



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO

## DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y LENGUAS

**“UNA APROXIMACIÓN LÍRICA A LOS CANTARES DE  
DZITBALCHÉ DESDE UNA PERSPECTIVA ESTÉTICA  
OCCIDENTAL”**

**Tesis**

Para obtener el grado de  
**Doctor en Estudios Culturales y Sociales de  
Mesoamérica y del Caribe**

PRESENTA

**Javier Omar España Novelo**

DIRECTOR

**Dr. Alexander Wolfgang Voss**



Chetumal, Quintana Roo, México, diciembre de 2021



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y LENGUAS

“UNA APROXIMACIÓN LÍRICA A LOS CANTARES DE DZITBALCHÉ  
DESDE UNA PERSPECTIVA ESTÉTICA OCCIDENTAL”

PRESENTA:

Javier Omar España Novelo

Tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Culturales y Sociales de Mesoamérica y  
del Caribe

COMITÉ DE SUPERVISIÓN DE TESIS

Director de tesis:

*Alexander Voss*  
Dr. Alexander Wolfgang Voss

Asesor:

*Kinuyo Yamamoto*  
Dra. Kinuyo Concepción Esparza Yamamoto  
E. SPANISH LINGUISTICS, J.M.

Asesor

Dr. Juan Manuel Espinosa Sánchez

Asesor:

Dr. Julio César Robertos Jiménez

Asesor:

*Ignacio Zaragoza Angeles*  
Dr. Ignacio Zaragoza Angeles

Suplente:

*Ricardo Ávila Alexander*  
Dr. Ricardo Ávila Alexander

Suplente:

*Geovany Rodríguez Solís*  
Dr. Geovany Rodríguez Solís



Chetumal, Quintana Roo, México, diciembre de 2021

## AGRADECIMIENTOS

Sin duda alguna, agradezco en primer instancia a mi amigo Andreas Koechert, autor de esta intención intelectual, a través de su impulso motivacional y con gran paciencia y más generosidad.

Agradezco a cada docente que a la vera del camino supo impulsar este trabajo. Cito a continuación sus nombres al azar, como nos ha enseñado la vida sus reglas tan peculiares: Kinuyo Esparza Yamamoto, Alexander Voss, Juan Manuel Espinosa Sánchez, Julio Robertos Jiménez, Ignacio Zaragoza Ángeles, Ricardo Ávila Alexander, Geovany Rodríguez Solís y, sin duda, a otras presencias igual de significativas como Barbara Blaha Degler Pfeiler, amiga y colaboradora en todos los proyectos. Y, por supuesto, al reconocido poeta Wildernain Villegas Carrillo quien procuró a esta investigación su capacidad lírica para la traducción de los textos mayas incluidos.

Gracias, también, a esa paciencia interminable de mi familia por soportar las desavenencias de mi conducta abstraída en lecturas y horas de redacción por tantos años: a ti Soraya, a ti Estefanía, a ti Omar.

Mi agradecimiento, inmensurable, a la Universidad de Quintana Roo, institución que dio cabida a este programa doctoral y a cada una de las aspiraciones de quienes nos sumamos a este proyecto académico.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: EL ARTE Y SU CONTENIDO DEFINIDOR DEL SER HUMANO... 4</b>	
1.1 El arte como concepto cultural .....	5
1.2 El arte como sustancia fenomenológica de conocimiento.....	15
1.2.1 Como representación cósmica .....	20
1.2.2 Como posibilidad de ser en el otro. El arte: su sentido de otredad...	26
1.3 La interdisciplinariedad como disciplina .....	31
<b>CAPÍTULO II: LA ESTÉTICA .....</b>	<b>38</b>
2.1 Paradigmas históricos .....	39
2.2 Concepción de lo Bello .....	45
2.2.1 Percepción del objeto .....	51
2.3. La experiencia estética .....	55
<b>CAPÍTULO III: LA POESIA Y SUS ELEMENTOS INTEGRADORES .....</b>	<b>60</b>

3.1 La poesía como forma estética verbal .....	61
3.2 La imaginación creativa .....	71
3.3 El autor implícito y su creatividad explícita .....	78
3.4 El lector y su participación creativa .....	81
3.5 El texto y su connotación creativa .....	86

**CAPÍTULO IV: CRÍTICA LITERARIA Y SUS AVATARES EN EL ESTUDIO  
DE LA BELLEZA .....** 90

4.1 La Crítica del arte en general o el derrotero de la crítica en la poesía .....	91
4.2 La crítica literaria y sus diversas manifestaciones .....	93

**CAPÍTULO V: EL DISCURSO ANTRÓPICO COMO MÉTODO DE  
INTERPRETACIÓN ESTÉTICA .....** 99

5.1 La hermenéutica como elemento esencial de recuperación del sujeto estético .....	100
5.2 El Discurso antrópico .....	104

5.3 El reconocimiento del contexto definidor de la modernidad y de la posmodernidad .....	106
<b>CAPÍTULO VI: EL ARTE LITERARIO MESOAMERICANO .....</b>	<b>111</b>
6.2 La literatura maya .....	112
6.3 Los cantares de Dzitbalché .....	113
6.4 Cantares seleccionados para un análisis hermenéutico-antrópico .....	123
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>156</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>158</b>

“¡Alegría, diosa de los corazones nobles!, Óyeme.

Que los cantos que aquí resuenan

te engrandezcan, complácete en ellos:

lo que aquí suena, suena gracias a ti”.

*Friedrich von Hagedorn*

Alegría

cantamos

porque vamos

al Recibimiento de la Flor.

... ¡Cantad la Flor!

*Fragmento del Cantar 4 de Los Cantares de Dzitbalché*

## Introducción

Este ejercicio hermenéutico asume la intención de realizar una tesis de investigación, la cual pretende ser profunda y propositiva dentro del área del conocimiento de la cultura mesoamericana al proponer, como una hipótesis, que una obra escrita dentro de un código verbal, en otro tiempo histórico y con propósitos de ritualización y divulgación de conductas culturales, puede reconocer en un tiempo presente otra lectura sobre sí misma.

En nuestro caso, se hablará de una obra mesoamericana conocida como “El libro de los Cantares de Dzitbalché”, que los investigadores de varias ramas científicas han decodificado oportunamente. Sin embargo, nuestra hipótesis intentará hacer notar que su contenido ha dejado de cumplir con sus intencionalidades originales, puesto que el tiempo transcurrido de siglos la ha convertido ya en otra materia de estudio.

Su función social de esta obra ha cambiado como ha cambiado la historia, pero sigue siendo un código de lenguaje que puede ser recuperado en el marco de una lectura poética occidentalizada (además que habrá que aceptar que los cánones de la investigación histórica como los de las otras (todas) las disciplinas científicas padecen de (auto) cuestionamientos sobre sus propios paradigmas de fidelidad a la verdad). Sus expresiones, tal y como han sido traducidas al español, corresponden a una apreciación lírica de nuestro tiempo contemporáneo.

La construcción textual de esta obra está articulada en forma versificada y se manifiesta con un lenguaje figurado, conformado de imágenes y metáforas, donde pueden percibirse figuras retóricas del campo poético. Además, el contenido obliga a detenerse, hermenéuticamente, en la interpretación de sus imágenes sensoriales y de sus planteamientos emocionales y reflexivos. Esta apreciación da facultad a la intersubjetividad con el texto, presumiendo que el lector temporal o intemporal asume su propia trascendencia del mismo texto.

El proyecto de investigación pretendido, ha recurrido, especialmente, al método deductivo-analítico, ya que ha empleado disertación teórica para generalizar con



todos sus matices el concepto de arte literario occidental. Al mismo tiempo, su enfoque es cualitativo descriptivo en cuanto sirve para analizar cómo es y cómo se manifiesta un concepto estético y sus componentes, y también correlacional en cuanto se pretende determinar cómo se relacionan o vinculan diversos conceptos o características entre sí, o también si no se relacionan.

El estudio investigativo tiene como estrategias concretas:

- Presentar información sistematizada sobre el arte creador literario a partir de fuentes para sustentar el desarrollo de una investigación documental.
- Contribuir con la información obtenida a la formulación de la necesidad de reconocer los diferentes planteamientos históricos del pensamiento occidental como parte de un estudio interdisciplinar de la literatura occidental.

Toda intención establecida en los objetivos citados fortalece cada intento de comprender los diferentes momentos o intenciones intelectuales, cronológicas o no, y así plantear alternativas de reflexión interdisciplinarias apegadas a la crítica literaria y a diversas disciplinas del conocimiento filosófico y científico occidentales.

La lectura trascendida de estos *Cantares* da pie a pensar o sentir, desde una apreciación artística actualizada, que podemos ser el lector lírico de sus mensajes como si fuera una obra de arte literaria. No se omite la apreciación lingüística de Jakobson sobre la diferencia de lo que convierte a un texto en literatura o no. Esta situación nos lleva a transitar a las discusiones conceptuales sobre qué es el arte.

Una definición no es siempre un punto de partida, sobre todo si se habla de expresiones culturales que han tenido en el ordenamiento de la sociedad diferentes significados. Este es el dilema del arte y sus clases de manifestaciones. Pero es, también, la inercia ideológica creada para partir hacia una "cientificidad", bastión conceptual de la modernidad, para asentar sin cuestionamientos al ser humano en medio de una fidedigna interpretación racional de su existencia.

El tiempo histórico de cada civilización tiene su propia interpretación de sus características vivenciales, es decir, expresa dentro de sus acciones colectivas la

experiencia utilitaria de sus individualidades creativas. Es lo que sucede en las múltiples intenciones, científicas o no, para tratar de definir el arte. En primera instancia se reconoce su origen humano, entendiendo que surge del hombre para el hombre.

La naturaleza puede expresar belleza, pero no acoge ninguna intencionalidad o propósito. Sólo el ser humano crea para sí mismo. Entonces, podemos empezar por situar a la belleza creada por los hombres como el centro de una espiral reflexiva que se mueve hacia afuera y que va encontrando otros elementos que, aunque parezca contradictorio, complejiza su claro entendimiento y definición.

En síntesis, se expone el contenido pretendido capítulo a capítulo.

En el capítulo 1 se trata de precisar el sentido cultural del concepto del arte como producto social y fenoménico que ocupa un papel de conocimiento del mundo humano desde otras perspectivas.

En el capítulo 2 se expone el hilo conductor de los paradigmas históricos que sustentan diferentes teorías sobre la estética como rama de la filosofía.

En el capítulo 3 hace alusión a los elementos esenciales del fenómeno poético, más allá de un texto que responde a reglas formales donde los conceptos de autor, de lector y del texto son asumidos de forma integral.

En el capítulo 4 se hace una breve exposición del papel de la crítica literaria desde las posturas de la academia y de la tradición filológica con antecedentes de la filosofía.

En el capítulo 5 se incorpora el discurso antrópico como el marco de análisis hermenéutico que sustenta una postura posmodernista para la interpretación estética de la literatura.

En el capítulo 6 se plantea la unidad de estudio de la investigación, convergiendo en el análisis de textos seleccionados de los Cantares Diztbalché para subrayar, positivamente, que estos pueden ser atendidos desde una lectura propuesta de una hermenéutica-antrópica

**CAPÍTULO I**  
**EL ARTE Y SU CONTENIDO DEFINIDOR DEL SER HUMANO**

## 1.1 El arte como concepto cultural

El concepto *arte*, al igual que otros que se derivan del mismo, aún se debate entre un mundo de especulaciones de todo nivel, rigurosas y volátiles. Filósofos, escritores, artistas y estudiosos de diferentes áreas del conocimiento han opinado y pretendido definir este término desde la antigüedad.

*Arte*, como simple vocablo, sólo quería decir *manera de hacer* en su acepción etimológica más remota. La trascendencia de la palabra misma ha sido su apertura a otras tantas perspectivas y consideraciones para explicar el proceso de su producción y su capacidad de generar la experiencia estética de diferentes géneros.

El arte como toda expresión cultural conviene a un propósito inicialmente social. No olvidemos que el arte se medía en *la manera de hacer* las cosas. Pero esta condición superaría la conformidad de una función hacia la calidad de ésta. Paul Valery señala que:

...posteriormente, el término se fue reduciendo poco a poco hasta designar la *manera de hacer* en todos los géneros de acción voluntaria, o instituida por la voluntad, cuando esa manera supone en el agente una preparación, o una educación, o al menos una atención especial, y el resultado por alcanzar puede ser perseguido por más de un modo de operación (Valery, s/a, como se citó en Osborne, 1976, p. 48).

Aun reconociendo que la definición de arte se contempla de forma distinta a su concepción primera, no deja de estar sujeta a una aparente fragilidad en su significación. Esto nos permitirá vincular sus teorías de origen con sus propósitos esenciales.

En este entrecruce de conceptos se tocará el término belleza y sus grados propuestos. Pero habrá más de una perspectiva para analizar el fenómeno del arte como expresión concreta de una colectividad humana. La filosofía del arte hará su aparición para tratar de delimitar el surgimiento de la estética y su sentido. Otras disciplinas como la estética misma, la antropología, la sociología, la ciencia del arte

y muchas más, han planteado un enfoque particular ante un objeto de estudio también particular, reconociendo como premisa común que su existencia es resultante de un accionar humano.

Habría que aceptar la aseveración de Hulme (1979) de que “la gran dificultad de cualquier conversación sobre arte estriba en el carácter extremadamente indefinido del vocabulario que nos vemos obligados a emplear. Los conceptos con los que pretendemos describir nuestra actitud hacia cualquier obra de arte, son extremadamente fluidos” (p.152).

Esta fragilidad de la concepción del arte, como un medio y fin en sí mismo, también lo complejiza como objeto cultural producido en y por la sociedad, lo que ha justificado el intervencionismo del Estado con fines de institucionalizar su valor de existencia. Esto no debe extrañarnos si tomamos en cuenta que, desde el Renacimiento hasta la Edad Moderna, se le ha pretendido caracterizar a la expresión artística varios sentidos de inherencia que lo insertan en una actividad humana insoslayable, como el carácter humanístico y por la cientificidad que ha creado alrededor suyo, en medio de un mundo teórico que lo ha convertido en su objeto de estudio.

El propio derrotero del arte va determinando su devenir histórico, dentro de una concepción modernista, para ir condescendiendo a su valoración en la sociedad. El marco científicista lo sitúa como un producto cultural objetivizado que, por lo tanto, responde a una visión inquisidora de la ciencia y su instrumental metodológico.

Al mismo tiempo, la estimación humanista lo va determinando a partir de sus apreciaciones y criterios subjetivos que van entretejiendo, desde el amanecer del humanismo occidental, la concepción del Yo dentro de la generación del arte; sin embargo, estas dos tendencias –la científica y la humanista- se aposentan sobre la figura del creador individual, independientemente de su efecto en el degustador, que sólo es contemplado como uno de los propósitos de la misma actividad creadora de los artistas.

La ciencia, en sí, considera que su desciframiento del acto creador, por supuesto, partiendo del impulso individual, es suficiente para objetivizar su labor en busca de la verdad ontológica del arte.

En el caso de pensar que el arte se emancipa a partir de una hermenéutica de un solo lado, ya sea del creador como individuo único al manifestarse, ya sea social al pronunciar su obra en materia objetiva, no deja ver que el receptor de cada una de las manifestaciones artísticas es creada para el otro individuo único y social.

La gran diferencia entre estas dos figuras de la experiencia artística estriba en el hecho de que el individuo creador pertenece a un contexto histórico y social que no necesariamente puede o debe coincidir con el del individuo receptor. Este es un fenómeno definidor, desde sus características inherentes, que debe tomarse en cuenta, sobre todo si se reconoce la continuidad del arte dentro de la historia de la humanidad: un hombre del siglo XXI, por ejemplo, contextualiza una lectura de una obra literaria del siglo XVI desde varias perspectivas históricas y, por ende, desde diferentes valoraciones estéticas.

En este sentido, no sólo entra en juego la cientificidad de los criterios, sino también el ejercicio de los análisis subjetivos que han surgido, por la misma razón, en la historia cultural humana.

El arte se convierte, así, en la búsqueda de formas y sentidos, donde el contexto histórico define y redefine sus criterios, incluyendo ideologías, mitos, religiosidad, pero intentando una transcendencia individual en medio de su inevitable atmósfera social que le toca vivir. Esta individualidad es inevitable, pues a través de sus particulares dotes logra el artista el producto de su vitalidad concreta.

No es mera observación derivada de los tiempos modernos que nos ha tocado vivir lo que permite determinar la individualización de la producción artística, sino es reconocer que esta identificación era reconocida desde tiempos muy pasados. Lévi-Strauss (1979) asegura que:

Aunque hayamos tardado mucho en darnos cuenta de ello, el artista posee también estos caracteres en muchas de las sociedades que llamamos “primitivas” ...Con el de los tiempos modernos, se trataría, pues, de una individualización creciente, no del creador, sino de la clientela (p.52).

Sin embargo, la afirmación que precisa el papel individualista del creador de arte no deja a un costado dudas como la de Martin Kemp (2014):

Al situar el arte “en” la historia, surge un gran interrogante: ¿el artífice de las obras es un agente subordinado, o bien un héroe autónomo de la creatividad? O para plantear preguntas más sutiles: ¿hasta qué punto la obra de arte es, en primer lugar y ante todo, la expresión de una serie de imperativos sociales? ¿Y hasta qué punto depende de la comunicación directa e intemporal de valores humanos de un individuo a otro? ¿Pueden darse ambas cosas a la vez? (p. 10).

Sin embargo, la delimitación del concepto *arte* se ha intentado hacer a partir de la definición de un todo a través de sus partes. El investigador Jorge Alberto Manrique Castañeda, historiador y crítico, asegura que la concepción del arte, desde una perspectiva occidental, parte históricamente del Renacimiento, privilegiando en su postura que el aspecto individualista se vuelve desde entonces en factor esencial de la obra artística. Asegura que el término no es tan viejo, aunque en la antigüedad clásica se asomaran las reflexiones sobre lo bello, de alguna u otra manera. Manrique hace un análisis fenomenológico de la acepción del arte, reconociendo a ésta por tres rasgos fundamentales:

El primero sería el hecho de juzgar la obra de arte como una selección en la naturaleza o en el mundo que nos rodea o nos constituye. Desde que el arte se planteó como representación, es claro que esa representación precisaba de la idea de la selección.

La segunda característica es la que se refiere a entender la obra de arte como una expresión. Su relación con lo dicho en el párrafo anterior es

clara: puesto que hay una selección en la naturaleza, ella no puede depender más que del artista, es él quien decide qué del mundo exterior debe ser representado, manifestado o significado en la obra.

En fin, tal vez más importante que esas características que responden a funciones intrínsecas a la obra de arte, es la tercera, que podríamos llamar extrínseca: la que se refiere a la función de las obras de arte dentro de una sociedad (Manrique, 1968. p.8).

La apreciación de esta tercera característica que cita Manrique cabe muy bien en el marco teórico de algunas ciencias sociales, donde se juzga que en una sociedad los valores artísticos son cifrados por el interés colectivo de los grupos humanos. Esto tiende a reconocer solamente un sentido de indiscutible objetividad a cualquier mensaje derivado de las manifestaciones artísticas.

Un ejemplo sobre esta interpretación es la posición casi generalizada de la sociología del arte que, desde Augusto Comte, era ubicado en el estado teológico de la famosa teoría inaugural de la de ley de los estados.

Pero hay algo que no puede perderse de vista, el arte con cualquiera de sus fines responde a una necesidad multiforme, tal y como se refleja en su identidad el rostro de una sociedad formada por seres humanos.

La pericia física e intelectual del creador, permite “pasar por sus manos” el discurso de sus elementos primitivos u originales (místicos, rituales o simplemente conductuales) hasta el abrevadero vital de sus receptores, quienes en un hábito social lo asumen como una posesión auténtica y definitoria de sus actos y emociones.

El arte, en sí, presenta en esta observación una ardua delimitación de sus fronteras conceptuales. El saber dónde se origina y sus propósitos se han convertido en el parteaguas de la reflexión del arte que, más que un hecho cultural indiscutible, renueva en permanente dialéctica de voces disciplinarias o no, el espectro de sus propósitos.



Pero, insisto, sin cuestionar como elemento mismo del acto creador la finalidad de sus hacedores: el acto encuentra sus fines, su otra orilla.

Al igual que Étienne Souriau (1986), creemos que el arte es lo que decide de los efectos que conviene producir, y de las causas que habrán de producirlos; de la justa disposición de las calidades que habrán de brotar progresivamente en la obra. Del camino del ser, objeto de sus preocupaciones, hacia ese término definitivo y culminante, umbral de su existencia plena: su realización. “El arte no es únicamente lo que produce la obra; es lo que la guía y orienta” (p.34).

Independientemente de los fines y los impulsos creadores, la finalidad es la manifestación de un orden armónico de las formas de cualquier instrumento utilizado, incluyendo el lenguaje oral o escrito, por supuesto. Visto de esta forma..., el arte de tal suerte definido pertenece al género de la finalidad. Pero esto no dice nada si no se precisa que se trata de una finalidad de un tipo completamente especial: aquella cuyo término es una existencia, y, más exactamente, la existencia de un ser (Souriau, 1986, p.37).

Todo este torrente de teorías y paradigmas no deja de ser, aun en estos tiempos asidos a una modernidad caduca de paradigmas y de epistemes moribundas, una nece(si)dad de cientifizar la esencia del arte como una presencia no debatible, a lo cual valdría la pena preguntarse sin la vigilancia estricta de cualquier método si el arte en su indefinición puede ser situado como materia de estudio sabihondo y riguroso. O simplemente saber que existe y que respira (o nos hace respirar) vida. Tal vez podríamos concluir como Kemp (2014) que: “En realidad, me atrevería a decir incluso que la estética es un estudio “histórico” (p.239), de los sucesivos intentos de definir la esencia del arte. Deberíamos haberlo superado a estas alturas.

Abogar por una autonomía de un objeto, si pensamos que el arte es una reproducción parcial o total de una versión de los universos posibles, o por un proceso humano que conlleva fines y propósitos, o por el individualismo insospechado de seres que son capaces de interpretar la vida en todas sus dimensiones y sin tiempos convencionales, nos permitiría acceder a la libertad, nada

científica, de que cada ser humano descubra su propio rostro en las manifestaciones artísticas, tal y como cita en sus versos profundos el poeta ruso Alexander Blok (2015):

*Y mirando fijamente en nuestra nocturna pesadilla*

*Descubrir un orden en el torbellino caótico del sentimiento,*

*Para que conozcan el incendio mortal de la vida,*

*A través de los pálidos reflejos del arte.*

El artista se individualiza ante el fenómeno mismo de convertirse en múltiples seres o versiones del ser ante su propio objeto creado. No hay contradicción en esta inevitable fragmentación ante este concepto sumario reconocido como el poeta. Ni siquiera representa la visión de un crucigrama psicológico que desemboque a una equivocada dirección interpretativa de un solo ser humano.

La fragmentación en contradictoria concepción de lo unitario como identidad, es accesible en el propio estudio del psicoanálisis freudiano, como “aquellas figuras que aislamos del conjunto para venerarlas como las de los más profundos concedores del alma humana” (Freud, 1978, p.108).

Esta aparente transgresión del concepto identidad, en medio de una profunda y vasta discusión paradigmática que se estremece ante las verdades ultrarracionales de una modernidad acosada por sí misma, permite en modesta participación el reconocer al arte ya literario como una plena manifestación de libertad de todos los posibles habitantes de un solo ser y lo que lo define, aun con la pretendida inocencia de ignorar los guiños amenazantes de la ideología que sabrá siempre donde poner las señales de todas nuestras conductas.

La identidad, de esta forma, se define a sí misma o se vislumbra en las definiciones de diferentes otredades: las de los demás y la de uno mismo, como se ampliará posteriormente.

Si, por consiguiente, el arte, comprendida la literatura, existe sólo en el reconocimiento por parte de los destinatarios, que, por lo demás, se renuevan de generación en generación, ¿puede hablarse aún de una función social propia o se suscribe sin más la tesis de su autonomía?

El tipo de enfoque propuesto no permite dar una respuesta inequívoca a esa pregunta, porque, precisamente, compete a los destinatarios el “uso” de las obras del pasado y contemporáneas, en el que también se puede prescindir totalmente de las intenciones de los autores (Brioschi y Di Girolamo, 2000, pp. 297).

Una de las preguntas claves sería si el arte es en razón de su producto o del proceso de éste. Si atendiéramos a la primera intención, también habría que preguntarse: ¿cuál producto?, ¿podría ser una respuesta el conocimiento?, ¿qué conocimiento?, ¿en cuál de sus formas?

Habría que abrir de nueva cuenta el paradigma antagónico de la ambigüedad de la modernidad surgido en el siglo XVII de gran aportación cartesiana para subrayar que el único conocimiento válido es el objetivo o científico: el hombre como elemento cognoscente y el mundo como lo cognoscible, ¿pero qué mundo? ¿Aventuraríamos en estos tiempos el concepto de *mundo real*, y volver a apartar del camino al arte como la casi ingenua imitación que parafraseó Platón en su lejana disertación idealista?

