (Edmund Husserl Collected Works. Rudolf Bernet (Ed.). Volume IX).

Husserl, E. 2005. *Phantasy, image consciousness and memory (1898-1925)*. Springer, Dordrecht. (Edmund Husserl Collected Works. Rudolf Bernet (Ed.). Volume XI).

Husserl, E. 2009. *Investigaciones lógicas*. M. G. Morente y J. Gaos (trad.). Alianza, Madrid.

Husserl, E. 2009a. *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*. Martinus Nijhoff, Den Haag. (Fleischer, Margot (Ed.)). Husserliana. Gesammelte Werke. Band XI).

Husserl, E. 2009b. *Lógica formal y lógica trascendental*. UNAM, México.

Husserl, E. 2009c. *Untersuchungen zur Urteilstheorie. Texte aus dem Nachlass (1893-1918)*. Springer, Dordrecht. (Rollinger, Robin D. (Ed.)). Husserliana. Gesammelte Werke. Band XL).

Husserl, E. 2009d. *Meditaciones cartesianas*. J. Gaos y M. García-Baró (trad.). Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.

Husserl, E. 2010. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Husserl, E. 2013. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Antonio Ziri6n Quijano (nueva edici6n y refundici6n integral de la traducci6n de Jos6 Gaos). UNAM/FCE, M6xico, D.F.

Ingarden, R. 1965. *Der Streit um die Existenz der Welt II. Formalontologie; Teil 1*. Max Niemeyer, T6bingen.

Ingarden, R. 1972. *Das literarische Kunstwerk*. Max Niemeyer, T6bingen.

Ingarden, R. 1998. *La obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis H. (trad.). Taurus/Universidad Iberoamericana, M6xico.

Ingarden, R. 2005. *La comprensi6n de la obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis H. (trad.). Universidad Iberoamericana, M6xico.

Iser, W. 1987. *El acto de leer. Teor6a del efecto est6tico*. J. A. Gimbernat (trad.). Taurus, Madrid.

Jakobson, R. 1981. *Ensayos de lingüística general*. Josep M. Pujol (trad.) Seix Barral, Barcelona.

- Lafaye, J. 2013. *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. FCE, México.
- Lipps, Theodor. 1891. *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*. Hamburg. Reimp. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010
- Marchán Fiz, S. 2001. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid.
- Otto, R. 2005. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. F. Vela (trad.). Alianza Editorial, Madrid.
- Paz, O. 1989. *La mejor de Octavio Paz I. Libertad bajo palabra (1935-1957). Salamandra (1958-1961)*. Planeta, Barcelona.
- Paz, O. 2003. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas. Edición del autor. Tomo 1*. Círculo de Lectores, Barcelona/FCE, México.
- Paz, O. 2006. *Los privilegios de la vista II. Obras completas. Edición del autor. Tomo 7*. Círculo de Lectores, Barcelona/FCE, México
- Paz, O. 2010. *Los privilegios de la vista I. Obras completas. Edición del autor. Tomo 6*. Círculo de Lectores, Barcelona/FCE, México.
- Ricœur, P. 2001. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. P. Corona (trad.). FCE, Buenos Aires.
- Salgado, D. 2004. *Ensayística de Octavio Paz*. Praxis/UABCS, México.
- Sandler, I. 1996a. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. J. Sánchez García-Gutiérrez (trad.). Alianza Editorial, Madrid.
- Sandler, I. 1996b. *Pintura estadounidense, expresionismo abstracto*. Catálogo de la exposición. Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México.
- Sánchez Vázquez, A. 2007. *Invitación a la estética*. México, Debolsillo.
- Sartre, J. P. 2005. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Manuel Lamana (trad.). Losada, Buenos Aires.
- Sebeok, T. A. 1996. *Signos: una introducción a la semiótica*. P. Torres Franco (trad.) Paidós, Barcelona.
- Serrahima, C. 2015. *Percepción y conceptos: McDowell y Husserl sobre los contenidos de la experiencia*. Investigaciones fenomenológicas. Vol. monográfico 5: 311-329

Stangos, N. (ed.) 1997. *Conceptos de arte moderno*. J. Sánchez Blanco (trad.). Alianza Editorial, Madrid.

Tornero, A. 2007. *El objeto puramente intencional y la concretización de la propuesta de Roman Ingarden*. *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*. n. 30: 447-472

Tornero, A. 2011. *Negación y negatividad en las estéticas de T. W. Adorno y Wolfgang Iser*. *Semiosis*. Tercera época, vol. VII, n. 14, julio-diciembre de 2011: 115-137

Tatarkiewicz, W. 2007. *Historia de seis ideas*. F. Rodríguez Martín (trad.). Tecnos/Alianza, Madrid.

Vera, L. R. 2003. *Coatlicue en Paz. La imagen sitiada*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Waldenfels, Bernhard. 1987. *Phänomenologie in Frankreich*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Weinberg, L. 2009. *Pensar el ensayo*. siglo xxi editores, México.

Wiesing, L. 2010. *Artificial Presence. Philosophical Studies on Image Theory*. N. F. Schott (trad.). Stanford University Press, Standford.

Wundt, Wilhelm M. 1896. *Grundriss der Psychologie*. W. Engelmann, Leipzig.

Zirión, A. 1984. *Reseña bibliográfica de Experiencia y juicio de E. Husserl*. *Diánoia*. *Revista de filosofía*, Vol. XXX, n. 30: 301-304.