La precisión de una misión del arte como el transitar de mundo hombre a mundo objeto, sólo permitiría decir que esta simulación es como el ágil antifaz que desfigura a la realidad para convertirla en otra. También este convencionalismo aleja el viejo manual de los naturalistas de pensar que el entorno contiene una belleza silenciosa en sí misma sin más misión que dejarla existir en medio del universo.

Es a lo que Federico Delclaux (2003), nombró como el silencio creador cuando establecía que:

Así, pues, es el arte, pintura, escultura, poesía o música, no tienen otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades

convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartado ponerla frente a la realidad misma. (p. 35)

Esta aportación de Delclaux (2003), nos hace ver que el arte como conocimiento mismo no es el qué sino el cómo, es decir, se traduce en forma de conocer, pretendiendo en esta ordenación de los datos sensibles decantar en un modelo de realidad delimitada por la racionalidad acuciosa y explicada por todos los lenguajes posibles que se construyen con palabras o signos matemáticos, pero siempre definida por las propiedades inherentes del ser humano: nos observamos y nos explicamos.

Pero es de llamar la atención que, en el más arduo de los estudios, se sujete su unidad de interés en el producto individual o social del poeta, visto de manera reductiva como la obra, ese punto convergente que parece concluir en un fin, apostando lo que Ernst Cassirer (2009), establece cuando asegura que “en cada acto verbal y en toda creación artística encontramos una estructura teleológica definida” (p.213).

Es interesante que el mismo Cassirer, en un juicio reductivo, llame *obra* a esta condición determinante de lo que él nombró “círculo de humanidad”, es decir, al todo constituido por las actividades humanas que, por supuesto, incluye al arte. De ahí que la expresión “universalidad del arte” deviene en una concepción estrictamente humana.

En este sentido, las demás características o expresiones artísticas del ser humano responden a un acto sumario, a un todo integrado o integrándose en permanente devenir en sus diversas culturas.

Sin duda, lo así planteado, puede creerse que sólo existe una sola tendencia de interpretación sobre el arte, reservando a éste un origen estrictamente social, y que las cualidades inherentes de cada tipo de manifestación artística se derivan de/con esta misma tendencia. Pero no es así.

Algunos teóricos del arte y de la estética, le dan independencia a algunos valores intrínsecos del arte, específicamente la creatividad, a la cual le dan un marco de independencia con relación a la historia de cada grupo social. Este planteamiento da cabida a la reflexión de Martín Kemp (2014):

Al situar el arte “en” la historia, surge un gran interrogante: ¿el artífice de las obras es un agente subordinado, o bien un héroe autónomo de la creatividad? O para plantear preguntas más sutiles: ¿hasta qué punto la obra de arte es, en primer lugar y ante todo, la expresión de una serie de imperativos sociales? ¿Y hasta qué punto depende de la comunicación directa e intemporal de valores humanos de un individuo a otro? ¿Pueden darse ambas cosas a la vez? (p.10).

Esta dubitación anterior, recomienda a una actitud revisionista de quienes vislumbran al arte como una entidad dada en otra realidad, paralela a la convencionalmente aceptada por la percepción social y que la atribuyen a éste particularidades distintas o reconocimientos de otra identidad humana.

Hegel decía que “lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenoménicas del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia” (Hegel, 1984, p.32).

Sin embargo, ante otras visiones teóricas, esta dicotomía planteada no necesariamente separa identidades, sino que las conforma en convivencia perpetua, pero sí marcando la autonomía del arte como condición esencial en su búsqueda de expresión y no por ésta dejar de contemplar al arte como una presencia más que humana, ya que el arte lo es, aunque pueda pensarse lo contrario y situarlo en nicho de divinidad abstracta. Separarlo es absurdo.

Adorno, por ejemplo, acentúa esta posición al expresar que ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida (Adorno, 2014, p. 9). Pero termina sentenciando que *la autonomía del arte es irrevocable*.

## 1.2 El arte como sustancia fenomenológica de conocimiento

La diversidad de las presencias fenoménicas del arte, dan por hecho que definirlo como una verdad es dar cabida a las visiones subjetivas y objetivas para este ejercicio, pero lo que no puede ponerse a discusión es la convergencia en la posibilidad manifiesta de su existencia universal y de su efecto en el hombre, a partir de una causalidad infinita de experiencias. En esta única aseveración teleológica, la de la experiencia estética del sujeto, se expresa Cassirer (1968):

...Cuando estamos absortos en la contemplación de una gran obra de arte no sentimos una separación entre el mundo subjetivo y el objetivo; no vivimos en la realidad plena y habitual de las cosas físicas ni tampoco vivimos, por completo, en una esfera individual. Más allá de estas dos esferas detectamos un nuevo reino, el de las formas plásticas, musicales o poéticas, y estas formas poseen una verdadera universalidad (p.217).

Es esta misma convergencia de la universalidad interpretativa, inherente cualidad humana, que se ha dado en todas las culturas, lo que permite plantear la posibilidad de una psicología humana universal, y que puede ser identificada también “su apariencia espontánea en todas partes del planeta a lo largo de la historia conocida” (Dutton, 2010, p.50).

El arte, entonces, como una presencia fenomenológica, se convierte a sí mismo en materia sujeto-objeto de la creatividad humana. Y más interesante aún es que en una aplicación de recursos creativos, su autor va sustituyendo a la realidad “real” por otra realidad, dejando a las expresiones de la naturaleza como parte y solo parte de su material elemental. (Schiller, 1968, p.94).

Se da así lo que Schiller denomina la obra autónoma.

En este sentido, el arte hace aparecer otro(s) mundo(s) ante el asombro cotidiano del ser humano como una definición agregada o prolongada de lo que

conocemos como realidad, es decir, viene convertido en metáfora que como dice Murena (1995):

El arte, a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar el mundo, (pp. 78-79).

Ante esta concepción de *otra realidad* se argumentan posiciones intelectuales de todos los tamaños, y podría seguirse haciendo, que la realidad es una sola y que sólo la razón, en un principio de la historia occidental, podría ser capaz de esta única definición; esta postura dejaría un lado al arte como la expresión de una realidad distinta, como se ha pretendido siempre.

No, no hay varias realidades, ésta es una que se dimensiona al infinito y que dialectiza en las interpretaciones que la razón, y no solo ella, sino las sensaciones y emociones adheridas en la genética cultural humana se pronuncian para la acreditación de su existencia.

Esta realidad expresada por el arte, más que una realidad artística, puesto que esto marcaría más un propositivo separado de su proceso creativo, ha encontrado en diferentes “objetivos” en su ser. Para Hegel (1985), por ejemplo:

El objetivo de todo arte es la identidad, producida por el espíritu, en la cual lo eterno y lo divino, lo esencialmente verdadero, se revela en su forma y apariencias reales a nuestra percepción externa, nuestros sentimientos y nuestra imaginación, (p.203).

En esta entrega de posibilidades de existencia se contempla una realidad que el arte construye con sus instrumentos esenciales. Y aunque en la historia humana ha habido diferentes formas de expresión y cada una con sus medios particulares, el ser humano ha sabido colocar el virtuosismo a un lado de su mera capacidad creadora, es decir, desarrolla desde sus facultades individuales la intencionalidad de su proyección hacia un horizonte que incluye, necesariamente, al otro.

Esta condición de otredad es materializada en un ser diferente que puede representarse dentro del creador original o de quien cumple con la experiencia estética de reconocerse en la creación como un receptor activo y que genera, al mismo tiempo, la razón del arte. Además, en esta experiencia, la obra se vuelve intemporal lo que permite que el receptor de del arte se pueda reconvertir en otro también intemporal. Sólo se mantiene la obra creada como una permanencia viva, aunque el artista haya solo detenido en su forma a un instante. El escritor Agustín Yáñez (1953) ya afirmaba que: *“en lo perecedero, el arte encuentra y fija los caracteres de eternidad. El artista recrea lo fugaz, tornándolo inmarcesible”* (p.24).

En este sentido, en la búsqueda que incluye un objeto racional explicado por un proceso de la misma naturaleza, el producto poético, ya sea la poesía como labor, o el poema como constructo de esta misma, podría correr el riesgo de delimitarse en esa psicología pura que Heidegger definía como la ciencia positiva de la conciencia donde él incluía la presencia de la subjetividad como el factor que descifraba el fenómeno del arte, (Arciero, 2006, p. 45).

En este estado de conciencia subjetiva se da cabida la racionalidad humana como una forma de reconocer la experiencia artística construida, desde todos los ejercicios mentales que incluyen el percibir, imaginar, alucinar, emocionarse, querer, pensar, como expone el mismo Heidegger, (Arciero, 2006, p. 45).

Este estado de conciencia, estrictamente racional, hace converger distintas percepciones teóricas que existen en la historia del pensamiento occidental, e incluye no sólo el fatigoso meditar de la filosofía, sino también la interpretación que los mismos oficiantes del arte, en este caso, de la poesía, exponer sus argumentos que abrevan en un conocimiento fenomenológico del arte de la palabra poética. Incluye esta labor de la poesía, no sólo encontrar en el universo otras versiones de él mismo, sino que descubre sus propios secretos.

Es entonces, el amanecer de los fenómenos, la patria fundada desde los labios del verso. Un ejemplo de estos hacedores de la poesía que extienden su capacidad intelectual más allá de la creación, invadiendo luminosamente el campo de la



reflexión, es decir, el pensar de la poesía, es José Lezama Lima quien reconoce que la poesía misma es un conocimiento expuesto a los sentidos creados y a otros que puedan imaginarse, y sumariamente exponen que el arte poético es el conocimiento del universo, que debe ser descifrado por la palabra. Dice Lezama (2012):

Las cosas permanecen retadoras en su sitio, pero el hombre puede conocer, y ese conocimiento poético será su descubrir, su nombrar, ya que la gracia de evocar constituye una solución de vivir. La palabra sólo rinde su eficacia en esa gracia y potencia de evocar, en un verídico escamoteo de la cosa por su nombre (p.37).

Pero la reflexión, lo sabemos, no puede reclamar su existencia sin la contemplación de la duda. Ésta abarcaría la pregunta si la ciencia y el arte son las auténticas herramientas que pueden reconocer y descifrar los fenómenos del universo. Se abre la cuestión de John Dee Barrow (1995):

¿Son las ciencias y las humanidades respuestas alternativas al mundo en que vivimos? ¿Son irreconciliables? ¿Debemos abrazar lo subjetivo o lo objetivo: el ábaco o la rosa? ¿O hemos creado una falsa dicotomía y las dos visiones del mundo están más íntimamente entrelazadas de lo que parece a la primera vista? (p.19).

La pregunta de Barrow que incluye dubitaciones encadenadas, parece ser una respuesta, al menos en lo que tiene en este momento en sus manos la humanidad, es decir, el conocimiento del mundo a través de la ciencia se da en la apuesta a su estricta metodología, y a través de la poesía se da, a través del mito descifrado por la imaginación mágica.

La dicotomía de estos saberes o *conoceres* interpretativos justifica un presente de debate teórico, que es muy difícil profundizar, sin embargo, en un afán de distinción conceptual se puede interponer en este análisis el factor tiempo como una categoría definidora.

En la ciencia, el objeto de estudio es la definición del pasado, del fenómeno ya nombrado por su veracidad. En la poesía, como en el arte, es el fenómeno descifrado o que se va descifrando en el instante que viene y que espera ser nombrado, es la construcción, a través de la imagen, de lo imaginado. Bachelard escribe:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario. En el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa (Bachelard, 1975, p.8).

Pero, ¿por qué la poesía, como una circunstancia más de la cultura humana, tiene la propiedad de sujetar cada una de las partes del universo y darles un nombre? La respuesta es que el fenómeno se presenta como un todo de apariencia única, pero expuesto y compuesto por imágenes infinitas que lo conforman. El universo vivo, la vida, como imagen. Y tendrá que ser descifrado por la imagen misma. Husserl (1984), sobre esta observación planteaba en su visión fenomenológica, lo siguiente:

El mundo de la vida es un reino de evidencias imaginarias. Lo evidentemente dado es, según el caso, algo experimentado perceptivamente como 'ello mismo' en la presencia inmediata, o algo en el recuerdo recordado como ello mismo; toda otra manera de intuición es un presenciar lo dado como ello mismo; todo conocimiento mediato perteneciente a esta esfera (dicho en términos latos: toda manera de inducción) tiene el sentido de una inducción de algo intuible, de algo que posiblemente es perceptible como ello mismo, o recordable como algo que ha sido percibido, etcétera (p.131).

Este recuerdo recordado no contradice la visión imaginaria de que el pasado que regresa interpretado como imagen es la explicación presente del fenómeno, labor de la poesía.

Esta misión poética se ve cumplida en el viaje que persigue un horizonte sin fin, y que lo hace válido su propósito enmarcado en su intencionalidad que la hace ir tras el objeto para nominarlo entre la lista de los fenómenos descubiertos, y que su afán de conocerlo también es razón de su existencia.

Así se da el acto poético entre su germinación y su expresión en frutos. Francisco Jarauta (1979), lo explica de esta manera:

La fenomenología trascendental siendo el análisis de todas las formas y actos de conocimiento, como en general en todos los contenidos fundados por la conciencia y de las operaciones fundadoras, recurre a la intencionalidad de la conciencia, es decir, 'a la experiencia de tener algo en su conciencia', para explicar y garantizar la dualidad entre el objeto fundado y el acto que lo funda (p.28).

### **1.2.1 Como representación cósmica**

El arte *per se* es medio y fin desde cualquier enfoque de estudio, es materia concreta, está en el mundo de las percepciones humanas. Ante este hecho de circunstancias manifiestas, se sostiene el arte como elemento universal. Su existencia como idea realizada no da cabida a especulación alguna.

En este sentido habrá que dar cabida al arte como una forma más de conocimiento, si entendemos con la operación más simple que éste es un accionar humano que involucra una larga experiencia de debates entre lo racional que interpreta el mundo inteligible, así como lo emocional que parece probar el mundo

de las sensaciones o sentidos. Esta "fórmula" se manifiesta con la participación de un sujeto cognoscente y el objeto cognoscible

¿Pero es tan reductiva la deducción de estos dos elementos para poder descifrar la más grande aventura del ser humano, es decir, su búsqueda de la verdad objetiva?

No fue sino hasta la afirmación de la cientificidad, tan joven y tan vieja, que la avidez en su más elevada potencia deificó el método científico como la herramienta que nos podría conducir a las verdades universales, tal y como el fuego prometeico iba a dar luz a la mirada de los hombres.

En primera instancia, la argumentación filosófica homérica y hasta kantiana, alimentó el deseo por el horizonte casi inalcanzable: la definición de la realidad. Aun sabiendo que ésta es un fenómeno plural, por así decirlo, que se deriva en un abrevadero que nunca deja de transmutarse, Para Bergson (1985):

Materia o espíritu, la realidad se nos ofrece como un perpetuo devenir. Se hace o se deshace, pero nunca es algo hecho. Ésa es la intuición que tenemos del espíritu cuando apartamos el velo que se interpone entre nuestra conciencia y nosotros, (p.241).

La percepción de Platón, tan extendida en la episteme de nuestros hábitos intelectuales se mueve en la permisión de reconocer que el objeto cognoscible sólo puede ser explicado en el lenguaje riguroso e incalificable de científico a la vista de la subjetividad objetiva del método de quien lo emplee sin desvíos.

El arte es en sí en cuanto a proceso, pero no así en cuanto a objeto creado. La determinación del objeto como obra creativa, depende de lo que descifremos del objeto, sumando la intencionalidad de crear. Lo que podemos incorporar desde afuera del objeto son las aproximaciones accidentales de las pretensas definiciones de un objeto estético a partir de los elementos que constituyen la intencionalidad.

Para Martin Heidegger (1982) habrá que encontrar la esencia del arte donde el arte indudablemente impera en su realidad. “El arte está en la obra de arte. Pero, ¿qué es y cómo es una obra de arte? Lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra” (p.38).

Bajo esta condición de confrontar lo cósmico de la obra misma, es cuando se trata de reconocer en el lenguaje de un código cifrado las otras intenciones verbales que el tiempo en otro tiempo ha convertido en poesía. Trascender de las palabras su calidad de mera cosa, de sólo su función utilitaria comunicativa, nos lleva a la contemplación de otros territorios de la entidad humana. En este campo de “ensoñación real”, sin duda, se mueve y vive la poesía.

Reconocer dentro del arte, por ejemplo, a la poesía es reconocer el sentido de su esencia creativa, puesto que la poesía como una manifestación verbal, ya sea oral o escrita, de la expresión artística se debe en primer momento a que su *presencia* es y ha sido un valor cultural de muchas civilizaciones o sociedades. Como representación literaria es acreditada en su existencia propia como un producto necesario e inherente a las caracterizaciones humanas de acuerdo con su criterio situacional. De esto se hablará más ampliamente.

La percepción de la realidad, que inevitablemente se realiza por los sentidos puede hacernos caer en la trampa de la contradicción. El hecho de que el arte en sí sea una cosa o una sustancia real puede hacernos creer que es indefinible puesto que parte de una realidad dialéctica, es decir, si la realidad es y deja de serlo no debe llevarnos a la conclusión de que el arte existe en razón de la fragilidad de este vaivén porque el arte es un accidente definidor de la propia realidad voluble.

La ciencia se ha tropezado con esta contradicción, ha querido sujetar entre las aras de una objetividad a un mundo que lo único que tiene de objetivo es su esencia de transformación.

Como se ha comentado, el método científico ha contribuido a esta contradicción, apelando a la incuestionabilidad de su certeza. Ha querido, desde su fundamentación epistemológica, llevar a su mesa de laboratorio todas las cosas, mínimas o máximas de su interés científico, incluyendo al arte. No se quiere exponer una dicotomía entre dos entidades imposibles de reconocerse en el escenario de la verdad humana, en plantear una condición adversarial entre ellas dos. No es una cosa que excluya a la otra; sin embargo, la ciencia parece desconocer cada vez más la personalidad subjetiva del arte como una manifestación cósmica.

Este distanciamiento entre estos dos conocimientos se fue marcando desde la aparición en la ciencia de su sentido de modernidad, el cual excluye a la subjetividad del arte como un principio generador de conocimiento. Queda o quedará esta posibilidad de sumar sus discursos ontológicos como formas de conocimientos compartidos, o situarlos dentro de una disyuntiva perenne.

En el entendido que el conocimiento hace acuse de un objeto para descifrarlo dentro de una realidad que se sostiene por su proceso, el arte puede parecer una respuesta a un método cognitivo. Finalmente, el arte, como la ciencia, hace que sus objetos cognoscibles puedan ser traducidos dentro de sus códigos lingüísticos que, en esencia, responden a estructuras culturales diferentes.

El espíritu de la reflexión posmodernista da lugar a la coyuntura iconoclasta y vuelve a privilegiarse con su contenido el valor de la vida más allá de cualquier trascendencia humana. La subjetividad puede ser entendida, sin recurrir a la sinonimia retórica, como el impulso prolongado del conocer de todos los universos particulares expresado en el constructo de sus saberes.

De hecho, es la reafirmación de la subjetividad en todos los escenarios del conocer. Así la ciencia puede sobrevivir en un acto de libertad dentro de sus propias redes epistemológicas, y el arte podrá elevar todas sus anclas prejuiciosas que el premeditado juicio de la ciencia había fincado en sus dudas individuales, necesario es soltar todas las amarras de la libertad subjetiva e impulsar a nuevos destinos - incluyendo posibles senderos tortuosos- donde el encuentro con la vida sea una

verdad multiplicada en sus “yoes” habitantes. De esta manera, se cumpliría lo que asevera Enzo Paci (1968):

La subjetividad pura vuelve encontrar en sí, no en el mito de una conciencia cerrada sino la vida; la vida con sus peligros de perderse y de sus posibilidades de reencontrarse. Los dos modos posibles de presentarse la reducción nos revelan el mundo (Lebenswelt) y el yo; pero el mundo, en cuanto vivo, es también el mundo ‘subjetivo’ y la ‘subjetividad’, en cuanto a trascendental, es también la inherencia de la subjetividad en el mundo. (p.105)

Esta subjetividad, que en el arte es más manifiesta que en la ciencia, participa del pronunciamiento de la verdad como cosa en sí misma y como el entendimiento de la cosa. Con esta interpretación, encontramos que hay una lógica, entendida en el más rudo paradigma modernista de la ciencia, que permite al arte su ejercicio definidor de la verdad de las cosas, pero dentro de un mundo causal donde el caos es un elemento más de su proceso racional y libre.

La extraña coincidencia entre la ciencia y el arte es el uso de una lógica, pero, en el arte, la lógica se recrea en una causalidad serpentina, donde el desatino de una afirmación es la construcción de una verdad subjetiva aun imaginada. Veamos este planteamiento desde la visión científica, expresada por Jaime Balmes (1905):

El objeto de la lógica es enseñarnos a conocer la verdad. La verdad es la realidad. *Verum est id quod est*; es lo que es, ha dicho San Agustín. Puede ser considerada de dos modos: en las cosas, o en el entendimiento. La verdad en la cosa es la cosa misma; la verdad en el entendimiento es el conocimiento de la cosa tal como ésta es en sí. (p.5)

La diferencia en el planteamiento de Balmes es que la lógica del arte va más allá del conocimiento de la cosa tal como ésta es en sí, es decir, la connotación interpretada de ella la convierte en una posibilidad infinita de ser. Cualquier manifestación del arte haría prueba plena. En el caso de la poesía, la palabra *árbol* podría ser turbante de insomnio, sueño de aves matutinas o vientre taciturno del

viento, por ejemplo. ¿Sería el arte la puerta hacia la ciencia de la subjetividad que proponía Heidegger? Dejemos la duda en el banco de los koanes, no sin dejar de pensar que esta subjetividad se deriva de las experiencias multiformes, entendidas éstas como las construcciones que han nacido de la emoción, la intuición, la pasión con sentido y sin sentido y, principalmente, de la imaginación humana.

Estas experiencias vitales que conforman el conocimiento desde la dualidad del sujeto y objeto sumatoriamente estarían expresándose desde una fenomenología de la imaginación como afirmara Gaston Bachelard. Este es el conocimiento cósmico, la real de la cosa en conformidad con la realidad de su esencia imaginada.

Dentro de esta experiencia ideal - pragmática-ideal - prevalece la intencionalidad de la conciencia que es la condición primordial de la fenomenología trascendental: explicación fenoménica de lo cósmico, el arte en franca exposición. Esta intencionalidad de la conciencia se refiere en el decir de Francisco Jarauta “a la experiencia de tener algo en su conciencia” (Jarauta,1979, p.28).

El conocimiento del arte, como nos enseña ejemplarmente la poesía, es vital, es decir, es referencia a la vida meditada, sentida y presentida donde el eje rector que lo justifica es el acto sumario que une a todos los seres humanos.

El conocimiento es fecundación y también su origen, metáfora que no acaba de escribirse, apropiación del otro. Sobre esta actitud poética del conocimiento, escribe Xirau (1978):

Quiero recordar algo olvidado de puro sabido. Conocer, en el Antiguo Testamento es tener relación sexual, carnal. Conocer es *penetrar* (como conocer mediante la imaginación era *penetrar* en Coleridge). Es también intuir, palabra que en sus orígenes también significaba, precisamente, penetración. El conocimiento poético es tanto conocimiento corporal como espiritual. (p.28).



### 1.2.2 Como posibilidad de ser en el otro. El arte: su sentido de otredad

Confrontar el mundo de las concepciones da razón a la sinrazón más posmodernista. Desde tiempo atrás, el mundo occidental simplificó el concepto arte al más reductivo de sus propósitos, el cumplimiento de un sentido verdadero que tenga sabor a cientificidad. Siempre con el ánimo de poder delimitar, lo que ahora sabemos es imposible: dar nombre al arte.

Desde su origen, tomado en aquellos tiempos románicos de las pomposas y delicadas *bellas artes*, el hacedor mismo temía preguntarse, o más bien no le importaba, hasta dónde su labor de manos y talento sumario era una razón de vida particular.

La individualización del artista fue, con el paso del tiempo muy humano, creando un arte individualizado que trascendía la forma de interpretar un mundo igual para todos. El nuevo objeto creado rebasaba la finalidad utilitaria y agregaba al universo un elemento generador de asombros.

La percepción de los demás, de los degustadores comunes, servía como un espejo que no repetía las imágenes de la misma manera. El individuo, entonces, en condición de otredad, comenzaba y recomenzaba el parpadear lúdico de las interpretaciones.

De la simple *manera de hacer* (concepto primario del término *arte*) se fueron dando en las sociedades humanas las formas subjetivas que descifraban a la realidad objetiva.

El arte, entonces, si pudiera aventurarse una aproximación de significados, sería lo que está más allá del contenido del objeto creado.

Para Martin Heidegger habrá que encontrar la esencia del arte donde el arte indudablemente impera en su realidad. "El arte está en la obra de arte. Pero, ¿qué

es y cómo es una obra de arte? Lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra” (Heidegger, 1982, p. 38).

Esta inferencia, sin duda, ha dado en el transcurso del pensamiento humano un amplio margen de “intervenciones” intelectuales donde la presencia del objeto de arte se ha resuelto en su condición cósmica, pero que dice algo más de sí mismo, como lo interpreta el mismo Heidegger, el cual insiste que: “la obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice *algo otro* de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría” (Heidegger, 1982, p. 40).

Esta revelación de lo otro es en razón del otro, del receptor que muchas veces invierte los papeles. El fenómeno contrae su fórmula comunicativa en este vaivén de identidades creativas, dando cumplimiento al *sentido de la otredad*.

Es verdad que el artista se individualiza ante el fenómeno mismo de convertirse en múltiples seres o versiones del ser, pero también el receptor se diversifica en el ejercicio de sus potencialidades.

En el caso del arte poético, que es el fin que nos impulsa en esta interpretación racional y humana, estos dos elementos se entrecruzan en infinidad de encuentros, provocados por el texto verbal o poema intencionado.

La experiencia es múltiple por las diversas individualizaciones del autor, y también por cada una de las individualizaciones del lector. La poesía demuestra así la existencia, y sospecha al otro, como aquella identidad que la sueña en diferentes escenarios.

En el caso del poeta, esta individualidad es inevitable, pues a través de sus particulares dotes logra como artista el producto de su vitalidad concreta.

No es mera observación derivada de los tiempos modernos que nos ha tocado vivir lo que permite determinar la individualización de la producción artística, sino es reconocer que esta identificación era reconocida desde tiempos muy pasados.

El arte, como se ha manifestado en tantas teorías, no se delimita como un todo, reconocido por el estudio de sus partes que tampoco pueden sufrir esta delimitación. Menos aún si el territorio de lo verosímil, como condición inalienable de cualquier disciplina, no es de particular interés a lo que no es su fin, sino su búsqueda.

En el caso de pensar que el arte se emancipa a partir de una hermenéutica de un solo lado, es decir, del creador como individuo único al manifestarse, pero social al pronunciar su obra en materia objetiva, no deja ver que el receptor de cada una de las manifestaciones artísticas es creada para el otro individuo único y social.

La gran diferencia entre estas dos figuras de la experiencia artística estriba en el hecho de que el individuo creador pertenece a un contexto histórico y social que no necesariamente puede o debe coincidir con el del individuo receptor.

Esa condición de desfase de los tiempos entre la obra de un autor y su azaroso lector es un fenómeno definidor, desde sus características inherentes, que debe tomarse en cuenta, sobre todo si se reconoce la continuidad del arte dentro de la historia de la humanidad: un hombre del siglo XXI, por ejemplo, contextualiza una lectura de una obra literaria del siglo XVI desde varias perspectivas históricas y, por ende, desde diferentes valoraciones estéticas. Pero la aprehensión intelectual existe desde el acto interpretativo y el goce estético de la obra.

En este sentido, no sólo entra en juego la cientificidad de los criterios, sino también el ejercicio de los análisis subjetivos que han surgido, por la misma razón, en la historia cultural humana. Desde esta perspectiva se da un aprendizaje social estético que permite tener también un conocimiento objetivo y subjetivo del mundo, tal y como cita Lévi-Strauss (1979):

“Me parece que la escritura ha desempeñado un papel muy profundo en la evolución del arte hacia una forma figurativa, pues la escritura ha enseñado a los hombres que era posible, por medio de signos, no sólo significar el mundo exterior, sino aprehenderlo, tomar posesión de él”.  
(p.56)

Esta revelación de formas pretendidas se fue dando, sin ninguna casualidad, con la pretensión del contenido polisémico, y ha sido desde siglos el dominio del lenguaje poético que ha servido para traducir los mitos de origen y de eterno retorno, que han inseminado el espíritu vital de los individuos. De pronto, en el instante menos previsto, el creador posee al universo al ser poseído: la exterioridad del mundo descubre y redescubre el camino a una interioridad que pide manifestarse en el otro. Lévi-Strauss (1979), opina al respecto:

...Es lo que yo llamaría “posesividad respecto del objeto”, el medio de apoderarse de una riqueza o de una belleza exterior. Es en esta exigencia ávida, en esta ambición de capturar el objeto para beneficio del propietario o inclusive del espectador, donde me parece que se encuentra una de las grandes originalidades del arte de nuestra civilización. (p. 58)

De esta forma, el arte cósmico, se convierte en un objeto autónomo. El arte es en sí en cuanto a proceso, pero no así en cuanto a objeto creado. La determinación del objeto como obra creativa, depende de lo que descifremos del objeto, sumando la intencionalidad de crear. Lo que podemos incorporar desde afuera del objeto son las aproximaciones accidentales de las pretendidas definiciones de un objeto estético a partir de los elementos que constituyen la intencionalidad. Sobre este reconocimiento de la participación del otro-lector, Di Girolamo (2000) cita:

Si, por consiguiente, el arte, comprendida la literatura en él, existe sólo en el reconocimiento por parte de los destinatarios, que por lo demás se renuevan de generación en generación, ¿puede hablarse aún de una función social propia o se suscribe sin más la tesis de su autonomía? (p. 297)

El tipo de enfoque propuesto no permite dar una respuesta inequívoca a esa pregunta, porque, precisamente, compete a los destinatarios el “uso” de las obras del pasado y contemporáneas, en el que también se puede prescindir totalmente de las intenciones de los autores”.

Sin embargo, habrá que reconocer que existe y ha existido siempre una intencionalidad (a la que podemos llamar pretenciosamente estética) en el autor de la obra, al igual que actúa como tal en el espíritu creador del receptor. En el caso de la poesía, ésta persiste en la multiplicidad autónoma del lector.

Al respecto Souriau (1986) establece que:

... el arte de tal suerte definido pertenece al género de la finalidad. Pero esto no dice nada si no se precisa que se trata de una finalidad de un tipo completamente especial: aquella cuyo término es una existencia, y, más exactamente, la existencia de un ser. (p.37)

Pero, ¿no es acaso esta necesidad de presencia, de identidad nombrada lo que la poesía o cualquier manifestación artística acusa en su pretensión de potens realizado en una construcción propia de su ser?

En estos tiempos posmodernistas donde los paradigmas de la fe metafísica, histórica y filosófica hacen parpadear la razón de la existencia humana, sitiada entre los rincones de una cientificidad que no justifica su presencia salvadora, parece un impulso inoportuno precisar un debate sobre la condición del arte como inherencia humana, y más ahora que los ánimos intelectuales pregonan su fin dentro del fin de la sociedad cultural.

Los abrevaderos magnánimos de Hegel, Comte, Nietzsche y Heidegger que dieron de beber al saber humano, se tornan en retornos imposibles. De estas posturas se llenan páginas y páginas, redes virtuales e iconoclastas religiones de sí mismas.

Sin embargo, aún estamos aquí, viviendo y respirando de los mismos y viejos pulmones del mundo; aún guardamos los espejos para mirar las huellas de lo que fuimos y pretendemos negar; aún sangramos de las mismas heridas milenarias. Y esta circunstancia que todavía es capaz de cifrar la tentación de ser, nos hace despertar cada mañana ante el asombro de la poesía que nos dice que estamos

vivos. ¿Importa, entonces, en estos tiempos de eterna penuria y de resurrección negarnos a murmurar nuestros nombres ante los pálidos reflejos del arte?

El acertijo cumplido de reconocer “la existencia” del arte o sus reproducciones como efectos humanos, da presencia al elemento de *ser en otro*, tomando en cuenta que el tan debatido concepto del conocimiento conlleva la necesidad de poseer una unidad de estudio que pueda descifrar, también por necesidad, el ser en sí racional al que hemos acostumbrado nombrar: Hombre.

El objeto creado en sí mismo conlleva al sujeto creador, esta es una dualidad inseparable, lo que también permite en esta especie de epifanía estrictamente humana donde el mito que, desbordado por las esencias más elementales del hombre, no juega un papel más que inherente a la circunstancia ocasional.

### **1.3. La interdisciplinariedad como disciplina**

La presencia del arte en la vida humana conlleva a su estudio desde diferentes perspectivas. Si entendemos por arte, en su más remota simplicidad definitoria, esa ineludible necesidad de reconocer nuestra cosmovisión personal, comprenderemos, también, la necesidad de acotar el camino de la condición humana a través de sus manifestaciones creadas.

No debe sorprendernos que la delimitación de los conceptos relativos al arte, entrecrucen a los paradigmas particulares de cada disciplina.

Esta situación es el escenario cotidiano para un devenir que se ha venido dando en los últimos siglos. Lo más interesante de esta –no siempre– silenciosa disputa por la verdad ha sido que muchas veces se comparte el mismo objeto de estudio, pero se desemboca también en la doxa.

El interés de la obra artística –así calificada–, se ha traducido en tema puntual de múltiples disciplinas. Sin embargo, la mayoría de éstas asientan sus productos intelectuales sobre el tema en conceptos concebidos *a priori*.

No es sorprendente, reconociendo un sustento histórico universal, que se afirme hasta cuáles son las disciplinas del arte por naturaleza, lo cual permite cuestionar la razón de sus afirmaciones. Este el caso de afirmar cuándo una obra humana es artística y cuándo no.

En el estudio de la producción artística se expresan las diferencias, a partir de los medios utilizados para su expresión, lo que las define como plásticas, verbales, musicales. No obstante, cada una traduce un significado histórico colectivo, sobre todo si hablamos del arte antiguo, o, en su caso, como las obras mesoamericanas que expresaron un sentido de funcionalidad social, pero que no dejan de trascender sus formas expresivas hacia otros territorios de interpretación, como el goce estético, por ejemplo, que no deja de ser una experiencia individual.

De esta forma, la tradición científica recoge la tradición filosófica para nombrar las actividades humanas al reconocer dentro de sus propios criterios el sentido estético de las obras.

La perplejidad de lo manifiesto como producto cultural, se ve entredicho cuando se conforma como material de estudio de todas las disciplinas humanas, científicas o no. La filosofía también juega un papel protagónico en este juego intelectual “muy serio”. Pero el gran debate es cuando cada paradigma autoritario de cada ciencia reclama la verdad de sus definiciones del universo o multiverso vital, como lo nombrara Ortega y Gasset. El arte no deja de estar sometido a las pesquisas de este laboratorio intelectual.

El predominio positivista dio cabida y aún se sigue moviendo entre el mundo de las conceptualizaciones humanas; sin embargo, en nuestra historia occidental - haciendo hincapié al canon modernista - la filosofía, con aliento griego, por supuesto, sobrevino en reflexiones tempranas sobre el fenómeno y no noúmeno de las actividades artísticas del hombre. El arte se convirtió en uno más de sus asuntos

hasta, con el paso del tiempo, afirmarse como una disciplina reconocida como filosofía del arte.

Entre otras acepciones del término *arte* surgen reflexiones, aparentemente distantes a esta manifestación humana, como la del fundador de la psicología analítica Carl G. Jung que consideraba al arte parte de su estudio al señalar que éste era labor derivada de la psique del individuo. Aunque hay que aclarar que el mismo Jung delimitaba este estudio al considerar que:

Sólo esa parte del arte que se mantiene a lo largo de todo el proceso de la creación artística puede ser objeto de la psicología, pero no aquella en la cual radica la esencia genuina del arte. Esta segunda parte, es decir, la pregunta de qué es el arte en sí, no puede ser nunca objeto de consideración psicológica, sino únicamente de un enfoque estético-artístico (Jung, 1999, p. 57).

Explica Jung, visto desde este planteamiento, el debate que se ha dado en otros campos de discusión del saber que, independientemente de su rigor metodológico, asumen que el cuestionamiento del arte como punto de partida de la expresión creativa rebasa el margen de la mera especulación o de la afirmación de los conceptos *a priori*.

Las consideraciones de Jung se vuelven interesantes sobre todo en estos tiempos ávidos de veracidad y certeza científicas. El hecho mismo de que un científico como él ubicara al arte en otro terreno ajeno a la ciencia, nos obliga a pensar, si se quiere maliciosamente, en las metas de la labor científica que, no pocas veces, termina comprobando metodológicamente, por supuesto, lo que se desea comprobar, dando pie a la sospecha que se matiza desde la antigua mitología griega a través del mito de Procusto quien ajustaba cruelmente a sus huéspedes en su lecho, ya sea estirándolos o recortándolos para que cupieran exactos. Se acusa a más de un acto científico de proceder de la misma manera al acomodar los datos de una realidad sensible a sus hipótesis fundadoras de “verdades objetivas”.

Sin duda, el arte da para mucho en esta vocación de búsqueda y es precisamente por su dificultad de sujetarlo, para su interpretación, con criterios



epistemológicos indiscutibles, lo que ha permitido su permanencia como objeto de estudio multidisciplinar.

En el margen de esta aventura del conocimiento cabe la apuesta de recurrir a otras vertientes vigentes y tal vez ya no tanto, lo que nos permitirá conocer y reconocer posturas muy parecidas al del propio Jung (1999):

...cuando determina que ya no podemos reprimir la duda esencial que subyace a esta cuestión: si el arte verdaderamente “significa”. Quizá el arte no “signifique”, quizá no tenga ningún “sentido”. Quizá sea como la naturaleza, que sencillamente es y no “significa”. ¿No es la menesterosidad de un intelecto ávido de sentido la que insufla un enigmático “sentido” que forzosamente va más allá de la mera “interpretación”? El arte –podríamos decir- es belleza, y con ello se basta y se satisface a sí mismo. No precisa de sentido. (p. 69)

Podría ser reductivo, pero no ajeno a este planteamiento, proponer en una sola manifestación artística estas diferentes apreciaciones de las distintas disciplinas que se han ocupado del estudio del arte y enfocarnos, como ya hemos hecho antes, solamente estas ópticas para la literatura. Por ejemplo, Enrique Anderson Imbert determina que la historia, estrictamente literaria tiene como objeto “la tendencia a un sistema, el sistema como ocurrencia histórica. Queda para la crítica el estudio de las obras individuales” (Imbert, 1999, p.31).

Anderson Imbert nos introduce en el interior de las obras literarias, su propósito es otro, y enumera el estudio literario en los siguientes pasos:

- a) Lugar que ocupa la literatura en una sociedad determinada.
- b) El consumo de la literatura.
- c) Organización de la vida literaria.
- d) Las influencias sobre la vida literaria.
- e) El funcionamiento social de la literatura.

Como puede notarse, Anderson Imbert coincide en esta perspectiva con muchísimos estudiosos del arte literario dentro de un marco histórico; sin embargo, la ausencia dentro de este paradigma hace notar que la intimidad del acto creador literario no queda descifrada, lo que abre el panorama para que otras disciplinas sean capaces de crear unidades de estudio diferentes a la historia literaria.

El mismo Anderson Imbert propone el horizonte de conocimiento literario para abarcar la interioridad del acto creador de esta disciplina, así como sus posibles interlocutores y, por supuesto, la obra como parte y razón de su objetivo.

Anderson Imbert determina lo siguiente: “La lingüística, por especializarse en las formas de una actividad tradicional no hace crítica literaria. Lo que le interesa es la descripción de un código; esto es, los rasgos comunes que pueden abstraerse de una serie de acontecimientos verbales” (Imbert, 1999, p.40).

Aunque la literatura se describe en códigos, tal como lo hace la lingüística, sí expresa como objetivo dentro de su creación un panorama estético.

Acoge desde su punto de partida, es decir, desde el origen del acto creador, el propósito de que lo creado se incorpore al universo de lo bello. Esta expresión estética coincide con la visión de Anderson Imbert de que la literatura es un proceso lingüístico y contiene:

- a) Una actividad creadora.
- b) Una obra creada.
- c) Una re-creación de parte del lector.

No hay que perder de vista que una expresión estética de una obra pretende su praxis, es decir, aguarda dentro del vaivén de una dialéctica colectiva que su propuesta de valores pretendidos se convierta en parte de la esencia de la sociedad. De esta manera, se estaría logrando una dimensión extralingüística de sus normas y valores lingüísticos (Subirats, 2003, p.25).

El mundo de la diversidad teórica social ha permitido a la misma sociología del arte expresarse más allá de un análisis contemplativo de su causalidad elemental, aun comprendiendo el complejo devenir de la cultura humana. Esta intencionalidad es recogida por Juan Antonio Roche Cárcel (2017) que apuntala esta actitud:

...es necesario, en coherencia con la complicada sociedad en la que vivimos, seguir explorando teorías que, desde el intento de aprehender la complejidad, se aproximen al arte y a la literatura. Y es esta inquietud la que me lleva a buscar dos objetivos básicos en el estudio del arte y de la literatura:

- 1º. El conocimiento de sus interrelaciones con la sociedad, la cultura y los intelectuales,
- 2º. El conocimiento de su desarrollo en relación con la evolución socio-cultural. (p.93)

Dentro del campo de conocimiento de la historia del arte se encuentra Arnold Hauser que desde una perspectiva prehistórica de la humanidad, en la época paleolítica, reconoce el concepto del arte como una forma de expresión real de individuos que, en razón de su capacidad u “oficio”, podían hilvanar imágenes pictóricas que representaban en primera instancia la descripción de animales, dándoles a su trabajo un sentido funcional dentro del grupo, sin embargo, su destreza particular de cada uno de estos oficiantes hacía que se manifestará una individualidad como capacidad que no era generalizada lo que hacía verlos como seres diferentes.

Arnold Hauser (1978) asegura que fue la primera diferenciación de los trabajos especializados dentro de una comuna. Además que eran vistos estos “artistas” por los demás como los iniciantes. Según Hauser “el artista mago parece haber sido el primer representante de la especialización y de la división de trabajo”. (p. 35)

Pero no hay que perder de vista que la antropología suele transformar toda obra cultural en símbolo, lo que permite con más facilidad que pueda interpretar las obras

de la sado como obras de arte más allá de su sentido funcional que pudieron haber tenido. Para María José de Rota y Monter (1990):

Indudablemente el antropólogo tiende a contextualizar intensamente la obra de arte de la cultura que estudia. Trata de verla como portadora de un significado. ...formas artísticas por tanto en las que su sentido no consiste en su mera manifestación, sino en las que su significado está puesto más allá de ellas mismas... (p.57)

También es muy importante resaltar que la obra creada desde una expresión individual es, finalmente, creada para el grupo social, independientemente de su valor funcional o utilitario, y también independientemente de la época posterior en que sea interpretada. El tiempo, como acabamos de exponer, se convierte en un factor a favor para reconocer en una obra su valor artístico. Sobre esto opina José de Rota (1990):

Así, el antropólogo atiende a su formación como símbolo. No olvida nunca tampoco su carácter colectivo. Si otras manifestaciones culturales son hechas desde el público: aun en el caso de las manifestaciones artísticas individuales, lo colectivo vuelve a reaparecer al ser hechas para el público y de alguna forma desde una peculiar tradición. (p.57)

Esta concepción de la antropología fue delineada desde su origen como una interpretación del acontecer social. La individualidad sólo tendría sentido en su expresión dentro de la sociedad, por lo que su interés científico atiende los actos humanos culturales desde un sentido funcional que desemboca en la materialización de sus hechos. Marc Augé y Jean-Paul Colleyn (2005), explican que:

...la antropología ha demostrado la íntima solidaridad que existe entre el cuerpo individual y la relación social". Agregan que es imposible pensar de otra manera esta relación cuando aseveran que "esta imposibilidad es también la de pensar al hombre en solitario; el hombre sólo se piensa en plural. Toda reflexión sobre el hombre es social y, por lo tanto, toda antropología es también sociología. (p.18)

**CAPÍTULO II**  
**LA ESTÉTICA**

## 2.1 Paradigmas históricos

El antecedente más remoto sobre el origen de la estética es percibido por la historia de la intelectualidad –no hay que olvidar que es impreciso y más bien difícil establecer en qué momento la expresión de un objeto creado rebasaba su destino funcional para adquirir una interpretación de goce estético dentro de una conciencia individual y colectiva– en tiempos de la antigüedad de cualquier cultura. Para Raymond Bayer (1974), el concepto “estética” aparece en el siglo XVIII cuando Baumgarten la usa por primera vez y no denotaba más que ser una teoría de la sensibilidad.

¿En qué consiste la real aportación de Baumgarten más allá de uso de la palabra estética en su tesis doctoral? La respuesta no es nada simple y menos si se pretende reductivamente enunciarla: la convergencia del concepto y del concepto belleza.

Antes de Baumgarten podría decirse que la especulación filosófica mediaba el concepto arte como actividad humana que adquiriría un valor fenomenológico dentro del estudio de la metafísica.

Para esta valoración de la estética como disciplina al menos de conocimiento dentro del mundo filosófico recurrió a la sistematización de determinados elementos. Soto Bruna (1987), los enumera de la siguiente manera, que son los que contribuyen a la construcción de la estética (p.183):

1. El descubrimiento de la facultad del objeto estético.
2. La belleza como objeto del conocimiento estético.
3. La concepción de la verdad estética.

Este “descubrimiento” del objeto es conocido por los sentidos que no responden a un análisis tradicional lógico, sino que se sitúa en una percepción distinta a la que Baumgarten llamaba sensible, es decir, el conocimiento sensible o a través de los sentidos que nos permiten encontrar todos los mundos posibles. En su caso Soto

Bruna cita a Baumgarten: “el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza” (Baumgarten, 1974, como se citó en Soto, 1987, p.184).

Como podemos notar, la posición de Baumgarten sigue teniendo influencia en muchas teorías sobre la estética en distintos tiempos. Lo que se determina en casi todas ellas es la existencia de la estética y su materia de estudio. En esencia es, pero en su substancia estudiada la extensión e infinita porque tiene que ver no en lo que somos sino en lo que podemos ser, en nuestro *potens* personal.

Natividad Medero (1977) se expresa sobre esta dicotomía que hace, en muchas ocasiones, que la estética sea en sí misma la imagen mitológica de los rostros de Jano que no se miran nunca, aunque pertenezcan a una misma esencia:

En este caso es necesario entender que la *estética* describe no un *deber ser* como tal, sino una forma peculiar de sentir, percibir, ver, o para ser más exacta puede referir un *deber ser suficiente*, que colme en mayor o menor medida las más elevadas necesidades del espíritu humano, siguiendo la tendencia a la autotranscendencia del hombre, no tanto como fin sino como medio de autosuperación, capaz de propiciar un goce espiritual. (pp. 83-101)

Así, en este camino de la especulación intelectual, el arte reconoce el concepto de la estética como su instrumento metodológico o como su disciplina también de orígenes remotos y se va conformando hacia un destino común en su interminable debate definidor, hacia una expresión humana única, hacia una particular característica, hacia el ánimo creador.

Una reflexión sobre el propósito de esta disciplina la establece Hegel (1984) cuando expone que:

La estética tiene por objeto el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, principalmente, el de lo bello en el arte. Para emplear la expresión que

mejor conviene a esta ciencia, la llamaremos filosofía del arte y de las bellas artes. (p.27)

Como podemos ver, el planteamiento moderno del arte se ramifica en las doctrinas de muchas fuentes del pensamiento estético, por eso será importante incorporar a este estudio los diversos momentos del arte occidental, pero también su interpretación filosófica.

Más de un ejemplo representativo podrá exponerse dentro de este universo teórico, como la del mismo Hegel que, según Paul De Man (2000) afirmaba su “teoría de lo estético como noción histórica filosófica, en una teoría del arte como símbolo. La famosa definición de lo bello como:

La aparición [o manifestación] sensible de la idea” no sólo traduce la palabra “estética” y establece por ello la aparente tautología del arte estético, sino que ella misma podría ser traducida mejor por la afirmación: lo bello es simbólico. El símbolo es la mediación entre la mente y el mundo físico del que el arte manifiestamente participa, sea como piedra, color, sonido o lenguaje. (p.134)

A pesar de la importancia y relevancia de la estética y que esta disciplina filosófica se ha incrustado en el panorama del conocimiento académico, enmarcado en la visión de casi todas las ciencias humanísticas, para su empleo y disertación de sus temas desarrollados desde hace más de 2 siglos como tal, nunca ha podido consolidarse epistemológicamente como una ciencia, debido a la supuesta liviandad de su metodología y de la falta de una perspectiva clara de su objeto, aunque nunca ha estado fuera de las órbitas interpretativas de la ciencia social en general.

Difícilmente podría tenerse un objetivo específico en este tipo de análisis sino se considera la actividad artística como una expresión humana dada en un contexto cultural.

Habrá que considerar que los cánones de belleza no solo se derivan de la expresión de tiempos que la sociedad ha llamado épocas y que por este motivo es



más preciso hablar de diferentes tipos de estéticas más que sintetizar el mundo teórico de lo bello en una categoría disciplinar. La hipótesis de Eco (1970), es precisa:

La Estética no alcanza su máximo *carácter científico* estableciendo científicamente (de acuerdo con leyes psicológicas o estadísticas) las reglas del gusto, sino definiendo el carácter a-científico de la experiencia del gusto y el margen que se deja en ella al factor personal y perspectivo.  
(p.64)

No obstante, la labor literaria va adquiriendo desde su fundación con carácter social un papel de propuesta distinta que la va distinguiendo de las otras manifestaciones culturales.

Por supuesto que el lenguaje expresado en palabras apostaba desde la oralidad una función de extensión de una información primaria y que además contribuía a ser un eje de cohesión conductual de la misma sociedad, expresándose en códigos lingüísticos, místicos o costumbristas y que, luego –ya en escritura– reafirmaba su valor instrumental.

Sin embargo, habrá que tomar en cuenta que, aunque es conocida o reconocida esta razón de ser, no deja de observarse a través de su estudio muchos años después que muchas de estas obras llevaban implícitas un mensaje diferente que se agregaba al simple valor utilitario de sus expresiones, es decir, intervenía el toque estético de un ser individual, aunque la obra fuese trabajada y/o concluida entre varios. Alejandro Palma y José Martínez (2013), concluyen en este punto de vista de la siguiente manera:

La literatura y la estética se compenetran, por primera vez, a partir de la consideración de texto literario como discurso retórico (Horacio). Sin embargo, será hasta Hegel y el Romanticismo alemán, fundamentalmente, cuando surja la idea del texto literario como estético.  
(p.160)

El valor de la estética en estos siglos ha refrendado su oportuna existencia más allá de su instrumental metodología, que sigue siendo la preocupación de muchos científicos que la demeritan y de su esencia filosófica que sigue importunando a los devotos de la cientificidad como muestra clara de las verdades objetivas que la certeza de la modernidad ha coronado como paradigmas.

Según Roman Ingarden (1998):

...mientras no asumamos una actitud fenomenológica hacia el objeto de nuestra investigación, dirigida hacia la esencia de la cosa, tendremos la tendencia de pasar por alto lo específicamente literario, de reducirlo a algo que ya sabemos. Tal es el caso de casi todas las consideraciones de la obra literaria. (p.29).

Habrá que decir que la tendencia de lo que se podría llamar estética sociológica, ha variado con el tiempo, tal y como ha sucedido con el sociólogo Roger Bastide que, en el planteamiento que hiciera Comte sobre su propia cita de que “el mito no puede llegar a ser una fuente de inspiración más que cuando deja de ser objeto de creencia” (Bastide, 2006, p.31), afirma que el pensamiento comteano sobre una estética social no contemplaba la disyuntiva de un vaivén de la causalidad más lógica.

En su libro “Arte y sociedad”, Bastide (2006), expone varios ejemplos que asegura:

son suficientes para mostrar el lugar del arte en la comunión de los hombres, para probar que existe *una plástica social*, y que, si en cierta medida el arte es un producto cultural, en una gran medida la sociedad es también un efecto del arte. (p.238)

Esta apreciación científica no es compartida por otras ciencias, incluyendo la lingüística, sobre todo cuando el tema investigativo es el conocimiento de las expresiones culturales de muchas civilizaciones del pasado.

Es aquí donde podemos anteponer estas posturas teóricas de estas disciplinas que aseveran, por ejemplo, que las culturas prehispánicas nunca persiguieron en la

realización de sus edificios arquitectónicos, en la producción de su artesanía con diferentes materiales, o en la generación de sus manifestaciones a través del uso de su lenguaje oral o escrito, concebir “objetos” con fines estéticos, tal y como podría considerar la valoración estética occidental de nuestro tiempo.

Para estas disciplinas científicas, la concepción de estos textos generados desde la oralidad y que el transcurrir del tiempo materializó en formas escritas, simplemente cumplían el propósito de ser instrumentos de divulgación de cualquier índole hacia la población que conformaba los grupos indígenas, dándole así un enfoque reductivamente utilitario. O, en otros casos, procuraba la extensión generacional de las percepciones de la vida común a través de la descripción ritual de los mitos que, desde sus ancestros, habían contribuido a su identidad colectiva, constituida así entre un mundo práctico y espiritual.

Estas posturas anulan la posibilidad de una participación individual en la producción de estos textos que pretendiera, anticipadamente, una intencionalidad estética privilegiada sobre otras intenciones. El fin, concluyen estos estudios, eran otros, más que nada de divulgación cultural entre los miembros de las colectividades.

La tradición de la literatura científica ha calificado, sin más que por apreciaciones *a priori* o por simplemente inercia intelectual, a estos textos u obras americanas como “bellas obras literarias”, asumiendo en dos epítetos lo que no pueden fundamentar del todo sus instrumentos metodológicos, porque sería reconocer, contradiciendo sus paradigmas, que existió en estas obras una intencionalidad estética, más allá de los argumentos que surgieron solamente por otras razones culturales.

Lo que queda claro es que la estética está lejos de ser la disciplina del conocimiento de lo bello como un objeto específico de estudio, ya que este concepto también es tema de debate en su imprecisión misma.

En el artículo publicado por Samuel Arriarán y Elizabeth Hernández Alvírez (s/a), denominado “La redefinición de la estética” exponen con más certeza la

reflexión anterior sobre lo ilimitado que puede ser el concepto de lo bello y también el del arte. Escriben:

admitimos que la estética parece haber existido siempre y que, por tanto, se trata de un fenómeno universal, pero al mismo tiempo nos encontramos con demostraciones de que a pesar de tener una esencia común, las definiciones de lo bello son cambiantes en cada época y en cada sociedad. Así, los griegos se amparaban en la metafísica y la teología para definir la belleza en función de una entidad trascendente (como “esplendor del rostro divino y de lo verdadero”), los modernos en cambio remitían el criterio evaluativo a la subjetividad buscando en el sujeto lo que los antiguos hallaban en la trascendencia del objeto. (p. 215)

## **2.2 Concepción de lo Bello**

En su resolución más inmediata, la estética disciplinar acoge desde una tradición milenaria, ya sea occidental u oriental, la necesidad de expresar la belleza.

Desde los albores del pensamiento occidental, se precisa en la vaguedad de la historia a la belleza como un motivo de reflexión primera. No es difícil imaginar que el pensar “lo bello” se antepusiera a la conformación de la disciplina que iba a convertirla en su propósito esencial; sin embargo, dentro del reconocimiento de una armonía apenas explicada por las palabras, podía percibirse una aproximación a otros conceptos abstractos que merodeaban incesantemente en estas cavilaciones del pasado.

Este encuentro con la armonía es uno de los pilares reflexivos que decantaría en la disciplina de la estética muchos miles de años después, cuando Baumgarten fincaría a la filosofía este paradigma de la belleza como sustento de la estética.

Lo que hace converger a tantas teorías que vienen de atrás en el tiempo y que se siguen manifestando en los nuestros, es el sentido de la armonía, del orden sometiendo al caos de las sensaciones multiplicadas al infinito de la imaginación humana.

Para José María Valverde (2011), esta interpretación de una estructura de formas respondiendo a un orden que se apoya en un mundo causal y de lógica sometida a la condición creadora del hombre, puede trasladarse como criterio válido y denominador común en todas las artes, incluyendo a la literatura. Citando a Aristóteles, Valverde escribe lo siguiente:

Aristóteles, sobre todo en *La Metafísica* sugiere tres condiciones formales de la belleza que, siguiendo a Ross, traduciríamos así: *taxis* como arreglo especial de las partes; *symmetría* como arreglo proporcional de las partes, y *tohorismenon*, la limitación del conjunto en su tamaño. (p.29)

Sumaría Valverde a estas tres condiciones un cuarto elemento: la unidad en la variedad.

Pero, independientemente de la profundidad conceptual de Aristóteles, esta armonía finalmente tendría que convertirse en un objeto físico en esencia para ser una obra de arte en primera instancia. También debería tener muy claro su propósito para quién fue creado, pensando más allá de un receptor que puede ser el otro o uno mismo, resolviendo esta encrucijada en el concepto espíritu. Citamos a Hegel (2002): “No es bello sino lo que encuentra su expresión en el arte, como creación del espíritu; lo bello natural sólo merece ese nombre en la medida en que se vincula con el espíritu”. (p.11)

Y aunque la aspiración de lo bello en el arte tiene este propósito intelectual que plantea Hegel, no podemos dejar a un lado la plasticidad del hecho artístico, su culminación cósmica que ve superadas las aspiraciones interpretativas de lo elemental para luego trascender a un estado óptico que le permita incorporarse a lo que Hegel llamó el reino de lo bello. Este sentido de formas adquiere un sentido de

orden, es decir, la estructuración de las partes de un todo se corresponde en un territorio múltiple de significaciones.

El reconocimiento de lo bello, finalmente, acusa una acción sumaria estructural. Lo bello se construye, y lo que rebasa la belleza natural en su coincidencia con los hombres, es la belleza creada por los hombres, y que sigue correspondiendo a una visión aristotélica que visualiza en otra época Santo Tomás. Santo Tomás nos dice que la belleza es aquello cuya aprehensión agrada; y luego dice que para que los entes predicamentales sean bellos, deben tener tres características: integridad, proporción y claridad (Ocampo, 2009, p.117).

Pero habrá que recalcar que la trascendencia de la forma en su orden armónico no sería suficiente para la valoración de lo bello si no logra tocar despertar el asombro, si no pretende alcanzar la otra orilla de una entidad sensible.

Ésta es la trascendencia. Lo bello es un más allá de una interpretación común porque revela un camino abierto a las interpretaciones convencionales. Para Adorno (2004), las obras se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia.

Sin embargo, el término bello contiene en sí mismo su propia indefinición, debido a lo ilimitado de su significado. Siempre habrá la duda si el reconocimiento de este orden armónico que Aristóteles, Santo Tomás, entre otros, precisaron, puede ser descifrado por cualquier mortal, o a qué responde el despertar de las facultades apetitivas. Sobre esta visión, José María Valverde (2011), señala que:

El Pitagorismo, pues, en el mismo umbral del pensamiento occidental plantea, quizá, la cuestión básica de toda reflexión estética: ¿Puede, o incluso puede haber siempre, en todo en cuanto a nos afecta como bello, expresivo, o emotivo, cierto equilibrio en la formalización de su materia, que podría ser evidente y demostrable para los demás? (p.22)

Valverde (2011), argumenta ante la pregunta anterior qué tanto podemos responder ante lo bello creado, y si esta respuesta está condicionada a la cultura en

particular. El planteamiento seguirá siendo válido en cuanto el estudio de lo bello se vea como un elemento fuera de nosotros mismos, pero que en un momento dado invade nuestra intimidad intelectual. Lo que no podría discutirse es que la estética ha permitido el libre acceso a la aventura de creer en el crear y que ésta se restringe exclusivamente a la experiencia humana.

Tal vez deberíamos concluir, como un amago de reflexión inmediata, que la teoría estética es la revelación ante todo lo que somos de una verdad sin mediciones. Así es el arte, un intruso que esperamos pero que no deja de asombrarnos. Valdría la pena citar a Adorno (1970):

Ha llegado a ser evidente que nada referente al es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. (p.9)

Sin embargo, esta evidencia de la que hace referencia Adorno se fue convirtiendo ante los ojos de una modernidad domesticada por la episteme, en un objeto asediado por las ópticas positivas y neopositivistas de la influencia científica, en carne dura, en materia ideal para la disección de las sofisticadas teorías de la retórica y de la lingüística, pero no solo unidad de estudio de las ciencias del lenguaje, sino también de las muy modernas y galardonadas ciencias sociales.

Habría que recuperar en aire nuevo el aliento primero que nos hizo simplemente emocionarnos intelectualmente ante la *physis* y la *techné* (la naturaleza y el arte), tal y como expresa Aullón de Haro (2001):

Lo estético se constituye en el reconocimiento de un valor de creación o bien de un valor naturalmente dado correspondiente a cualidades sugestivas y autónomas de percepción espiritual, esto es que valen o se identifican por sí, no aplicativas ni utilitarias. Estas cualidades podrán presentarse en cuanto objetos llenos, enteros, o presentarse como

elementos parciales, o meramente adheridos a realidades que poseen otra entidad o función o finalidad, sea ésta básica o derivada, tal es el caso también de los objetos artísticos que posee una finalidad extraartística; pero la adherencia habrá de poseer un valor de penetración anímica significativo y por tanto al fin nunca subsidiario. (p.4)

Lo bello en sí, como propiedad de un objeto estético, depende en la percepción interiorizada por la racionalidad. En la misma interpretación kantiana, al distinguir lo sublime de lo bello, se sitúa lo sublime como algo más distante a la capacidad interpretativa, puesto que éste lo pone a nivel de una expresión de grandes, en cambio, lo bello se encuentra al alcance de cada ser humano como una posibilidad de goce. Esta jerarquía de experiencia sensible la establece Kant (2003), cuando señala que “lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser pequeño” (p.135).

También Kant (2003), relacionaba lo bello con el bien, encontrando, teleológicamente, una coincidencia de fines, aunque habrá que decir que puntualiza que los fines en cuanto a propósito se manifiestan de diferente manera en la respuesta racional de cada quien. El punto de vista del criticismo kantiano, opuesto al racionalismo y al empirismo marginador del ser individual como poseedor de su propio proceso de conocimiento o de adquisición de éste, privilegia esta propuesta de dejar en el individuo el papel de interpretar y conocer los objetos sensibles.

En este caso, el fin de lo bello es simple ser, suceder en el destino de quien construye los vínculos del encuentro, o lo que los poetas llaman “vasos comunicantes, es decir, en su concepción reductiva es sencillamente constituirse. Gadamer lo expresa así “sin referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo (Gadamer, 2015, p.50).

Nunca lo bello es la imitación de un mundo real (la physis), tal y como suponía el pensamiento griego de la antigüedad, ni necesariamente tiene que ser una mera representación de este mundo. Lo bello es y está dentro y fuera de una forma de



expresión de la vida. Según Gadamer (2015), la función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real. (p.52)

Esta independencia de un objeto definido por sí mismo que encuentra el valor de objeto definido por otra conciencia distinta a su creador, es la razón de comprender lo bello como una instancia que es en sí misma como lo es en otra entidad.

Podemos concluir para este concepto con lo expresado por Pablo Oyarzun (2010):

Habría en lo *bello* una manifestación del *ente en cuanto ente*, a propósito de la cual lo temático es la instancia de la singularidad en ese “en cuanto” como *presencia pura*, que interpela, pues, a partir de un *puro estar presente*... Digo *presencia pura* en el sentido de una presencia que no remite o refiere a algo otro, sino sólo a sí misma. Es, formulado en otros términos, lo que hace un momento llamaba “manifestación intensiva”. La etimología de la palabra “bello” subraya este tema: “bello” proviene de la raíz *deu-*, con el sentido de “hacer, manifestar”; esta, con sufijo *\*dw-enos*, da el latino *bonus*, “bueno”, con forma adverbial *\*dw-enē*, da el latino *bene*, “bien”, y en la forma diminutiva *\*dw-ene-lo-*, el latino *bellus*, “bello”, “hermoso”. (*sic*). (s/p)

La identidad de lo bello es una cualidad inherente al goce estético, pero siempre dependiendo del objeto o cosa creada. De manera sintética podría situarse en la convergencia de las opiniones teóricas de todos los tiempos y disciplinas con la más inmediata de las definiciones aristotélicas: “... lo bello es sinónimo de lo placentero o de lo preferible por sí mismo”. En la expresión “lo preferible por sí mismo” (Aristóteles, 1999, p.230) es donde la sospecha de un universo contenido en el más mínimo de los objetos descubre su definición realidad dentro de la vasta interpretación de este concepto.

### 2.2.1 Percepción del objeto

La belleza como expresión creada por el hombre cuenta con el acto reflejo de una respuesta apenas condicionada por lo básico elemental. Si hablamos de la literatura, el manejo del lenguaje.

En este acto reflejo de reconocerse habitan tres rostros adimensionales: el del autor, el del lector y el de la obra creada. El reconocerse es la atribución idealista, como pensaron los griegos Platón y Plotino de que el universo poblado de fenómenos es realmente una conglomeración de ideas dispuestas a su interpretación más cercana y/o más distante, pero nunca imposibles de manifestarse en cualquiera entidad racional. Esta determinación se extiende al pensamiento de John Locke (2001), cuando expresaba que:

Es evidente que la mente no conoce las cosas inmediatamente, sino que sólo por intervención de las ideas que tiene en ellas. Nuestro conocimiento, por lo tanto, es real sólo en cuanto que hay conformidad entre nuestras ideas y la realidad de las cosas. (p.145)

Sin embargo, la interpretación de esta capacidad perceptiva ha llevado a la necesidad de muchos intelectuales científicos de explicarla desde muchos ángulos, que incluyen el estudio mismo del cerebro funcionalmente en razón de capacidad de conciencia que se manifiesta a través del individuo para el individuo.

Por supuesto que ese concepto de lo individual se refleja de una actitud de un grupo que sostiene su propio proceso cultural. Sobre esta visión expresa Roger Bartra (2012), que la actividad neuronal sustitutiva no se entiende sin la prótesis cultural correspondiente.

Esta capacidad de conciencia utiliza las sensaciones que percibe desde el control interpretativo de los sentidos humanos. De la misma forma llegan a nosotros los mensajes externos convertidos en estímulos consientes y es la misma conciencia humana que ponen en acción el carácter reflejo de sus sentidos,

adecuando su respuesta a un desarrollo individual y colectivo de una genética presente. En muchos casos recurre a la suma de varios sentidos. Según Aleksandr Lúriya (1991):

...Sólo como resultado de esa asociación transformamos las sensaciones aisladas en percepción integral y pasamos del reflejo de indicios aislados al reflejo de objetos o situaciones completas... Requiere destacar del conjunto de los rasgos influyentes (color, forma, propiedades táctiles, peso, gusto, etc.) los indicios *rectores fundamentales*, haciendo abstracción a la vez (prescindiendo) de los rasgos insustanciales. Requiere la *unificación* de los grupos de indicios esenciales y básicos y la confrontación del conjunto de rasgos percibido con los conocimientos anteriores acerca del objeto. (p.589)

Pero, ¿puede percibirse lo que no conocemos? Esta variable del conocimiento ha sido muy discutida desde tiempos ancestrales donde el los idealismo subjetivo y objetivo se entrecruzan con teorías materialistas sobre la percepción. Siempre es si lo real es lo único percibido.

Desde este impulso de búsqueda la psicología también se ha expresado dentro de su contexto teórico-histórico. Una tendencia sobresaliente es la teoría de la Gestalt (teoría de la forma) que en el desarrollo del concepto de la percepción aportó una distinta interpretación. Según Gilberto Leonardo Oviedo, su teoría, arraigada en la tradición filosófica de Kant, consideró la percepción como un estado subjetivo, a través del cual se realiza una abstracción del mundo externo o de hechos relevantes (Oviedo, 2004, pp. 89-96).

Es interesante que la visión psicológica dé a la percepción un sentido de subjetividad de quien percibe a través de sus órganos sensoriales y que dentro de la mayoría de sus teorías el receptor del estímulo cualquiera pueda ser intelectualizado; sin embargo la Gestalt se diferencia de todas éstas en que valora la capacidad de abstracción del receptor, dando paso a una interpretación que

puede resultar de la selección de datos –por decirlo de alguna forma– y no ser una mera reproducción exacta de cualquier estímulo.

Este proceso de percepción podría trasladarse fácilmente a la experiencia artística, en cuanto ante el objeto concreto generador de arte su receptor echa a andar su capacidad interpretativa como un ejercicio subjetivo.

Cada cosa creada trata de cumplirse en su propositivo y este seguramente involucra un fin utilitario objetivo donde termina por realizar en cada individuo. Dewey asegura que tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento... Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia (Dewey, 2008, p.40).

En el arte se cumple esta experiencia totalizadora puesto que obliga a una interacción directa con el objeto estético donde al momento de la respuesta interpretativa se da cumplida la experiencia estética, es decir, la experiencia se alcanza en cuanto el acto del receptor se vuelve otro fenómeno aparte con la intervención de la conciencia.

La experiencia ya internalizada se convierte en otra cosa, y más aún en la espera que la reacción sea connotativa, es más es casi su razón de ser: la multiplicación de los mundos.

Sería erróneo pensar que la emoción intelectual, por decirlo de manera sintética, cedida por el arte va en busca de una respuesta única u objetiva. Según Dewey este último hecho es especialmente importante en conexión con la individualización de las obras de arte. La noción de que la expresión es una emisión directa de una emoción, completa en sí misma, implica lógicamente que la individualización es aparente y externa (Dewey, 2008, p.77)

Desde esta visión de Dewey se reconoce la casi obsesión de la crítica por creer con una devoción absoluta, heredera de esta perspectiva científica modernista, encontrar la objetividad de la obra de artes dentro de sus análisis herméticos. Sobre esta actitud científica dice Dewey (2008):

Precisamente porque la emoción es esencial en el acto de expresión que produce la obra de arte, es fácil con un análisis inexacto concebir falsamente su modo de operación y concluir que la obra posee la emoción como su contenido significativo. (p.79)

La claridad de Dewey se manifiesta en separar que la obra en sí misma no sólo es la emoción expresada dentro un marco definido entre las premisas del dolor o del placer, sino que implica la demostración de una intencionalidad de un asunto interior que puede resolverse en un objeto específico como una escultura, un poema o una sonata. Es, como expresa Dewey (2008): “En el poema el material objetivo se hace el contenido y la materia de la emoción, no limitándose a funcionar como una ocasión evocadora. (p.79)

La experiencia de cualquier obra artística hace acuse, entonces, de dos elementos inseparables: la fenomenología del objeto estético y la fenomenología de la percepción estética. Esta postura ha dado origen a diferentes teorías de la percepción estética.

Es válido nombrar la teoría de Mikel Dufrenne (1983), que distingue tres momentos en la percepción estética: presencia, representación y reflexión. Para el objeto estético reconoce otros tres aspectos: lo sensible, el objeto representado y el mundo expresado. (p.9)

La sistematización de estos elementos permite establecer que sin objeto no hay percepción. Habrá que precisar que el objeto en su manifestación sólo cumple con el sentido de su representación pero que su necesidad de ser exhibido no se agota así, sino que requiere ser interpretado. La oportunidad de ser un objeto estético le permite extender su intencionalidad original en un propósito de interpretación multiplicada. La teoría de Dufrenne está a las antípodas del grave ejercicio de una metodología positivista sobre las obras de arte.

La percepción entonces abarca todo lo que podamos descubrir de traducciones lineales de la realidad. Es decir, la codificación de cualquier dato para transmitir alguna forma artística, obliga a preguntarse cómo podemos descifrarlo si el arte

mismo es una apuesta a una visión más de los mundos cotidianos que recorren todos los días nuestros sentidos y nuestra conciencia.

La percepción en este sentido es más que una revelación de un mundo exterior que viene a despertar nuestro mundo interior. Más bien es como un reencuentro donde estos dos mundos son posibles al menos un instante. Es como dice Merleau-Ponty (1993):

La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» únicamente al «hombre interior»; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo. (p.10)

### **2.3. La experiencia estética**

Posiblemente, cualquiera de estos prejuicios sólo surge de nuestra actual experiencia histórica que contextualiza el gusto estético del receptor de la obra artística como factor esencial en cualquier experiencia estética. Esta contemporánea percepción de reconocer al otro (receptor, degustador, delectador, lector, etc.) da razón de permitirnos la libertad de concebir un goce individual estético que nos lleva, inevitablemente, a un juicio estético de lo que percibimos.

No hay que olvidar que la aceptación de la belleza creada por el hombre ha sido motivo principal de análisis y reflexión de la antigua estética filosófica que, aunque creada como disciplina hace pocos siglos, atendía los asuntos de la creatividad

humana, es decir, de un hombre que esencialmente sigue siendo el mismo en cuanto a un ser definido –como decía Aristóteles– por sus accidentes elementales donde caben las emociones, los pensamientos y las sensaciones.

Tampoco habrá que olvidar que los grandes cuestionamientos, donde tenemos que incluir al filósofo Kant, entre otros, no era si la belleza existía o no existía como expresión fenomenológica, sino cómo se presentaba en el hombre. La discusión era –y sigue siendo para muchos estudiosos– si la obra de arte se cumplía en una sola significación para todos. O si se da, como un desdoblamiento interpretativo, la creación de la belleza a partir de un dejar de ser individual como creador y volverse, en consecuencia, el otro, el lector que redefine la identidad humana. ¿No es así la manifestación de cualquier expresión artística? ¿Se podría afirmar que en esta dualidad humana no existe una entrega a la percepción de quien la asume como suya?

La palabra estética revelada, voluntariamente, se convierte en develada al transmitirse con sus códigos muy particulares de fondo y forma y cumplirse en otros destinos: un ejemplo es la misma literatura.

Según la concepción literaria de Dostoievski (2012), “la vida auténtica del ser humano parece transcurrir justamente en el punto de la coincidencia del hombre consigo mismo, en el punto donde el hombre franquea los límites de todo aquello que define su existencia cosificada como algo que puede ser espiado, determinado y anticipado sin su voluntad, *in absentia*”. (p.146)

No puede dejar de expresarse que, durante todos los tiempos de la historia occidental, los hacedores del arte y los que se han asumido como sus críticos, no en pocas ocasiones han descalificado la intencionalidad estética de sus predecesores, tendencia que el poeta mexicano Octavio paz nombraría como “la tradición de la ruptura”.

Los valores estéticos cambian y suelen transformarse constantemente, pero no podría derivarse de esta dialéctica una conclusión desafortunada de pensar en una evolución artística, basada en los parámetros de otros actos culturales.

Al retomar esta visión de lo que puede conocerse como vanguardia, o como el principio favorecedor a nuevas corrientes estéticas, podría ponerse como ejemplo, al menos en el campo de la literatura occidental, el texto de León Tolstoi (1999):

Las diversas sectas de artistas, como las diversas sectas de teólogos, se excluyen y se niegan unas a otras...En poesía, por ejemplo, los antiguos románticos niegan a los parnasianos y decadentes; los parnasianos deprimen a decadentes y románticos, y los decadentes dicen pestes de todos sus predecesores...Entre los novelistas, los naturalistas, los psicólogos y los naturistas pretender ser los únicos artistas que merecen tal nombre. Lo propio ocurre entre escritores dramáticos, pintores y músicos. De ahí resulta que este arte que exige de los hombres tan terribles fatigas, que degrada tantas vidas humanas, que fuerza a los hombres a pecar contra la caridad, no es una cosa clara y precisamente definida, sino algo que los mismos fieles, los iniciados, entienden de diversos modos, tan contradictorios entre sí, que resulta menos que imposible saber lo que debe entenderse por arte. (p.11)

Una experiencia común en el arte es su aparente trascendencia en el tiempo, pero, también, según el criterio de los valores estéticos, su efímera efectividad creativa como objeto estético. La imaginación creativa será factor primario para reconocer en el asombro de sus formas un nuevo tratamiento de sus asuntos humanos de todas las eras.

Es en razón de esta búsqueda de nuestra definición como seres creadores, lo que nos lleva a plantearnos qué somos desde varios paradigmas tradicionales de reflexión, como los de la filosofía o de la crítica del arte, sin dejar de plantear en este derrotero las variables interpretativas de distintas ciencias.

El mundo del arte actual se ha convertido en producto de varias clases, incluyendo de consumo en su más elemental sentido, pero su discusión como valor cultural sigue en pie en todas las corrientes de reflexión intelectual. Desde este



punto de vista, la vigencia de esta búsqueda justifica el objeto de estudio de cualquier investigación que pretenda contribuir al conocimiento de la humanidad.

La indefinición en el tiempo de las expresiones estéticas nos permite vislumbrar las percepciones artísticas desde cualquier perspectiva, recuperando de este modo el ángulo del receptor, del degustador y, en caso estricto de la literatura, del lector.

Hay que decir que la reflexión sobre la belleza como expresión humana y artística surge en el pensamiento occidental hace más de dos mil quinientos años. Pensadores griegos argumentaron teorías sobre la estética, palabra que deriva de *aisthétikos*, que significa *el ser dotado de sensación*, y del verbo *aisthanomai*, *sentir*. La aportación se da desde esta cultura, sin poder separar este concepto de otros, ya sea subordinándolo a otros temas de esencia filosófica como puede ser el Bien, por ejemplo.

Nuestra labor se debate entre estos paradigmas que, por cierto, aumentan cada día, involucrándose nuevas tendencias científicas como la neuroestética, rama de la neurobiología que, desde hace diez años, más o menos, ha propuesto la teoría del reconocimiento de la belleza como una reacción neuronal. Esto obliga a retomar *las teorías de la sensación y recepción* como fuentes del conocimiento que propone Aleksandr Lúriya (1991), figura representativa rusa de la neuropsicología.

El planteamiento de esta estrategia inicial no sólo es para indicar el camino de origen de la reflexión estética como condición humana, sino de recobrar, por así decirlo, la memoria por esta búsqueda en todos los tiempos y por todos los senderos. Además, si se pretende sesgar la intencionalidad de esta investigación hacia una condición de la belleza de un texto verbal escrito, se debe interponer el desahucio de los todos recursos para reconocer este estado de belleza.

En primera instancia vale preguntarse, como si fuera por primera vez, qué es lo que determina el valor estético de un objeto de cualquier clase, ¿es intrínseco *per se*? ¿O lo es por la apreciación de un entorno humano determinado por múltiples factores? Parece, en esta disyuntiva, que la disertación del objetivo estético es relativa y acotada a sus paradigmas de plena científicidad; sin embargo, vale

cuestionar en el cómo se reconoce la estética del objeto, es decir, en el cómo se manifiesta *la experiencia estética*.

El objeto estético es en razón del sujeto que lo incorpora como una experiencia sensible, es verdad, pero que luego intelectualiza en un acto de aprehensión de un mundo que deja de ser ajeno, es como un encuentro de entidades que espera realizarse. Puede haber distintas teorías sobre esta dualidad de mundos. Para Jean Marie Schaeffer (2005):

Está claro lo que está en cuestión no es una propiedad interna de una propiedad interna de las cosas (ni a fortiori una determinación de la esencia del arte), sino una propiedad relacional, ya que la epifanía se constituye siempre en y mediante el encuentro de un objeto y un individuo. (p.34)

## **CAPÍTULO III**

### **LA POESIA Y SUS ELEMENTOS INTEGRADORES**

### 3.1 La poesía como forma estética verbal

Dentro de esta perspectiva de la tradición generalizada nace la clasificación de las manifestaciones artísticas, que no ha variado mucho en nuestro tiempo. Una de éstas es la literatura, simplemente definida como la expresión de la belleza a través de la palabra. Por supuesto que ésta sería la concepción más convencional y casi desaparecida en estos tiempos donde todo concepto parece haber sido atrapado por los códigos de la cientificidad. Existe, por ejemplo, la llamada Ciencia de la literatura y bajo sus principios metodológicos es enseñada en las nuevas aulas del mundo. Pero la apreciación de la literatura ha acarreado opiniones que la han marginado a un estricto apego a doctrinas formales de construcción convencionales al tiempo histórico que le toca vivir, lo que ha descartado a otras obras dentro de su estudio que nacieron de otras culturas y en otros tiempos. Algunas han sido situadas como meras obras testimoniales de valor antropológico o histórico, pero no literario, según sus principios científicos. En su caso, han sido estudiosos de diversas disciplinas quienes han podido constituir en material de estudio obras de carácter poético.

Una de las opiniones antagónicas es la de Octavio Paz quien señala que “la ciencia de la literatura pretende reducir a géneros la vertiginosa pluralidad del poema”. El poeta asegura que clasificar no es entender. Y menos aún comprender. (Paz, 1976, p.15)

Dentro de esta posición de aparente anticientificidad descrita por Paz, podemos encontrar una visión compartida por otros críticos y, especialmente, por los mismos poetas. Para Octavio Paz (1976):

...un reproche parecido debe hacerse a las otras disciplinas que utiliza la crítica, desde la estilística hasta el psicoanálisis. La primera pretende decirnos qué es un poema por el estudio de los hábitos verbales del poeta. El segundo, por la interpretación de sus símbolos. El método

estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque. (p.15)

La idea de enmarcar a la poesía como un objeto de estudio tiende en reconocerla como una forma estructural que cumple un propósito comunicativo y desde ahí se analiza como un código verbal con reglas y leyes, aplicadas solamente desde una posición de exterioridad, que satisface a la objetividad como condición científica. Sin duda, la ciencia reconoce la complejidad de descifrar la poesía y por eso recurre a estrategias interdisciplinarias, pero este afán concluye en un juicio reductivo conceptual que es insuficiente a la visión de la mayoría de los poetas que ven en su producto connotativo la infinitud de un acto creativo.

El constructo poético, transformado en objeto lingüístico, revela la conformación como tal a través de sus elementos integrados e inherentes a una voluntad expresada, sin importar si se manifiesta oral o en forma de escritura. En su caso, la poesía se elabora desde esa fase inicial, es decir, desde el acto creador.

En sí mismo, el concepto *poesía* se interpreta dentro de la cultura occidentalizada como un acto voluntario e intelectual, cumpliéndose en la intemporalidad, es decir, trasciende el tiempo y puede encarnar en cualquier instante.

Habrá que comprender que la postura señalada de muchos poetas no se debe a una ceguera ególatra sino a simples cuestionamientos: ¿Cómo puede delimitarse la creatividad de un poema? ¿Puede definirse la poesía a partir de la estructura de un poema? ¿Todo poema es poesía? ¿Puede reconocerse el fin objetivo de la poesía en una sola obra poética?

Las interrogantes de los hacedores de la poesía se anteponen al esfuerzo integral de la ciencia de la literatura, aun reconociéndolo como mera aproximación a la palabra poética. El mismo Octavio Paz expresa que la retórica, la estilística, la sociología la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada puede decirnos acerca de su naturaleza última.

El prejuicio de Paz, como él mismo señala, es que “la dispersión de la poesía en mil formas heterogéneas podría inclinarnos a construir un tipo ideal de poema. El resultado sería un monstruo o un fantasma. Concluye diciendo que la poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible” (Paz, 1976, p.15).

Hablando de la poesía, estrictamente, habría que retomar las conceptualizaciones y también los derroteros que la han llevado como material de estudio de un lugar a otro, reduciendo su presencia dentro de las ciencias a una mera expresión cultural, pero siempre como un medio y no como un fin en sí mismo. Desde esta perspectiva tradicional y nada arriesgada de la científicidad, valdría la pena preguntarse si hay cabida a una estrategia multidisciplinaria para acercarse a la esencia de su entidad.

Para Octavio Paz, quien acude a todas las sabidurías de las palabras asumidas por el que podríamos llamar “el hombre estético”, desde su fuente personal creativa, “la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono...La poesía revela este mundo, crea otro” (Paz, 1976, p.13).

La poesía como propuesta es pregunta y respuesta sobre nosotros mismos, la poesía es sobre nosotros, pero visto desde los ojos de los demás que se multiplican en voces para convertirse en nuestra propia y única voz. Esta sería la definición del otro que, al mismo tiempo es y deja de ser al nombrarse por la poesía. Este es el carácter de la verdadera poesía que la convierte en forma dialéctica para materia dialéctica: el mundo poético. Coincide en esta visión Heidegger al señalar que “ser obra significa establecer un mundo...Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retiene absortos en el ser ” (Heidegger,1982, pp.74-75).

En este sentido el estudio de las expresiones poéticas exige abrir todos los ojos posibles, reconociendo que la poesía es presencia objetiva, posiblemente en su lenguaje estructurado, pero también inobjetiva –como dice Heidegger–, por no reducirla a un solo reducto de subjetividad.

En estas condiciones quedan abiertas todas las puertas del conocer para aproximarse a la poesía para aceptar que al manifestarse expresa un fin, es un fin *per se*. Por lo tanto, esta confrontación con nosotros mismos, que provoca la poesía, justifica el conocernos a través de la voz que nos convoca, y convierte a esta travesía en un saber complejo, tal vez extraño o doloroso, tal vez el menos frecuente en estos tiempos que parecen navegar en mares más seguros y reconocibles.

Sobre la reflexión de conocernos en el lenguaje poético, dice el filósofo y poeta Ramón Xirau que “la palabra *conocimiento* debe ser entendida como forma del saber y, especialmente, como forma de este saber que algunos, con Dilthey, llaman “cosmovisión” o “visión del mundo”.

En cierta forma este planteamiento de Xirau (1978) nos hace (re) considerar el término viejo y rico: “metafísica”, como él mismo lo califica, pero que hace, en retrospectiva, recuperar la esencia de todo saber intelectual. Xirau determina que “si el conocimiento remite a las cuestiones vitales que el hombre se plantea –nuestro origen, nuestro destino, el tiempo, la vida misma, la posible inmortalidad y la posible divinidad– metafísica y poesía se aúnan. Tal vez –y solamente tal vez– con una sola diferencia: el poeta, por lo menos en su obra escrita, no describe siempre su método.” Asumir esta libertad nada ligera, nos faculta a concebir a las obras literarias de otros tiempos –al menos no el nuestro- en otras realidades, lo que nos hace posesionar nuestras vidas en otras vivencias no personales, pero siempre con una condición: refutar el tiempo como convencionalmente lo percibimos. (Xirau, 1978, p.12)

En la poesía el tiempo humano no tiene horas, ni días, ni siglos. En su libro “Palabra y silencio”, Ramón Xirau al hablar de Jorge Luis Borges, escribe que el escritor argentino refuta el tiempo para crear otro tiempo –otra realidad poética– donde no existan las dudas que existen en el tiempo sucesivo de nuestras vidas. Esta aseveración podría hacerse extensiva a toda labor poética (Xirau, 1998, p.4).

Esta otra realidad poética, la de la poesía que nos habla frente a frente, no deja de ser un lenguaje para todos, por lo tanto, lo tenemos que reconocer en el somos, en ese otro tiempo de la otra realidad poética que asume la apariencia de estar siempre detenido, haciendo un papel de espejo referencial de vida.

Sobre este principio poético del tiempo *hoy*, que se convierte en la refutación ya mencionada: afirmación de una negación, se puede agregar el pensamiento sobre la incausalidad del tiempo, expresada en las imágenes poéticas por Gaston Bachelard (1975):

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad va a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa...El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico. (p.8)

Esta misión de río de la palabra poética, de ir y venir pero ser la misma esencia que lo define, resuena en muchas definiciones de la poesía. Para César Fernández Moreno (1983):

La poesía es, pues, comunicación de hombre a hombre, movimiento y no quietud, devenir y no ser. Arranca de un espíritu que intenta suplir su mortalidad proyectando sus sentimientos hacia el infinito histórico, mediante un lenguaje que será, correlativamente, el que corresponde al compartimiento espiritual de donde partió. (p.12)



Pero vale anteponer a estas generalizaciones, el papel del interlocutor como factor esencial de existencia poética. Lo que nos lleva a pensar que obras de “otros tiempos” despiertan una correspondencia distinta pero efectiva a lo que hemos denominado la otra realidad poética.

También vale redimir, si se puede decirse así, la preocupación original de la literatura cuando intentaba en su pasado no tan remoto aproximarse al fenómeno poético, a través de sumar el oteaje de todos los horizontes del saber, algo que se ha perdido en el camino de convertir a la poesía en material de estudio ajeno a sus fines humanos.

La observancia convencional del mundo científico ha intentado y justificado el estudio de la poesía desde muchos tipos de paradigmas. Su marco teórico se debate ante el horizonte lingüístico, social y hasta matemático. En este último aspecto la intervención interpretativa se dirige a probar que el ritmo del lenguaje poético obedece a armonías aritméticas que se convierten en giros verbales, ordenando así las palabras en diferentes intenciones rítmicas.

Como podemos ver, paradigmas parten de una interpretación de significado y signo a través de la exposición de conceptos o ideas, pero otros atienden a construcciones meramente formales.

La interpretación de cualquier producto del lenguaje, evidencia, como propósito el estudio del significado y de su construcción formal, lo que tradicionalmente hemos conocido como fondo y forma.

En el caso de la poesía, la forma y el fondo han dado cabida a la elaboración de clasificaciones que se les ha llamado géneros. Sin embargo, la poesía, como verdadera expresión de arte, de un hacer, ha trascendido siempre sus definiciones lapidarias y el afán clasificatorio de los estudiosos, es decir, el texto creado por un sujeto, o el texto *per se* sin sujeto creador pero como obra creada, solamente aspira a un lector. En este sentido, ¿qué es lo que identifica en esencia al texto para convertirse en un objeto poético, en un poema?

La propuesta de esta investigación expone los elementos integradores de la poesía, en este caso de la poesía llamada lírica, razón justificada por los textos contemplados a interpretar desde un análisis hermenéutico-antrópico.

Como un convencionalismo mediador de diferentes paradigmas y teorías literarias, se nombran, primeramente, los elementos que corresponden al estudio del fondo o contenido del texto poético. En un segundo momento se exponen los elementos formales que contiene o debe poseer el poema lírico.

El poema lírico, como tal, se identifica como la expresión de las emociones de una manera egocéntrica, que deriva en la exposición de las emociones humanas más esenciales. Los sentimientos adquieren en el lirismo una libertad absoluta y, no pocas veces, desmedidas.

Para partir de un marco de referencia conceptual que nos permita distinguir los elementos que constituyen el instrumental de análisis del fondo de un poema y de su estructura, nos remitiremos a la exposición de la primera estrofa del poema *¿Qué es poesía?* del poeta Salvador Díaz Mirón, poeta mexicano modernista de finales del Siglo XIX, que en su intencionalidad de propuesta lírica establece, poéticamente, los elementos de la poesía:

### **¿QUÉ ES POESÍA?**

*¡La poesía! Pugna sagrada,  
radioso arcángel de ardiente espada,  
tres heroísmos en conjunción:  
el heroísmo del pensamiento,  
el heroísmo del sentimiento  
y el heroísmo de la expresión.*

El término heroísmo es fundamental para reconocer el arte poética del poema lírico que, como se expuso con anterioridad, reconoce al poeta como el divulgador absoluto de las emociones más íntimas. Ver en el poeta la figura de un héroe que, en su definición más inmediata, es la persona que triunfa en las circunstancias adversas, es descubrir en el poeta al vencedor de los más graves silencios. Al mismo tiempo, los tres conceptos enumerados que fortalecen el heroísmo en conjunción, según Díaz Mirón, son únicos y definidores del acto poético.

En nuestro caso, se hace válido partir del pensamiento, del sentimiento y de la expresión, para conformar los apartados de fondo y forma que constituyen los elementos de un poema. Sin embargo, no pretendamos que la lectura de un texto poético es descifrable hasta sus entrañas. Ni aun con el instrumental del análisis más incisivo se puede aseverar que un poema ha sido descubierto en toda su intencional. Podemos merodear, no sin placer estético, la entidad de un texto, pero tendremos que reconocer su propuesta camaleónica que lo mantiene intemporal y trascendente. Válido es citar a Luis Rius (1972) en su ensayo *La poesía*, publicado por la ANUIES en 1972, que dice:

La ambigüedad fundamental que la poesía nos propone –y de extrema complejidad escudriñada a fondo- puede enunciarse muy simplemente: lo que el poema dice o aspira a decirnos es algo distinto de lo que rectamente significan las palabras y frases que lo componen. (p.12)

En este sentido, poblar de conceptos pretendidamente definatorios de un texto poético sería participar del fenómeno del acto creador, del arte en sí, reconociendo que estos principios enunciados por Díaz Mirón son *pertenencia* por igual del lector tanto como del autor, como se ha manifestado anteriormente en el capítulo relativo a la experiencia estética.

Se concluye de esta manera que el reconocimiento de un texto como un poema lírico se puede lograr con el análisis de los términos *pensamiento*, *sentimiento* y *expresión*, que debe responder a una exposición compuesta de dos momentos: el fondo y la forma.

En este caso iniciaremos por **el fondo** que, como se enuncia, abarca los principios de *pensamiento* y *sentimiento*. En un segundo momento se analizará **la forma** que atiende a la *expresión*.

Deberá considerarse que el análisis de un texto literario ha expuesto los términos “fondo” y “forma” como una dicotomía, pero la consideración de este análisis, en su percepción hermenéutica planteada, no los distancia. Tradicionalmente se expresa, incluso coloquialmente, que la forma es fondo, sin embargo, en la poesía el fondo es forma muchas veces.

## **EL FONDO**

El fondo, que abarca el análisis de los conceptos *pensamiento* y *sentimiento*, se puede esquematizar con base a los elementos de la propuesta siguiente:

### **I. Pensamiento:**

A). *La intencionalidad conceptual o el reconocimiento de la idea*: es la identificación del texto, con base a una lectura inicial, de manera denotativa, pretendiendo reconocer el asunto o tema, como se determina convencionalmente.

B). *La vivencia oblicua*: es la exigencia de una interpretación diferente que demanda otro nivel de lectura al reconocerse una causalidad distinta en el texto.

### **II. Sentimiento**

A). *El rigor íntimo*: es la delimitación explicativa de la sugerencia de un texto con base a la emoción y/o sensaciones presentadas. Debe reconocerse si existe una o varias emociones y/o sensaciones en el sentido de su mera exposición o exaltación de su intimidad.

B). *La realidad afectiva*: es la exigencia de reconocer en las emociones y/o sensaciones del texto su influencia conductual en el campo expresivo, sin dejar de percibir la variedad de interpretaciones que permitan contemplar la intensidad en sus diferentes dimensiones.

## **LA FORMA**

### **I. La expresión:**

A). *Lenguaje connotativo* (figuras retóricas: metáfora, imagen): es la manifestación de las palabras, empleadas más allá de su valor lógico y gramatical, que permite su manejo lúdico y arriesgado, con la intencionalidad de abarcar el universo connotativo de las significaciones.

La retórica occidental, principalmente, pretende llamarle figuras donde predominan los conceptos de metáfora e imagen.

B). *El ritmo*: es la estructura aritmética del lenguaje que transgrede el orden prosaico, incorporando armonías disímbolas para entretejer códigos sonoros que sean capaces de provocar interpretaciones estéticas *per se* y en las diferentes lecturas.

Esta propuesta de reconocimiento del poema como objeto lírico pretende subrayar la intencionalidad primera de penetrar en un texto, sin el andamiaje que pueda proporcionar la vasta exposición teórica de las distintas disciplinas del lenguaje

### 3.2 La imaginación creativa

En este ánimo del conocer, en este caso el objeto verbal, puede plantearse que lo pretendido como objeto puede también ser sujeto de conocimiento como hemos expresado con anterioridad, es decir, el poeta conoce y revela el mundo, nombrándolo, descubriendo lo que el propio universo le dicta, y luego sigue la construcción de este conocimiento poético, donde el lector juega un papel irrenunciable porque en él se cumple la revelación, la cual debe ser descifrada no como un ejercicio numérico sino como un producto distinto generado por el autor y el lector, desde dos horizontes que coincidan o no en sus miradas., a través de lo que llamaba Bachelard la fenomenología de la imaginación, sin dejar de concebir el mundo de la vida, esencia humana, como el reino de evidencias imaginarias, según la percepción de Husserl. Para Francisco Galán (2000):

El tema de la imaginación reviste una gran importancia en distintos campos de la actividad filosófica. Sin duda en el campo de la estética, pero no es menor su importancia en el campo de la teoría del conocimiento, de la antropología filosófica e incluso en el de la metafísica. El tema de la imaginación es, en ciertas filosofías, un tema clave en la explicación de la articulación o falta de articulación de lo sensible y de lo inteligible. (p.203)

En este renglón de situar las estrategias para interpretar un texto poético es, simplemente conocer, entendiéndose como sinónimo de la intuición, la penetración imaginativa. De otro modo, la experiencia humana y vívida como tal no existiría, sería como una representación en un teatro vacío, un mundo sin mundo. El

conocimiento, entonces, es un encuentro, que se abre en el espectro del enigma de ser lo que imaginamos que es, pero que se da como una inacabable representación.

De esta suerte de río que se torna en mar, hace acuse la poesía, es decir, del yo que hemos construido en larga travesía que incluye la inconsciencia, por supuesto, llegamos a través de la imaginación poética, tanto como autor o como lector, en la versión de cada uno de nuestros *yoes* –por decirlo así–, dándonos dentro del universo el sentido de nuestra identidad.

Esta imaginación poética debe cumplirse, entonces, en la dualidad del acto creador. Autor y lector juegan con los mismos dados diferentes juegos, el que le permita a cada configurar mundos y asumirlos, para Lezama Lima (1981):

Existe una función creadora en el hombre, trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre... Instante en que lo orgánico se transforma en respirante, es decir, en que aparece el espacio asimilado, pues la respiración es el espacio asimilado que se devuelve. (p.126)

Esta capacidad creadora exige la vivencia mutua, incorporando al objetivo estético en el río de las significaciones con la única bitácora de reconocer en la búsqueda de un horizonte de misterios la posibilidad de imaginar. Para Hegel (2005):

...esas imágenes que desarrollan el pensamiento no están consideradas como resultado de la invención personal del poeta, de una comparación que sea obra suya. Es la realidad misma que, reflejándose en la imaginación, sufre en ella una transformación que la identifica con la concepción misma. La creencia en el mundo, tal como nosotros lo vemos racionalmente con nuestra mirada prosaica, deviene una creencia

imaginativa, pues para la imaginación existe solamente el mundo que el pensamiento poético ha creado. (p.44)

En esta imaginación poética está el algo más, esta presencia que espera el lector y que deviene también en acto creativo, en lo sospechado por el poema que va ya sin guía ante nuevos canales de navegación donde le aguarda el asombro de una luz insinuada o los sinsabores de una travesía no cifrada por la ventura. Lo que sí es una afirmación es que en la imaginación poética hay creatividad, hay ese agregado a la denotación primera que la hace trasvasar a hacia el prefacio o colofón de las significaciones. En esa nueva patria nacen y muere la poesía de cuerdo al impulso de la imaginación. Lo que escribió el poeta se vuelve horizonte perseguido. Sucede en este decurso lo que menciona Gadamer: “Se trata de algo más, de algo que ni sabe el poeta ni nadie puede decir y que, sin embargo, no es arbitrario ni subjetivo” (Gadamer, 2012, p.95).

La poesía se erige en un fenómeno de creatividad que involucra a su dador y a su receptor con el común denominador de la conciencia, la cual se torna también en la posibilidad de la prolongación de significados, en el degustador de lo bello en todas sus acepciones y dimensiones.

La poesía es la voz más escuchada porque habla desde cualquier parte sin buscar nada, pero encontrando la esencia de los demás. Para Hegel, por su propia naturaleza, considerada en su generalidad, la poesía es, en efecto, o que mejor responde a la idea de lo bello en el arte y a la idea de la obra artística, pues la imaginación poética, al contrario que las artes del dibujo y en la música, no queda limitada de varias maneras en sus creaciones por el carácter específico de los materiales de la representación (Hegel, 2005, p.21).

Para la imaginación poética el objeto creado tiene que ser trascendido, es decir, abrir en el otro una nueva circunstancia de asombro que le permita el ejercicio de la creatividad a partir de sus propias facultades interiores. Es el reto de las imaginaciones donde el parto de un texto pretendido de creatividad, pretender ser la consumación de un nuevo inicio, el del lector. En este círculo perfecto el texto



juega un papel importantísimo en cuanto deriva como fenómeno creado por entidad para convertirse en otro fenómeno trascendiendo por otra. Es el vaivén del arte cumpliéndose en la esencia de la conciencia. Dice Bachelard (1978) que:

En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento...para el ser que reflexiona es un espejismo, pero este espejismo fascina. Arrastra consigo una dinámica especial, que es ya una realidad psicológica innegable. (p.149)

La poesía no sólo cuenta con sus elementos materiales que se configuran e el autor, el lector y el texto, sino que la imaginación creativa se convierte en un elemento básico. Al reencontrar el lenguaje objetivo de los códigos lingüísticos convencionales, estos elementos ponen en juego la experiencia de las sensaciones y de las concepciones del pensamiento social, es decir, las palabras que se pertrechaba dentro de un mundo nominativo empiezan de otra manera a pronunciarse como si pertenecieran a un nuevo universo denotativo, convertido en esa trascendencia connotativa que mencionaba Bachelard.

Finalmente, las palabras se van sembrando en superficies distintas a la manifestación de la oralidad y se bifurcan entre los surcos de posibles discursos ya escritos, como si fuera un destino. Luego será palabra poética. Para Alberto Ruy Sánchez, la escritura misma, desde sus orígenes, está vinculada estrechamente con la idea de que el mundo es algo más de lo que vemos y tocamos (Ruy, 2001, p.10).

Pensar en la función espejeante de la imaginación estética dentro de un juicio reductivo de análisis, es dejar que la interpretación se concreta a darle una significación psicológica que ha sido una atención de carácter científico que se ha introducido en el área de reflexión de la creatividad y de la imaginación poética. Por ejemplo, para Jaime Balmes, La imaginación es la facultad de reproducir en nuestro interior las impresiones de los sentidos, independientemente del ejercicio

de esto; y de combinarlas de varias maneras, sin necesidad de sujetarse al orden con que las hemos experimentado (Balmes,1905, p.7).

Esta redefinición de lo imaginario, yendo más allá de un posible diseño estructural de nuevas formas convencional de interpretación que ha generado la ciencia de la modernidad, permite una búsqueda de la identidad transgresora de la ret, contradiciendo el curso legitimado de la cientificidad. Es importante decir que ante esta postura libertaria se ha opuesto el viejo régimen del saber científico. Subraya Carretero Pasín (2004) que:

La revalorización antropológica de lo imaginario pasa, entonces, por el redescubrimiento de una lógica peculiar de lo aparentemente ilógico, por la dignificación de aquellos órdenes de la experiencia social irreductibles al modelo de racionalidad imperante desde la *episteme* racionalista y su derivado la Ilustración. El espíritu racionalista se caracteriza por un ilimitado énfasis en explicar lo real en base a un preestablecido esquema lógico racional y, en consecuencia, a subestimar y desvalorizar todas aquellas representaciones culturales que extralimitan dicho esquema.  
(s/a)

No es nada nuevo que, como Balmes define la imaginación, se deduzca que la imaginación es sinónimo de fantasía. El mismo Samuel Ramos distingue entre la capacidad imaginativa y el efecto fantástico, entendiendo este último como la consecuencia creada de un impuso original imaginario que se fragmenta al infinito, creando diversos órdenes que en la poesía podrían serlas imágenes acuñadas por los sentidos, es decir, visuales, olfativas, táctiles, etc. Ante esta bifurcación de interpretaciones sobre la imaginación poética y la fantasía se ha requerido la intervención de diferentes expresiones artísticas y hasta científicas, pero tampoco la filosofía se ha quedado atrás.

La percepción sensible ha llegado a niveles de interpretación de fenómeno estético como un acto de creativa convertido en materia inteligible. La particularidad de estos conceptos es que se incrustan en el modelo de la creatividad como factores de un movimiento dialéctico de significados.

El diálogo poético y creativo se da través de sus actores y el universo de todas las cosas figurativas y abstractas. El mundo de las ideas como añoranza platónica es violentado en sus parábolas ante la multiplicidad de circunstancias en l que puede convertirse un acto poético. Cuando la imaginación habla, puede ser escuchado por la fantasía. Samuel Ramos (1998) señala:

...Creo que lo que se ha pensado siempre bajo el nombre de fantasía es la capacidad imaginativa con el poder de invención. Es la imaginación que se liberta de las impresiones de los sentidos y de la lógica racional para construir, conforme a una lógica propia, relaciones, objetos y seres que tienen una existencia puramente ideal. Es la fantasía la que ha construido el mundo mitológico y poético en el que vive el hombre, tanto como en el mundo real. La fantasía incluye, pues, la idea de un juego libre de la imaginación, para recreo el espíritu, que necesita tanto de sueño como de la realidad. (p. 48)

La percepción, en un proceso deductivo-inductivo, fragmenta el latido de las formas para fraguar en vuelo inverso los nuevos órdenes del asombro, convertidos en el círculo que cierra en su infinitud de sí mismo el valor trascendental de la poesía.

En un acto sumario de complicidades creativas, la imaginación, blandiendo la fantasía, traza una fenomenología del sueño despierto, aquel que arroja infiernos y paraísos extendidos de la realidad consciente y desnuda los párpados de la ceguera anquilosada en una realidad acomodaticia.

La imaginación inaugura nocturnidades matutinas, sombras de los seres que proyectan luces. Es la imaginación quien descubre todas las cosas, por primera vez, para que las nombre la poesía. La imaginación ama *las premisas*. Precisamente en tanto supuestos no demostrados, en los que hunden sus raíces inevitablemente las construcciones teóricas. Soporte imaginario sobre el que se apoyan los actos de fe de la razón imaginante (Lapoujade, 1999, p.103).

O, tal vez, en esta percepción imaginativa simplemente se dé una especie de revisión de las cosas donde el universo sólo aguarda que se re-produzca el fenómeno impensado, el objeto poético, y sea como Steiner reflexiona: "...Quizás la fantasía artística sólo recombina, hace un mosaico, yuxtapone por medio de montajes y *collages* lo que de hecho ya está ahí" (Steiner, 2011, p.32).

¿Pero es un concepto incontenido la fantasía? ¿Nace y muere? ¿Cuándo puede determinarse si es como un río que desemboca en el mar del asombro derrotado, en el horizonte que se agota en un solo paisaje sin aventura posible? Eso no puede conocerse hasta que el avistamiento toque islas humanas, orillas de una piel que se estremezca con el roce imaginante de un discurso alado.

Siempre será la interrogante, la posibilidad de ser y dejar de serlo. En esta apuesta en pos de la creatividad, TH: W. Adorno (2014) señala que:

...La fantasía también es, y esencialmente, el uso ilimitado de las posibilidades de solución que cristalizan dentro de una obra de arte. No está simplemente en lo que a uno se le antoja existente y al mismo tiempo resto de algo existente, sino más aún tal vez en su cambio. (p.232)

Sólo hay que aguardar a que suceda la experiencia poética, que el ser se cumpla en sí mismo como objeto estético. Como determina la expresión coloquial, habrá que echar a andar a la imaginación, pero siempre con el afán de atrapar las imágenes del ensueño que el sueño construye en los recodos de las definiciones de las cosas. Pero hay que tener la certeza clara de Bachelard que la imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad;

es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad (Bachelard, 1978, p.51).

### **3.3 El autor implícito y su creatividad explícita**

La figura del autor de un objeto creativo o poético –siendo redundante–, más allá del englobe del concepto creatividad visualizado desde tantas perspectivas disciplinares, como hemos visto, es aquella entidad que pone en juego la circunstancia de una convivencia contra entidades. Toma el mundo del silencio en sus manos y lo pone a hablar. Su mensaje es construido de todas sus experiencias vivenciales, personales o no.

Este mundo nace a manera de propuesta, es decir, yo soy en todo-para otro. Este mismo mundo se convierte en un acto inicial de artesanía en un pronunciar más profundo de las definiciones de las cosas, se compone de cada hoja, de cada rama, de cada raíz, como un árbol brotando y creciendo a la dimensión que dictamine su estatura destinada.

Este amasijo es la aspiración total de búsqueda y entrega. Para Erwin Schrödinger (2016), el mundo es una construcción de nuestras sensaciones, percepciones y recuerdos. Conviene considerar que existe objetivamente por sí mismo. Pero no se manifiesta, ciertamente, por su mera existencia. Este es el mundo que el poeta creador de su voz tiene que compartir.

El reto aprehensivo del creador, el autor, el poeta siempre, es la invariable incertidumbre sobre su propia capacidad creativa, sobre el receptor silente de lo creado, sobre el destino que corre su obra consumada en su instancia íntima y personal. El poeta espera, como dice Schrödinger, que el mundo se ilumine a sí mismo a la luz de la conciencia, sino sería como una representación se presentase en un teatro vacío (Schrödinger, 2016, p.13).

En la condición de la creación nace y crece el espíritu del poeta, en la voz que participa del amanecer poético de todas las cosas, en esta cualidad humana de transportar, más que de transformar, una condición de vida prolongada, de ser desde el objeto la posibilidad de ser en otro. Este momento es al que Lezama Lima (1981) el instante que lo orgánico se transforma en respirante, es decir, en que aparece el espacio asimilado, pues la respiración es el espacio asimilado que se devuelve. Sobre esta misma visión, agrega el poeta Lezama: En una superficie de metal, ágata o piedra, el aire es refractado, devuelto; el vegetal lo incorpora, pero sin posibilidad de diálogo. El hombre –solamente asimila el espacio y lo devuelve como un logos, con un sentido, es el verbo (Lezama Lima, 1981, p.126).

Pero, ¿realmente el poeta es un artífice dotado de dones, es un amaestrador del caos? En la vastísima aportación sobre la labor poética, se menciona que la revelación de la palabra parte de un silencio creador, el cual es matriz de la potencialidad de un texto materializado. La satisfacción posible del poeta es la conclusión que pretende de su acto creativo, puesto que, al menos sabe ha recurrido a todas las suertes formales de su experiencia empírica, así como a la invocación de su pretensa imaginación. Esta condición creadora lo distingue de las otras voces de la tribu humana. Federico Delclaux dice que allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel! (Delclaux, 2003, p. 39)

La distinción de Delclaux (2003), hace que el poeta haga acuse de dominios del lenguaje, primordial instrumento de composición que acoge la razón de los mensajes verbales. Al mismo tiempo que su cercanía con las palabras le conceda la habitualidad de una certeza desarrollada desde su origen. El lenguaje convencional se manifiesta en múltiples vertientes donde el lenguaje literario demuestra una libertad reconocida. Este manejo instrumental del lenguaje hace propicia la ventura de la creación literaria. Determina Rosa Navarro Durán (1996):

El lenguaje literario –sobre todo el poético– presenta una frecuencia de recursos retóricos mayor que la habitual. El escritor acrecienta la belleza, el artificio, la agudeza de su obra con una serie de juegos verbales recurrencias, cambios en la lengua que utiliza. Para comentar un texto es preciso el conocimiento de estos procedimientos, de un determinado número de figuras retóricas. La enumeración podría ampliarse mucho, pero basten los más significativos o más usuales: unos subrayan lo fónico; otros, la estructura, y otros, el significado. (p.37)

Esta disposición creativa ya ha sido parte del quehacer reflexivo del mundo griego antiguo, en donde se pensaba en la poesía como un ejercicio intelectual que pertenecía en exclusividad a quienes se habían habilitado en esta disciplina. Ya sobre el genio o este don creador se habían tejido muchas teorías, incluyendo algunas esotéricas o con un sesgo místico.

Desde Platón se fue dejando esta labor de creación a la responsabilidad de los seres dotados de inteligencia, que la modernidad llamaría superior, pero incluyendo a Aristóteles se mencionaba que en manos de estos individuos había una cualidad distinta: el genio. Pudiendo entender este concepto como la capacidad creativa, independientemente del conocimiento instrumental del lenguaje. En su libro sobre historia del arte, José María Valverde (2011), hace alusión a este pensador griego sobre este concepto:

...En todo caso, por lo poco que dice Aristóteles de los poetas, no los ve como especialmente arrebatados por un fuego divino, la “inspiración” al modo platónico, sino como dotado de una predisposición natural, de unos hábitos técnicos y de un toque de genio; para ese término nos viene bien apelar a un texto de la *Retórica* (1459<sup>a</sup>, 6, 8) sobre la metáfora: “Esto es lo único que no se puede aprender de otros y es también signo de genio, puesto que una buena metáfora implica una percepción intuitiva de la semejanza de lo desemejante. (p.32)

El poeta, convertido en un Yo poético, debe realizarse en ente ajeno, para que éste en similar función asuma la capacidad de la extensión de la creación en lo que hasta nuestros días se conoce como mera interpretación o, en el mejor de los casos pretendidos, en una experiencia estética. La parábola del pescador y su red de Gadamer (2016) se ve concretada cuando habla de la expectación de aquel que, distinto al Yo poeta, espera convertirse en el Yo de cada uno, es decir, en la multiplicidad de las otras voces. Desde ese momento el poeta deja de pertenecerse para ser en los demás, pero no en una personalidad colectiva, sino en uno de cada uno.

Al mismo tiempo el poeta se despoja de una realidad que fue suya y que la construyo dentro del marco de su propio bagaje de instantes. Es como cuando asevera Ramón Xirau (1997), que el poeta se encuentra en una situación privilegiada. Es él quien puede decirnos el sentido de la realidad. Es él quien puede darnos el sentido del tiempo.

Concluye Kant que el creador de una obra de arte debe tener una característica singular: genio. Dice Kant que para el juicio de bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige genio (Kant, 1976, p.280).

### **3.4 El lector y su participación creativa**

¿Quién es el lector que trasciende el universo individual del autor del poema?  
¿Cuál esa voz que multiplica el significado de un mundo intemporal y fugitivo que se hace nombrar por la poesía? ¿Qué patria de identidades se funda en una sola posibilidad de lectura? La prolongación de los significados lleva paralelamente una lectura estética, es decir, susceptible de incorporar en su aventura lectora algún nuevo discurso de las cosas.



El poema ya construido, vuelve a serlo por el lector. Según Ramón Xirau (1978):

...la poesía es, así, conocimiento que nos ata a los otros y nos permite  
– cada poema puede ser leído, matizadamente, de manera distinta por  
distintos lectores atentos – entrar en contacto por medio de semejanzas  
– sin ellas el poema sería ininteligible – y diferencias – sin ellas el poema  
carecería de vida y de vitalidad. (p.27)

El pregusto por el objeto poético previene la posibilidad de encontrar en él particularidades que van a denotar la cualidad intrínseca de la delectación crítica, es decir, que el pensamiento de Umberto Eco reafirma esta actitud-reflejo de quien encuentra en un texto cualquier significado.

Para Eco, esta *condición cualitativa* del objeto y esta *condición sugestiva* del razonamiento crítico constituyen el fundamento, a nuestro entender, de la infinita fecundidad degustativa y crítica (Eco, 1970, p.93).

En este mismo sentido podemos apreciar que la poética de Hegel complementa la percepción occidental en que el arte, como la poesía misma, ofrece una respuesta denotativa ante el acto imaginativo que exige un accionar de la misma naturaleza.

Como Hegel reflexionaba, la creencia en el mundo, tal como nosotros lo vemos racionalmente con nuestra mirada prosaica, deviene una creencia imaginativa, pues para la imaginación existe solamente el mundo que el pensamiento poético ha creado (Hegel, 2005, p.44).

Este transcurrir de la esencia creadora tiene en cuenta que la relación auto-texto. Lector acusa un común denominador de posible actitud transformadora. Para Julieta Fiero una persona es capaz de transformar una voz en un universo de figuraciones que incluyen color, sentido, olor, olfato y tiempo. Se podría argumentar que dada una palabra siempre existe una imagen que la supere y viceversa, que invariablemente habrá una voz más plena, de tal manera que nos podemos eternizar en descubrir el sinfín de imágenes y palabras, cada una más rica que la otra (Fiero, 2010, p.25).

El devenir se realiza entre seres que pueden habitar épocas y realidades distintas. Según en esta concepción dual en que la poesía rompe la causalidad de las coincidencias, la experiencia poética se bifurca para ser poseída por cada uno de sus interlocutores y, desde ese instante, el individuo es materia para ser invadido por la poesía; será, como dice Lezama Lima (2002):

...un apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. (p.151)

La provocación parte del fenómeno ya creado, aun cuando no se constituya en discurso independiente en el lector despierta en el imaginario de sus propias ideas. Sobre esta tendencia opina John Locke (2014):

...Estas dos fuentes –las cosas externas, materiales, como objetos de *sensación*; y las operaciones internas de la mente, como objetos de *reflexión*- son, para mí, los únicos orígenes de todas nuestras ideas.” Y en esta observación puntual de Locke puede observarse que las dos acciones racionales actúan de manera interdependiente. (p.9)

Desde ese momento, el lector se individualiza, adhiere en piel propia la abstracción de su mundo. Ese es su papel, convertirse en el vigía acérrimo de su interpretación personal. Según Paz, desde ese instante el poeta no debe interponerse entre el lector y su poema, debe desaparecer para que el lector se las arregle a solas con el texto, porque el lector es el segundo autor del poema. Su lectura lo rehace y lo cambia (Paz, 2014, p.14).

La correspondencia es tal, que la formulación de una figura lectora por el autor es correspondida por la formulación de la figura del autor, llevada a cabo por el lector, en el sentido de ir tras el propósito creado no en cuanto a proceso sino como obra infinita en significación, pero todo concluye siendo un puente entre ellos, representado, simplemente, por un texto. Dice Umberto Eco (1992) que:

Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo. (p.41)

Se puede decir, entonces, que el lector es un intérprete del texto que, con ánimo despierto, despliega velas en su mar de infinitud connotativa, pero, como el autor, dependerá siempre de su capacidad creativa.

El lenguaje es el único instrumento que puede convertirse en su propia obra interpretada. Sobre esta posibilidad Eco señala que en un sistema semiótico cualquier contenido puede convertirse a su vez, en una nueva expresión que puede ser interpretada, o sustituida, por otra expresión (Eco, 1992, p.243).

A partir de esta interpretación, el proceso individualizador de la lectura permite abrir las puertas a una otredad, a una definición de una identidad que abandona el espejo del autor y busca el encuentro con otro rostro creador. En esta procuración verbal no hay cabida a la renuncia. Se juega a la especulación más cercana al azar creativo.

En el lector el texto vive o muere, pero esta experiencia debe reducirse, en primera instancia, a la singularización. En este caso, singularizar, según Xirau (1953), consiste en entresacar, de la realidad del mundo o de la intimidad de nuestros sentimientos e ideas, una forma particular, a veces un mínimo rasgo que nos distingue y nos separa de los demás. Y según Gadamer (2012):

...En este sentido esencial, por exigencia propia, la poesía es texto, es decir, un texto que no remite a la fijación de un discurso pensado o dicho, sino que, separado de su origen, reclama una validez propia que, por su parte, es una instancia última para el lector o para el intérprete. (p.95)

La singularización es esa instancia última que cita Gadamer, pero también es el inicio dialéctico de la interpretación. Al particularizarse el texto en la lectura se ve la consumación de un origen, ese que pretende ser el valor esencial del texto y que persigue el autor con todas sus fuerzas: ser creativo.

En esta apreciación de una subjetividad extendida, se une Heidegger (2005), quien determina que en todo interpretar se encuentra cada vez una singularidad cuya verdad tiene su peso esencial en que la interpretación es historia-fundante, esto es, hace necesario otra interpretación, igual que ella inicial y diferente de ella.

Desde esta perspectiva, la consumación de este diálogo a través del texto permite el hecho lingüístico de la conveniencia verbal, en el estricto sentido reconocer en su etimología el hecho de compartir vidas. Eso produce el acto de leer un texto poético: la posibilidad del significado múltiple, como verdadera pretensión de la poesía. Para Ana Ester Eguinoa (1999):

La lectura es una experiencia intrapersonal (manejo interno del lenguaje que permite la comprensión de los significados de los enunciados), e interpersonal ya que es una forma comunicativa particular entre el autor (emisor del mensaje) y el lector (receptos de dicho mensaje). (p.37)

La particularidad manifiesta en el lector es una expresión de la subjetividad interpretativa, pero esta se adecuará a la experiencia poética de cada quien. No será por igual esta lectura sobre un mismo texto. Recordemos el diálogo platónico donde Ion sólo se estremecía y se inspiraba por los textos de Homero. En este sentido se da una valoración estimativa a lo que considere el lector que encuentra trascendente en su ejercicio. Este conocer y reconocer el texto le permite o no expresar un juicio estético.

### 3.5 El texto y su connotación creativa

El texto literario, específicamente poético, será considerado de esta manera hasta el romanticismo que se manifestó en Alemania como una corriente en varias manifestaciones del arte. El texto mismo se ramifica en el temblor de su posibilidad de ser palabra reflejante ante los ojos de un lector desmesurado en *potens* y busca el horizonte que lo haga llegar al abrevadero de la creatividad significada. Es el sitio del origen poético al que alude Lezama Lima (1981) cuando dice que:

Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de saúco, abre sus cien puertas. Al llegar al centro de la tierra, por la misma potencia secreta del logro de su vacío, alcanza lo estelar. En el hálito que recibe el hombre está el espejo de lo estelar y en las palabras que devuelve, la inauguración de la arcilla con lluvias. (p.130)

En esta necesidad de expresar lo leído desde la propia mirada, no se deja atrás, ni se puede hacerlo por el mismo peso semántico de las palabras, la experiencia de la identidad verbal de quien ha procurado crear un objeto poético, y así evitar cualquier teoría objetivista que suele aportar la esencia humanitaria para convertirlo en un ser para la disección de los análisis formales.

Es importante subrayar que el texto poético como tal, es la propuesta de orden desde las manos de su creador –autor o de su creador-lector que debe en cada caso responder a una abstracción, a esa capacidad de relacionar una experiencia sensible a una experiencia inteligible.

Esta presencia de la abstracción debe cristalizar en el texto como estricto receptor de las ideas estéticas nacidas con la intención de bifurcarse en la creatividad del poeta y del lector en las adecuadas dimensiones de cada quien.

Este planteamiento asegura una transición expresiva que apueste a lo creativo y no caer e, la somnolencia del lugar común. Esta perspectiva creadora fue nominada por Kant como el principio del espíritu. Escribe Kant (1976):

Afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas estéticas*, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. (p.283)

Aunque también, como otra de sus misiones, se retoma siempre que el lenguaje el objeto poético debe hacer catarsis en el lector, rebasar su sentido de conciencia. Pero no hay que olvidar que en una interpretación puede parcializarse o estructurarse el territorio verbal de otras realidades, aseverando a través del arte que la verdad sostenida no lo es por un ejercicio democrático.

Un poema puede ser todo el universo para todos, sin necesidad de refugiarse en la aceptación de una mayoría intérprete. Eso es una legitimación trascendente.

Pero el texto sólo es permanencia si es poético, si el más allá de su expresión fenoménica transgrede el convencionalismo común de una conciencia común. La creatividad solamente puede sostenerlo, es decir, la poesía sola, el canto solo. Octavio Paz (1990) lo explica en su poema "Retórica" (p.198):

## RETÓRICA

1

*Cantan los pájaros, cantan*

*Sin saber lo que cantan:*

*Todo su entendimiento es su garganta.*

2

La forma que se ajusta al movimiento

No es prisión sino piel del pensamiento.

3

La claridad del cristal transparente

No es claridad para mí suficiente.

El agua clara es el agua corriente.

El texto mismo debe contener el momento poético que reúne los pensamientos, las emociones y las sensaciones humanas. Su instrumental lingüístico lo hará manifestarse en un sentido de orden aceptado en su lenguaje social, aun de otros tiempos.

No habrá contradicción alguna si se determina que autor y lector, como susceptibles oficiantes de la creación, se encuentran sujetos a su propio objeto creado. El texto atrapa en su mismo instrumento verbal lo que las palabras aguardan decir, pero también se prodiga en formas expresadas en la búsqueda de la complicidad creativa.

En este algo más que persigue el texto como anhelo connotativo es cuando se cifra como un discurso literario, como un recurso de búsqueda creativa. La trascendencia de su lectura se deberá a la capacidad de goce de su autor de origen y de la capacidad reflejante de esta misma condición por el lector creativo, pero siempre desde el aliento imaginante de las palabras. La más pudiente precisión de este acto poético lo expresa Paz (2008):

¿Qué clase de testimonio es el testimonio poético, extraño testimonio de la unidad del hombre y el mundo, de su original y perdida identidad? Ante todo, es el testimonio de la inocencia innata en el hombre, como la religión es en su pérdida de inocencia. Si la una afirma el pecado, la otra lo niega. El poeta revela la inocencia del hombre y de sus instintos. Pero su testimonio sólo vale si llega a transformar su experiencia en expresión, esto es, en palabras. Y no en cualquier clase de palabras, ni en cualquier orden, sino en un orden que no es el del pensamiento, ni el de la conversación, ni el de la oración. Un orden que crea sus propias leyes y su propia realidad: el poema. (p.97)

La fortaleza de Octavio Paz, como poeta, testimonia el valor del texto poético como una pretensión vigía que aguarda trascender la conciencia de una otredad sospechosamente humana.



## **CAPÍTULO IV**

# **CRÍTICA LITERARIA Y SUS AVATARES EN EL ESTUDIO DE LA BELLEZA**

#### 4.1 La Crítica del arte en general o el derrotero de la crítica en la poesía

Sobre este juicio casi sumario escribe Christopher Domínguez Michael: "...desde hace mucho se tiene vulgarmente por literatura sólo a lo que pertenece al dominio de la ficción o de la poesía, restricción que hubiera resultado incomprensible para Aristóteles (quien expulsó a la lírica de la poética) y para buena parte de los tratadistas y críticos de los siglos XVIII y XIX. Literatura también es escribir gran historia y gran antropología, literatura han sido y serán, también, Herodoto, Tucídides, Las Casas, Sahagún, Gibbon, Michelet, Darwin y... Lévi-Strauss" (Domínguez, 2010, p.98).

La anterior redacción de Christopher Domínguez Michael plantea el sentido receloso aún de marcada territorialidad de las disciplinas humanas, científicas o no. La vieja discusión, llevada a un plano poscientífico, se mantiene en muchos casos más viva que nunca.

Cotidianamente, el mundo de la ciencia o de la especulación científica, se afirma y reafirma en sus propias convicciones dogmáticas. El culto a un rigor metodológico es hacia adentro y distante de las fronteras de otras ciencias.

El sentido interdisciplinario suele tener valor si se acomoda subordinadamente a los parámetros de cada una de la ciencia profesada.

Hay que reconocer que en el discurso académico sólo tiene cabida esta libertad interdisciplinaria o transversal si se encuentra revestida de los intereses y procesos de única verdad de las disciplinas propias. De esta manera, la expresión del arte como hecho cultural, adquiere un valor reconocido si es delimitado por criterios de probidad de las metodologías depuradas de las ciencias socialmente consensadas.

En el transcurso de la occidentalización de la ciencia, divorciada cada más de la reflexión filosófica que le dio origen, se han asentado valores de verdad que se definen *a priori*, como se expresó antes, y sin visión holística del universo humano. Es muy común encontrar como objeto de estudio al arte en disciplinas como la

antropología, la psicología, la sociología, la lingüística, la historia, entre otras, y también su tendencia marginadora de la propia reflexión de los creadores o los estudiosos del acto creativo.

En el caso de las obras literarias, encontradas en diferentes épocas históricas, los críticos de arte –antes de que éstos obraran dentro de la cientificidad que los ha legitimado para hablar con verdad en estos tiempos– que aparecieron casi paralelamente a la creación de obras artísticas, eran quienes establecían los parámetros de los valores estéticos. Esta tendencia crítica surge desde los griegos de la antigüedad y duró siglos.

Los críticos de arte que incluían, por supuesto, a la crítica literaria, ejercían en su subjetividad erudita distintos métodos que también definieron sus propios estilos hermenéuticos, lo que convirtió esta labor crítica también en literatura creativa.

Posteriormente, la cientificidad argumentativa iba a irrumpir en terrenos que eran exclusivos de la literatura tradicional, desplazando con el paradigma de la objetividad y sus criterios metodológicos a estos intelectuales que aún perduran.

De pronto, estos últimos fueron considerados malabaristas de un lenguaje codificado que no llevaba a ninguna parte y que carecían de una objetividad metodológica, lo cual los hacía incapaces de aproximarse al estudio causal de este objeto de estudio; sin embargo, habría que probar con este rigor científico, propuesto por los diferentes paradigmas, si el impulso creador de una obra de arte responde a una causalidad colectiva o particular, de acuerdo a sus teorías y a sus métodos, tal y como aseveran.

Las razones expuestas han dado lugar al debate epistemológico de las ciencias sobre el arte y sobre si juega un papel en la definición de la personalidad del hombre, más allá de la conceptualización de ser cultural, como suele denominarlo la ciencia social.

En este rejuego de voluntades científicas se acostumbra a ubicar a las expresiones artísticas como meras manifestaciones de un grupo social, a través de habilidades intelectuales y físicas de algún pudiente y dotado individuo.

A partir de estos principios de razonamiento cultural, se da por establecido que las expresiones artísticas simplemente son bellas en cuanto la estética de sus objetos se manifiesta en su constitución exclusivamente de forma material.

Si es así, entonces cabría preguntarse cuáles son los instrumentos metodológicos que utilizan cada una de estas disciplinas sociales para reconocer los grados de belleza de las obras de arte de cualquier tiempo histórico.

Es muy sencillo decir o enunciar en cualquier párrafo de un estudio científico que las obras literarias contienen implícitamente el disfrute estético, capaz de ser reconocido por un código social de cualquier cultura. Pero no debe sorprendernos que, en un ejercicio de consensos, de pronto la verdad sea única e indiscutible: el mundo de la ciencia.

## **4.2 La crítica literaria y sus diversas manifestaciones**

Para Antonio Alatorre (1993), el crítico ideal es, en efecto, una entelequia. Para él, el crítico es un hombre de su tiempo y que sea capaz de reconocer la expresión ideológica de su entorno, manifestado en diferentes constructos culturales, lo que lo hace no sólo un hombre formado dentro en un grupo social, sino que lo hace un partícipe de su propio funcionamiento.

Habrá que decir que Alatorre confronta la tradición científica y académica con la autonombra crítica literaria. El crítico autocrítico hace una larga exposición de extendidas teorías y paradigmas de la interpretación del texto literario, desde paradigmas científicos del lenguaje que han surgido dentro de la modernidad como la lingüística neosaussuriana, sociolingüística, psicolingüística, gramática

transformacional, estructuralismo, psicoanálisis, crítica del texto, análisis funcional, semiótica y otros más, que han desbordado el mundo teórico de la de la interpretación de un texto, privilegian a éste como el elemento clave a descifrar.

Entretanto, la vieja tradición del gusto literario, a las que aludían Platón y el mismo Kant y, por supuesto, “los imaginadores” como Bachelard, fueron desplazados por esta búsqueda universal del valor objetivo del texto, lo que ha favorecido que engorden las academias de las más celebradas universidades del mundo que parece, al fin, han encontrado la fórmula para descifrar cualquier poema,

Sin duda, la reflexión de Alatorre contribuye a abonar a la réplica de ese vasto ejército científico, haciendo alusión hacia una postura que lleva al bostezo intelectual, puesto que el dogma científico, por consenso sectario, ha planteado desde sus marcos teóricos sofisticados los argumentos epistemológicos necesarios para descifrar el mundo de la literatura. Para esto, primeramente, congelaron el concepto literatura en una cepa de estudio y fue marcado como “una ciencia” donde, por supuesto, tiene que haber “feligreses científicos”.

Desde una filosofía que ha dejado reflexionar como lo hacían los viejos griegos mientras miraban el horizonte azul del mediterráneo, hasta la teoría fractal de los asomos matemáticos, la literatura, entre todas las artes, se ha convertido en la más indefensa de las artes, ante la conquista inferencial de los métodos certísimos de la episteme. Se ha poblado, literalmente, de múltiples conceptos el ejercicio elemental de la lectura de un texto. Habrá que imaginar al nuevo lector académico sentado en un rincón de biblioteca, virtual, por supuesto, y vestido con un traje espacial y especial para viajar por las estrellas.

Habrá también que reconocer que, dentro de esta sabia y egregia descendencia de Tales de Mileto, algunos intelectuales desde su paradigma rígido han sabido expresarse por caminos más claros y legítimos y que han contribuido a construir la Crítica de la literatura.

Entre estos intelectuales se encuentra Roland Barthes (2010), quien hizo una distinción entre ciencia y literatura, estableciendo que, aunque las dos disciplinas

traducen la realidad a través del lenguaje, la ciencia sigue viendo este lenguaje como instrumento a descifrar. En cambio, para la literatura el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo.

Entre estas tendencias críticas sobresalen varias del siglo XX, de clara inclinación modernista, que introdujeron los rusos desde su formalismo rígido, así como su derivación en el estructuralismo europeo, dejando muy atrás los orígenes de la crítica occidental del filósofo Platón dialogando Ion, y de Aristóteles, su discípulo, reflexionando sobre los quehaceres de la creación desde su "Poética".

El entrecano saber que nos conducía al pregusto y gusto del texto literario, se fue convirtiendo en el andamiaje de otras visiones críticas.

Desde la semiótica, Umberto Eco (1970) ha participado con plena lucidez en el análisis de la crítica y de la propia obra literaria, aportando un elemento, al menos, que responde a la antigua interpretación lectora: la subjetividad o perspectiva personal. Sobre este concepto opina que esta perspectiva personal es en sí misma, implícitamente, un juicio; pero tan rico y articulado que los elementos de subjetividad que lo componen, en vez de negar su validez, instauran su eficacia y originalidad (p.63).

Tal vez piensen algunos estudiosos que este aparente oportunismo del cientifismo literario se haya debido a algún tipo de brecha disciplinar que dejó de observar la relación de la obra literaria con el lenguaje mismo –lo que no sería del todo cierto, como hemos visto–, y se le cedió a la retórica desde hace miles años la obligación de custodiar el buen actuar de las palabras. Pero no fue así, porque nuestra amadísima y anciana retórica nunca fue una ciencia, ni hizo de sus propósitos la crítica o análisis de un texto literario que merodeara y sedujera a sus lectores con sus dotes de subjetividad.

El positivismo, que aparece sustancialmente en el siglo XIX como corriente filosófica, se introduce como un germen efectivo entre las comisuras de toda ciencia que pretendiera serlo, en la vaga idea que la certeza investigativa debe sujetarse a los datos verificables de la realidad.

La crítica literaria queda atrapada en esta suerte, apostando a la consolidación de su existencia a través de la legitimación del dogma científico. De esta manera se va perfilando dentro de cada corriente el instrumental y el objetivo de su análisis, y pagando así el peaje del paradigma científico más que dogmático de la modernidad.

Otros críticos, como Barthes, sostienen en sus juicios críticos que el autor del texto debe morir y que su papel sería nada más como alguien que interviene en la experiencia de la intertextualidad.

Curiosamente, por decirlo de alguna forma, el vaivén interpretativo del tiempo se sobrepone al ritmo de los tiempos humanos. Su valor de arte lo lleva entre mareas que van y vienen como un destino de eterno retorno. Se cumple la circularidad, como todo elemento del universo, tal y como lo expresa Octavio Paz en su cíclico poema "Piedra de sol".

La poesía es el ejemplo clásico, en cuanto tuvo una presencia *per se* en el entendimiento de la antigua Grecia y también respondió a la interpretación aristotélica de *la mimesis* para convertirse en otras definiciones en obra que debía ser creada dentro de esquemas formales como los de Horacio, el poeta lírico latino. Esta sería una tendencia en los poetas renacentistas que sesgaron su creatividad a un mundo de reglas que les permitiera textos de calidad trascendente

Luego, poetas como Lessing (1960) se opusieron a ese mundo de reglas rígidas para alcanzar la creación poética, cediendo al lector la oportunidad de que una interpretación configure el poema. En su texto "Laocoonte" apunta:

El poeta quiere hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos, y que, en el momento de la ilusión, cesemos de tener conciencia del medio de que se vale para obtener su resultado, a saber: de las palabras. (p.10)

Sin embargo, en la percepción de muchos escritores del romanticismo, específicamente en el alemán, se consideraba que sólo podría alcanzar el ideal de una interpretación de una obra quien tuviera una sensibilidad poética, versión que todavía comparten algunos críticos, especialmente quienes sin tener una formación académico-científica se han dedicado a pensar la poesía desde su experiencia holística, ya sea vivencial o lectora, o por lo general la suma de las dos.

Sabemos de muchos poetas que han ejercido la crítica a partir de sus propios juicios estéticos. Han sido estos poetas quienes hicieron de la crítica literaria una forma de arte también. Ejemplos hay muchos en todas las épocas, aun antes de la aparición de las tendencias que criticara Antonio Alatorre, como ya se ha mencionado.

Estos poetas-críticos han interpretado el acto poético como una consumación de una individualidad testigo del mundo, que permite como primera intención de acercamiento incitar al posible lector de la crítica, que incluye al poeta creador del texto, si aún comparte la circunstancia de un mismo tiempo, a penetrar con su propia conciencia creativa a otro universo posible.

Los tiempos históricos imponen los tiempos críticos, inclusive en la apreciación de las artes. David Viñas Piquer (2002), en su libro "Historia de la crítica literaria", hace referencia sobre Hegel aludiendo que éste fue un crítico de su entorno histórico-social, en cuanto a la actitud de pérdida de una sensibilidad artística de la sociedad y de la calidad de los creadores donde el sentido de lo utilitario y lo comercial se habían apropiado de los valores espirituales. Lo citaba de esta forma:

Además, la actitud actual frente a una obra -pensaba Hegel- ya no es de veneración absoluta, sino mucho más fría y reflexiva: las obras se ven más como objetos de análisis, se exponen a exámenes detallados, exhaustivos, y no son vistas ya tanto como objeto de disfrute o como la manifestación íntima de lo Absoluto. (p.308)

Esta opinión lapidaria de Hegel, podría prolongarse en juicio de otros intelectuales y de otros tiempos, incluso el nuestro, por lo cual el parteaguas sísmico



de cuestionar la modernidad y su afán de objetividad de mármol sería más que justificado en cuanto la científicidad -inmersa en el arte literario- ha distanciado al lector común de la obra literaria, ha hecho un lado esa subjetividad que, en caso de la corriente del romanticismo, se expresaba en su mayor versión a través de la poesía lírica, dando oportunidad a la manifestación de una intimidad cifrada que correspondía al lector vincular con la suya.

Pero, en contrario, hay otros críticos que sostienen la racional de un texto, como hecho lingüístico, y que por lo tanto puede ser estudiado desde una metodología científica del lenguaje. Anderson Imbert (1979), asevera que:

...las palabras acarrearán conceptos, juicios y razonamientos que transmiten un mensaje intelectual, por muy lírica que sea la obra. No hay poeta puro que pueda desalojar el elemento racional que conllevan. Las palabras, sin mínimo de sentido lógico, no serían palabras. (p.44)

Sin duda el positivismo influyó para que la misma crítica se hiciera llamar ciencia literaria y que diera lugar a la fascinación del tecnicismo, como le llamara Antonio Alatorre (1993), todo lo cual es el agigantamiento del vacío, puesto que todo se hace (no olvidemos) a expensas de la experiencia literaria (p.72).

Desde cualquier punto de vista, ya se disciplinar o no, la crítica como tal quedará sujeta a un debate por sí misma. El autoconocimiento de su actuar dialéctico, ante sus propias exigencias dogmáticas, abre las puertas del paradigma más arrojado. Pero podría esta labor crítica converger con Harold Bloom cuando asegura que *la invención literaria es alteridad*, es decir, que su esencia es ser en sí misma y ser en otro, donde el poeta y el lector son la misma cosa.

**CAPÍTULO V**

**EL DISCURSO ANTRÓPICO COMO MÉTODO DE  
INTERPRETACIÓN ESTÉTICA**

## **5.1 La hermenéutica como elemento esencial de recuperación del sujeto estético**

Habría que comprender que primero somos y luego nos definimos, y que en esta panorámica fenomenológica caben también las demás creaciones humanas concebidas en idea o materia. Desde ese momento de la concepción de lo cósmico, como cualidad inherente de lo objetivado por la conciencia, el sentido del entorno y del interior humano se vuelve referencia del conocimiento. El origen de este concepto más allá de su etimología que pretende tener un pasado mitológico, curiosamente se incubó en la teología como instrumento interpretativo de las escrituras bíblicas y que en dio en llamarse la patrística.

En el intento hermenéutico de lograr un consenso en las significaciones se establece un vínculo de interpretación a través de la palabra, entre el objeto y el sujeto cognoscente, como señala Gadamer (2013): “El modo efectivo del lenguaje es el diálogo, también el diálogo del alma consigo misma, que es como Platón define al pensamiento. En este sentido la hermenéutica como teoría de la comprensión y de consenso ostenta la máxima generalidad”. En este mismo sentido asegura que “se puede definir también este fenómeno diciendo que el intérprete y el texto tiene su propio “horizonte” y la comprensión supone una fusión de estos horizontes” (pp.76 y 77).

En esta búsqueda de contenidos el propósito del lenguaje comunicado no nos remita a una comprensión inmediata. Según Maurizio Ferraris (2000):

...Para la hermenéutica, entonces, el problema no es tanto ver lo que hay, sino señalar que, detrás de cuanto se nos muestra como evidente, hay algo oscuro, o al menos, escondido; hay algo que es “otro” respecto de nosotros en el tiempo o en el alma. (p.31)

Pero hay que aclarar que la lectura de un texto literario, estrictamente poética, obedece a otros objetivos que pueden venir desde la intencionalidad de su primer creador, entendiendo que esta autoría sería, en un ritual artístico, trasladada a la lectura de cada lector, lo que hace reconocer el sentido polisémico de un texto poético que no necesariamente se construye desde una posible connotación, ya que en su estructura verbal la denotación también juega un papel importantísimo en la dirección emocional o conceptual del texto. Desde ese momento, es factor en juego la hermenéutica, pues como menciona Mauricio Beuchot (2000): donde hay un solo significado no hace falta la interpretación (p.15).

En la acción hermenéutica hay una pretensión de conocimiento. Descifrar significa alcanzar un significado; sin embargo, en el texto poético la pretensión se convierte en una ambición que los científicos del lenguaje aspiran delimitarla en la objetividad.

Quizá la imprecisión de la búsqueda hermenéutica se deba al rechazo de que - sin contradecir el paradigma de la episteme\_ alcanzar la objetividad signifique en la poesía y en el arte, en general, desembocar en un mar de objetividades. Finalmente, el trabajo hermenéutico es de quien la ejerce el conocimiento del objeto literario.

Pretender descifrar un poema, que no deja de ser un discurso abstracto –en el más estricto sentido kantiano– (como se comentó, anteriormente, desde la visión de su obra “La crítica del juicio”), es participar desde su lectura en la *desocultación* de la obra literaria propuesta, a la espera de conocer y reconocer el misterio de la poesía en el texto.

Es una travesía llegar a las orillas inaugurales de una interpretación poética. Podemos, ante esta labor hermenéutica, citar a Martin Heidegger (2007): “La desocultación es entonces en sí un camino, que aleja de la ocultación y en ella se muestra ya, en tal “fuera de”, el extravío que en esencia intriga y presta lo abierto a la intriga” (p.64).

Precisamos ante el tema de la hermenéutica que no se reduce a la explicación de un texto, puesto que las explicaciones procuran encontrar las causas y leyes de la razón del fenómeno poético, lo cual en un plano objetivo se queda en la aplicación de un método deductivo científico que suele manejar la lingüística.

Su análisis suele someterse a la revisión estructural de manera estricta y a una aproximación en un posible contenido uniforme en la interpretación, lo que lo hace insuficiente para entender lo que convierte a este texto en poético: la creatividad. Este concepto que se mueve entre el asombro y la imaginación.

Maurizio Ferraris (2010) asegura que más que en el pensamiento de la Grecia antigua, podría hallarse una protohistoria de la hermenéutica en la filología helenística, pero que fue en Pérgamo, en otra escuela filológica de la antigüedad donde se empleaba la interpretación alegórica más que el método histórico-gramatical. Según Ferraris (2010):

...esta interpretación trata de adaptar a una cultura y a una sensibilidad más moderna, los textos antiguos; pero, por otra parte, que estos textos exijan una lectura alegórica significa que son considerados a pesar de todo como relevante y fidedigno y, por tanto, merecedores de justificación a través de un procedimiento racional. (p.17)

Aunque parezca una contradicción pensar que la hermenéutica haga requerimiento de una normatividad dentro de su interpretación de un texto literario, esta preceptiva ya está implica en sentido mínimo de orden lógico que requiere un mensaje verbal.

Sin embargo, no se puede marginar la posibilidad que ante un puñado de palabras arrojado al azar sobre una hoja de papel nos remita a una interpretación que pueda transformarse en otro objeto estético con características totalmente presentadas por este objeto inicial, es decir, un lector puede interpretar un poema que lo induzca, por ejemplo, a crear una escultura o una sinfonía, lo cual ha sucedido en la historia del arte, dándose lo que se la dado llamar "la inagotabilidad conceptual". Esta certeza fenomenológica de ser que posee el objeto debe en su

búsqueda de encuentro también *ser otro*, es condición poética. Dice Gadamer (2012):

...En este sentido esencial, por exigencia propia, la poesía es texto, es decir, un texto que no remite a la fijación de un discurso pensado o dicho, sino que, separado de su origen, reclama una validez propia que, por su parte, es una instancia última para el lector o para el intérprete. (p.95)

En su apreciación más certera sobre este bivio creativo, Gadamer (2013) expone “que definir también este fenómeno diciendo que el intérprete y el texto tienen su propio “horizonte” y la comprensión supone una fusión de estos horizontes. agregando sobre este acto posible de creación que “la realidad fundamental para salvar tales distancias es el lenguaje, que permite al intérprete (o al traductor) actualizar lo comprendido (p.76).

Pero no hay que olvidar que esta labor crítica de la interpretación viene de lejos, y en el decurso del tiempo se creyó que solo podían acercarse a la interpretación de un texto quien fuera de la misma estirpe creadora. ¿Esto pensaban los poetas que, en un acto reflejo de su labor poética, desarrollaron y expresaron un sentido crítico de la poesía no sólo de su tiempo?

Poetas como Pedro salinas, Jorge Guillén, Emilia Pardo Bazán, Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño Carmen de Burgos, Jorge Luis Borges, Dante, Horacio, Alfonso Reyes, Baudelaire, Goethe, Lessing, María Martínez Sierra, entre tantas y tantos, se expresaron en el mundo de la crítica de poesía y del arte en general.

Algunos asumieron, como Alfonso Reyes pertenecer a algún tipo de gremio crítico, el cual decía que hacía una crítica impresionista, y otros como Octavio Paz obraban con un comportamiento crítico desde su erudición poética, haciendo de su ejercicio crítico un nuevo género –por decirlo de algún modo– con otra forma estética y creativa de escribir desde un objetivo poético aparentemente ajeno y lograr la prolongación creativa con sus propios textos críticos.

## 5.2 El Discurso antrópico

Desde el discurso mismo de una hermenéutica capaz de acercarse a un texto, se ha podido ver a través del plano reflexivo de esta investigación, que no puede “verse” ningún texto literario o poético sin un marco de análisis libre e interdisciplinario, de hecho, la propuesta es el juicio sumario, pero dialéctico desde la perspectiva del lector y del contexto.

Esta proposición admite la transgresión, por así decirlo, de las esferas convencionales de los tiempos en los que se hayan producido originalmente las obras literarias, puesto que sujeta a un texto dentro del paradigma del contexto histórico, no más allá de una sola referencia que pueda servir para este análisis, de otra forma sería contradecir la trascendencia de cualquier obra artística petrificar su significado.

En este acomodo teórico para la propuesta de lectura de un texto escrito dentro de una cultura específica, pero invaluable en su trascendencia, se acudió al discurso antrópico, abanderado por el ensayista y crítico literario José Luis Gómez-Martínez.

En el discurso antrópico, el texto es un producto de innumerables contextualizaciones, tanto en el acto mismo de su creación como en la historicidad de los códigos que lo articulan, y está destinado igualmente a innumerables posibles contextualizaciones en el lector (Gómez-Martínez, 1999, p. 89).

No podría ser mejor que la visión de una interpretación antrópica de un texto, especialmente si lo asumimos como literario, para comprender el énfasis en el elemento más ignorado por la modernidad y un poco menos por la posmodernidad: el lector. Éste sólo ha significado el receptor de un mensaje codificado en su contexto, sin tomar en cuenta su poder de transformación del mismo texto al contextualizarlo en realidad individual. José Luis Gómez-Martínez (1999) plantea dos niveles que presenta el lector en la comunicación con un texto:

En un primer nivel, el lector en su comunicación con el mundo, en su devenir, se contextualiza y contextualiza a la vez las estructuras depositarias recibidas. En este sentido, cuando un lector contextualiza un texto, su recepción del mismo supone ya una nueva estructura depositaria que de algún modo se añade al texto original... El segundo nivel se encuentra, precisamente, en este mismo proceso de contextualización —tanto del autor implícito como del lector a través del texto en la creación de nuevos textos— que posibilitan las convenciones de las estructuras depositarias y que a la vez modifica continuamente, a veces de modo imperceptible, pero en ocasiones de modo radical. Y es aquí donde la hermenéutica, en el discurso antrópico, trasciende su objetivo, pues su labor problematizadora, a veces deconstructiva, en el sentido de ir exponiendo las diferentes estructuras depositarias implícitas o explícitas en el texto, abre también nuevas dimensiones de comunicación en los posibles lectores. (p. 87)

Como puede observarse, la teoría del discurso antrópico de José Luis Gómez-Martínez se une a la tradición hermenéutica de Gadamer, reconociendo al lector como el otro que, en su condición de intérprete, pero que en la visión de este discurso queda el significado del texto siempre abierto. Esta condición dejaría al texto mismo enmarcado en el paradigma de la razón científica, petrificado, finalmente, en un juicio convencional y lapidario. Quedaría, pues, visto desde afuera, distante y distinto a un sentido antrópico.

En la exposición teórica del discurso antrópico, Gómez-Martínez (1999) hace alusión al pensamiento crítico deconstructivista de quien dice que éste deconstruye la modernidad, pero lo hace desde la modernidad. Es decir, desde una estructura considerada también estática (busca igualmente significar en un sentido perfectivo: un significar válido en sí mismo).

De alguna manera, como expone Gómez-Martínez, la hermenéutica antrópica no puede excluirse del objeto ni de la subjetividad que intenta descifrarlo. Sobre esta



labor de internamiento en las entrañas de un texto, y de ir más allá de lo que pudo ser, se encuentra el estas siendo, que se manifiesta en el espíritu del lector.

La escritora Elena Tamargo (2013) escribe que:

...lo escrito es objeto preferente de la hermenéutica. Los textos no esperan ser entendidos como expresión vital de la subjetividad del autor, esperan ser leídos nuevamente por un lector anónimo, con voluntad de escucha, con voluntad de comprensión. La experiencia hermenéutica es el correctivo por el que la razón pensante se sustrae al conjuro de lo lingüístico, y ella misma tiene carácter lingüístico. (s/n)

En el sentido propuesto del discurso antrópico, pensamos que tomar esta postura ante los textos de la obra mesoamericana señalada, nos llevará a una cosmovisión poética y, sin duda, su contextualización presente comprobará el dinamismo de un lenguaje que no ha dejado de decir, que no guarda silencio.

De pronto, la poesía, en esta larga tradición occidental de su concepción como forma literaria, se manifiesta en este libro de cantares, desde nuestro punto de vista (si se quiere decir poético), lo cual nos despierta el interés hermenéutico y la perspectiva de un planteamiento a partir del discurso antrópico, de trascender su lectura objetivizada, que ha permitido hasta ahora valiosos estudios científicos desde varias perspectivas lingüísticas e históricas. La lectura poética de esta obra, partiendo de una hermenéutica antrópica, otorga al lector su capacidad de mirarse en ella como si fuera por primera vez.

### **5.3 El reconocimiento del contexto definidor de la modernidad y de la posmodernidad**

Más allá del derrotero histórico que pretende, en razón de sus objetivos científicos e ideológicos, delimitar los conceptos que nos erigen como figuras

humanas vivas, el ánimo posmodernista opone al sentimiento racional modernista todo un mundo de posturas antagónicas y coyunturales, antepone y contrapone con su ojo avizor la sustancia dialéctica de una reflexión distinta.

Desde la primera percepción de un rigor metodológico, las ciencias sociales –así autollamadas– comenzaron a poblar el vasto imperio positivista del saber humano, o al menos así se creyó hasta nuestros días. La certidumbre adquirió el rostro único de la verdad científica. Advino la dimensión exacta de los cánones regidores de nuestras fronteras intelectuales. Los conceptos se extendieron hasta sus horizontes denotativos más distantes, delineando el paladar de los lingüistas y de todos los acuciosos estudiosos de la ciencia llamada social.

El estudio del arte no se quedó atrás, más bien se irguió como un factor decisivo en la interpretación de otros conceptos integradores de una realidad nombrada social. El mundo se llenó de certezas, de discursos sostenidos por metarrelatos decretados desde la ideología más hegemónica.

El afán erudito se diluyó entre ejercicios de alarde intelectual, de posturas de un rigor epistemológico definido desde sus bases aspiracionales a un desarrollo paradisiáco que siempre estuvo lejos de cumplirse.

Esta tendencia de progreso, venida gratuitamente en la oferta de la historia, viene tejiéndose desde el siglo V bajo el manto lingüístico de la modernidad. El lenguaje construye así, desde sus orígenes, la versión de una realidad única que no soporta el debate y menos la confrontación de sus murallas impenetrables. El mismo Habermas hace el distingo de la palabra “moderno” para separar lo cristiano de lo romano. La percepción de un valor ideológico condiciona desde un principio la tendencia hacia un destino de poder. Los intelectuales juegan sus piezas.

No obstante, en medio del fragor de las celebraciones de lo real, la conspiración constante y nada cómoda del papel secreto, pero no de la ideología, permitió en

todos estos recovecos considerar la sospecha como premisa al nada desprotegido conocimiento científico.

El primer cuestionamiento se pregunta sobre la legitimidad de lo real, es decir, ¿el saber, como interpretación del universo social, parte de un consenso? ¿De qué partes?

Es difícil considerar que las contradicciones provengan de la negación de las ciencias. Es más seguro poblar de teorías confrontadas y “rivales” a los mismos territorios racionales y tan científicos. El debate mismo lo permite: grandes intelectuales se vuelven propagadores de la fe científica, conformando sus séquitos con jerarquías legitimadas y, al mismo tiempo, legitimadoras. El jardín académico es un ejemplo, donde vemos florecer y reproducirse a especímenes de aromas seductores que esparcen la verdad de las conciencias sometidas ante su fulgor y culto. Ante estos dadores del saber es donde se erige el mundo dionisiaco de Nietzsche y la búsqueda del ser ahí, del Dasein de Heidegger para disentir con su imagen construida desde el concepto de la otredad. Aunque algunos los señalen como los primeros posmodernos, el cuestionamiento del saber como producto legitimado es realizado casi anónimamente por sus propios efectos de existencia.

Es fácil considerar el rechazo de la posmodernidad por otros intelectuales cuando el bastión de la razón, pertrechada entre sus huestes metodológicas, había cimentado desde su origen un status que dista al infinito de cumplir dentro de la ciencia misma con algún tipo de valoración ética como aspiración humana única. Intelectuales como Jean-François Lyotard, Derrida, Benjamín, Gianni Vattimo, entre otros, han manifestado su rechazo a una modernidad caduca o que nunca logró culminar como asevera Habermmas. Sin embargo, anteponen la misma realidad (re)creada por la historia para sostener el argumento probatorio de su fragilidad caduca. Hacen sacudir el centro de su fundamento, el cuestionamiento de su culto logocéntrico.

El sociólogo francés Alain Touraine (1994), plantea en su libro “Crítica de la modernidad” el decurso de la cimentación ideológica de la razón como principio rector de la transformación de un mundo elemental a un mundo sustentado en la racionalidad. Expone en su capítulo *las luces de la razón* el tejido histórico de una interpretación intelectual del orden y de su contrato social.

Cito a Touraine como una necesaria referencia al pensamiento justificador de una modernidad teórica y de la cual aún perviven los herederos de la pleitesía intelectual de nuestros días:

Rousseau descarta la revelación divina como principio de organización de la sociedad y la reemplaza por la razón. El soberano de Rousseau anuncia la conciencia colectiva de Durkheim, así como su pensamiento, después del de Hobbes está en la base de todas las sociologías que definen las funciones principales de una sociedad y evalúan la conducta humana por su contribución positiva o negativa a la integración social y a la capacidad de las instituciones de controlar los intereses y las pasiones personales (Touraine, 1994, p.25).

Estas condiciones de realidad, dadas en un ámbito postindustrial y postcientífico, permiten la antítesis ante un mundo que sólo ha desembocado en una sola versión y que ha venido esquivando el sentido de cualquier obstáculo epistemológico en la más elemental definición bachelardiana. ¿Puede haber, retomando al filósofo francés, algún espíritu científico, un instinto formativo, cuando aún para pensar heurísticamente se condicionan las líneas de investigación del llamado pensamiento científico? ¿No es lo que se encuentra establecido por los sistemas investigadores, por las mismas instituciones académicas, a veces científicas? ¿O es más sencillo ponernos a “profundizar” sobre los grandes conceptos científicos que se encuentran en el “hit parade” de las verdades científicas, delineadoras de una realidad ideologizante?

La posmodernidad exige un riesgo y va más allá de una descalificación de pares o impares, pero no puede soslayarse, como cuestión fenomenológica, su existencia

material dentro de los zapatos muy cómodos del quietismo científico de ausencia autocrítica. Porque no puede negarse que lo que ha habido, humanamente hablando, dentro del seno protector de la modernidad científica, está poblada de lamentables testimonios del fracaso.

Desde ese punto de vista habrá que recuperar fenoménicamente lo que nos importa, lo que significa, lo que aún puede decirse de otra forma. Imaginar la posibilidad de ser lo que somos desde lo fuimos y no fuimos. Por ese motivo y por cualquier otro, la literatura lo será siempre cuando encuentre un lector el texto creado. Imaginemos, pues, desde la sospecha de la creación poética, que llegan hasta esta orilla unas voces: los cantares de Dztibalché.

**CAPÍTULO VI**  
**EL ARTE LITERARIO MESOAMERICANO.**

## **6.1 La Literatura Maya**

Dentro del universo maya, el sentido del tiempo tiene otras pertenencias como significado cotidiano. Como mera introducción y ante la controversia de que quienes aseguran que no existió intencionadamente una literatura en esta cultura (dentro de los parámetros científicistas), en esta propuesta investigativa se presenta los Cantares Dzitbalché. No profundizamos en el debate porque, en esencia sería contradecir, el sentido de esta investigación que, apuesta a una visión antrópica, distante a cualquier paradigma de la modernidad y del ejército teórico positivista de la episteme.

Grandes investigaciones se han hecho sobre distintas obras mayas, desde todos los puntos de vista disciplinarios, pero en este análisis sólo se evoca a la imagen del lector que encuentra en el texto la posibilidad de navegar en aguas sabias de un río lírico sin prisa, sin tiempo.

## **6.2 Los Cantares de Dzitbalché**

El devenir histórico, como tal, se revela en un autocuestionamiento de la visión científica que, en su análisis paradigmático, da cauce a la inconsistencia del valor de la verdad como resultante de su ejercicio, específicamente desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. La fundamentación de la ciencia se ha dado desde la perspectiva de una certeza metodológica, influenciada –sin duda- por la partitura de la ideología dominante que ha permitido convertir en objeto de estudio al fenómeno social y, por ende, al cultural que incluye a la literatura dentro de una dimensión científica de análisis positivista.

Ante este horizonte balbuceante de la modernidad se abre el campo de elaborar un discurso antrópico que recupere la visión libre e interpretativa del individuo en la experiencia de un lector de los cantares de Dzitbalché.

Es importante contraponer a las tendencias de los estudios citados, el cuestionamiento elemental en relación de qué manera concluyen en llamar a estas obras como literarias y estéticas, sobre todo cuando inician, por lo general, sus investigaciones científicas afirmando que estos textos, incluyendo, por supuesto, a Los Cantares de Dzitbalché, son ejemplo de la literatura prehispánica ya cifradas dentro de una escritura castellanizada en su discurso y que, al mismo tiempo, les atribuyen una valoración estética.

Desde nuestro punto de vista, el hecho de asumir que estos textos son literarios y además estéticos –aunque para algunos críticos de arte, esta dualidad sería redundante- es reconocerle atributos que en la apreciación científica son negados, puesto que rechazan cualquier tipo prioritario de intencionalidad estética en estas obras o simplemente se considera a ésta como un accidente expresado en las formas discursivas. Podrían considerarse estos “juicios estéticos” como prejuicios *a priori* que no pueden evitar en sus juicios sumarios de verdad insoslayable.

El texto discursivo y básico para el análisis lírico propuesto será “*El Libro de los Cantares de Dzitbalché*”, a partir de la traducción primera de Alfredo Barrera Vásquez, antropólogo y lingüista mexicano. Desde luego, la exposición de teorías de diferentes disciplinas se deberá a un objeto de estudio muy concreto, es decir, se abocará a la obra mencionada de la cultura maya, originalmente expresada en maya yucateco. Ésta se encuentra contenida en un manuscrito hallado en la ciudad de Mérida en Yucatán, pero que proviene de la población de Calkiní, en el estado de Campeche, situada al noroeste de la Península de Yucatán, en México. El manuscrito, encontrado en 1942, consta de 15 cantares. Inicialmente, tenía una portada que decía: “El libro de las danzas de los hombres antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos”.



Esta obra se sitúa en la gran tradición de la literatura mesoamericana y recoge, al mismo tiempo, su lenguaje hermético de elementos filosóficos y mitológicos, encuadrados en un lenguaje que demuestra una intencionalidad armónica y musical, conceptualmente hablando. También ha sido ubicada como objeto de estudio en diversas áreas del conocimiento científico.

Se pretende fijar una lectura distinta *del* texto *El libro de los Cantares de Dzitbalché*, a partir de algunos cantos seleccionados, desde la perspectiva tradicional de una crítica literaria, argumentando sus valores estéticos literarios sobre la exposición de factores inherentes a sus condiciones creativas.

Esta obra será leída como han sido leídas otras obras, como la *Ilíada* o los Salmos de algún texto bíblico, que tampoco tenían el propósito de ser obras de permanente contextualización crítica, y que muchos lectores hemos conocido a través de traducciones a nuestros idiomas maternos. Estas investigaciones sobre *Los Cantares*, en su mayoría, han planteado sus intereses investigativos a partir de la traducción original de Alfredo Barrera Vásquez, postura que mantendremos en nuestra propuesta crítica.

Como manera de estrategia metodológica, que nos permita sostener esta permisividad que ahora nos atribuimos, propusimos una revisión conceptual de los términos que conforman el tema del arte y del arte mismo, los cuales han sido tratados en capítulos anteriores. Esto servirá para crear un basamento o justificación de esta aproximación lírica propuesta. En otras palabras, no se trata de desconocer o confrontar a ciegas la investigación ya realizada sobre *Los Cantares*, sino de ofrecer desde otra lectura lo que estos textos, desde su lenguaje poético, pueden seguir diciendo, es decir, recuperar desde ellos nuestra capacidad de reconocer la estética verbal, la imaginación creativa, la experiencia estética y la verdad poética como revelación de la intimidad individual, entre otras, como constantes que dan valor de su relevancia artística.

Partir de la premisa de que la experiencia estética es una cualidad inherente de cualquier ser humano nos obliga, aunque con brevedad, exponer el estado actual

de la investigación del arte y, por supuesto, de la estética misma. Sobre esta visión, Hegel escribió que definir la poesía en sí misma, describir los caracteres que la distinguen, he aquí una tarea ante la cual han retrocedido todos los que han escrito sobre poesía. Y, de hecho, si se comienza a hablar de la poesía como arte, sin haber tratado previamente del arte en general, de su fondo y su modo de representación, es difícilísimo determinar qué es y no es lo poético (Hegel, 2005, p.21).

Sin embargo, la estrategia metodológica de esta investigación ha sido precisar el estudio de una obra delimitada dentro del área mesoamericana, de la cual se intenta justificar sus calificativos de literaria y estética desde la perspectiva de todo el razonamiento occidentalizado que define nuestro espacio y tiempo determinados.

Por supuesto que el contexto histórico importa y es un factor de interpretación objetiva, tal y como prevé el argumento jacobiano o el paradigma sociológico; sin embargo, la pretensión de este trabajo reflexivo es proponer una lectura lírica de algunos textos de esta obra, asumiendo la permisividad que otorga la construcción de un lenguaje, al cual se le ha reconocido su belleza, como hemos señalado con anterioridad.

La labor hermenéutica de este texto se traducirá, tal y como la concibe Gadamer (1998) en cuanto ésta:

... tiene su fundamento en el hecho de que el lenguaje apunta siempre más allá de sí mismo y de lo que dice explícitamente. No se resuelve en lo que expresa, en lo que verbaliza. La dimensión hermenéutica que aquí se abre supone evidentemente una limitación en la objetividad de lo que pensamos y comunicamos. No es que la expresión verbal sea inexacta y esté necesitada de mejora, sino que justamente cuando es lo que puede ser, trasciende lo que evoca y comunica. (p.175)

No contradice la visión de Gadamer el espíritu hermenéutico antrópico, sino al contrario, puesto que la experiencia estética surge desde una postura de lector, tal y como alguna vez fue concebida por la hermenéutica tradicional.

La percepción crítica de la obra de los Cantares será entendida como un “problema literario”, entendiendo que su estudio científico la ha puesto en riesgo de cosificarla a perpetuidad inmóvil, para recurrir a la aventura de aproximarse a ella que, a nuestro parecer, sigue viva desde una visión poética. Y decimos “problema” para compartir esta condición de análisis con Gadamer. Porque el “sentido” de tal texto no está motivado ocasionalmente, sino que pretende por el contrario ser válido “siempre”, es decir, ser “siempre” respuesta, y esto significa suscitar inevitablemente la pregunta cuya respuesta es el texto (Gadamer, 1998, p.176).

No se trata de mediatizar a través de los cantares una sola forma lírica de aproximarse a su redacción, ni tampoco de apuntalar la tendencia de colocar a la estética en su lugar de origen filosófico, pero sí de recobrar en esta travesía la tradición de una crítica literaria que privilegia la percepción de una lectura a través de trascender la tendencia logocéntrica que ha actuado, protagónicamente, dentro de la modernidad y también, en forma de paradigma condescendiente en la posmodernidad.

Actuar en el análisis de los textos de manera ortodoxa, equivaldría a contradecir el propio discurso antrópico.

Desde esta instancia ha valido la pena enunciar con particularidad los diferentes elementos, además de los mencionados, que han conformado a la crítica literaria durante siglos en nuestra historia occidentalizada. Esta visión, sin duda, incluye la propia voz de los poetas que han contribuido con su *ars poetica*, donde aparecen nombres que forman parte de la tradición lírica contemporánea, hasta autores como Horacio, con el fin de establecer si existe alguna interpretación del mundo, convertido en la realidad del verso, con las imágenes expresadas en *Los Cantares de Dzitbalché*. No se han recogido las cosmovisiones particulares de todos los poetas, pero sí los más representativos de diferentes épocas. Pero lo más

importante es hacer énfasis en los conceptos que sustentan el interés de esta investigación en razón de delimitar el sentido artístico de una obra distintiva del área de Mesoamérica como lo es el texto de *Los Cantares de Dzitbalché*.

En nuestro caso, la intención de haber planteado un trabajo metodológicamente cualitativo responde a la libertad misma de ir replanteando los recursos metodológicos y su posible hipótesis inicial que resume el título de este trabajo. Esta misma intención ha recurrido a una propuesta investigativa interdisciplinaria, que permite entretelar su marco teórico con diferentes paradigmas de las distintas disciplinas sociales, lo cual justifica la enunciación de teorías antropológicas de Levis Strauss, por ejemplo, así como de teorías de sociólogos como Herbert Blumer o de filósofos o críticos del arte como el mismo Umberto Eco, sin dejar de lado a los propios creadores o artistas que han contribuido a la reflexión de este concepto, como pueden ser Alfonso Reyes, Octavio Paz, Antonio Alatorre, para hablar de mexicanos.

La convicción de reconocer, desde una perspectiva occidental contemporánea, elementos poéticos en la mayoría de estos cantos que integran El libro de los Cantares, nos permite pensar que la aportación de su lectura contribuirá a la construcción de un conocimiento poético, el cual se dará a través de la interpretación lírica del texto traducido originalmente.

Para hacer un trabajo representativo de este ejercicio estético, se han tomado sólo tres cantos, los cuales estarán sujetos al marco de un análisis desde diferentes concepciones. Al mismo tiempo se propone una traducción paralela de los textos seleccionados, junto a la de Barrera Vásquez.

El análisis comparativo de las traducciones sobre un mismo texto y la inclusión de alguna traducción literal de un escritor de origen maya nos llevará a precisar sobre los paradigmas de las corrientes literarias occidentales y su posible connotación estética de la literatura maya, específicamente de *Los Cantares de Dzitbalché*.

También será “un elemento de prueba” de que el lenguaje de los versos, como les llamaremos, nos remite a una visión del lector que los transforma en otra percepción trascendente distinta a una mera objetividad establecida por otros paradigmas, tal y como asevera la hermenéutica del discurso antrópico.

A partir de estas traducciones se expondrán los juicios estéticos desde las premisas propuestas, en forma de exposición argumentativa, es decir, si se da una experiencia estética, un acto imaginante desde el creador y el lector, una interpretación polisémica del mundo verbal expuesto.

Los temas humanos serán recogidos por esta visión lectora a través de la significación de otras voces, de otras poéticas. Por ejemplo, si la descripción de un entorno favorece a una emoción en particular, ésta será descrita por ópticas de poetas y de otro tipo de lectores avezados. Desde un pretendido acto sumatorio, se tratará de desembocar en la tradición de la crítica literaria.

No pretende ser un reductivo análisis lingüístico ni apoyarse en un solo paradigma de la ciencia social o de la filosofía, pero sin duda se tendrán que plasmar las diversas teorías que hacen hincapié en las reflexiones literarias desde el marco del arte y de la expresión estética. Estos conceptos tendrán que ser solventados dentro de esta exposición a partir de teóricos que asientan su pensamiento en la filosofía, en las ciencias sociales y, por supuesto, en la misma crítica literaria que para muchos es considerada una ciencia del arte.

Pero, sin duda, el punto de partida será el gran marco reflexivo de la hermenéutica antrópica. Será retomar el punto de vista de aquél que puede experimentar la lectura de un texto y conocer y reconocer en él los relámpagos reflejantes de una obra artística, en nuestro caso, literaria, para ver un texto más allá de su propia experiencia de tiempo y lugar como factores únicos de interpretación. La vida, finalmente, es interpretar el mundo e interpretarse en él, al menos en la concepción occidental de la definición de ser. Esta interpretación, según Mauricio Chabot en el prólogo al libro “El arte develado” (González Valerio, 2006):

Es como la hermenéutica, ya que la historicidad de la interpretación significa propiamente que será superada, trascendida, porque, sin embargo, puede haber clásicos, interpretaciones que de alguna manera se eternicen. Es una forma de universalización, es una forma de detener el tiempo en el ser, de hacer ontología en medio de la historia, dentro de la historicidad, ya que exige ampliar nuestros horizontes de sentido, para que pueda realizársela fusión de horizontes de artista y espectador, que son aquí reunidos por la obra como el texto une al autor y al intérprete.  
(p.10)

La ubicación del texto de *Los Cantares de Dzitbalché*, como objeto verbal, producto de una cultura determinada en el tiempo y en el espacio, permitirá plantear el horizonte poscientífico más allá de los aportes dogmáticos de los teóricos sociales, proponiendo de esta manera una organización sistematizada del pensamiento en todas sus instancias intelectuales que han discernido sobre el arte y su expresión estética, principalmente.

De esta manera, el texto mismo obliga a un encuentro confrontado entre los defensores de la traducción posible y los detractores de cualquier intento traductor de códigos de lenguaje distintos.

*Los Cantares de Dzitbalché* pertenecen a la época colonial y fueron redactados en idioma maya yucateco. Su primera edición y traducción, como hemos mencionado, fueron realizadas por Alfredo Barrera Vázquez. Ha sido traducido en el idioma anglosajón. Pero hay que insistir que de ningún modo se pretende un estudio lingüístico de *Los Cantares*, sino que más bien se hace una aproximación – si se quiere- arriesgada a la crítica literaria, ya que hay una insistencia personal en reconocer en estos textos una intencionalidad estética dentro de un ritmo lírico y una expresión conceptual consensada como individual, aunque parta de una entidad colectiva. No es oponerse a la argumentación jacobsoniana de que la crítica literaria atiende a la literatura desde su concepción individualizada y que sólo la

lingüística puede analizar la obra de una colectividad a lo que él circunscribió en el concepto folklore desde otros parámetros del lenguaje.

Por supuesto que el carácter ritual de los textos nos muestra un sentido colectivo utilitario y que la función poética del lenguaje puede ser traducido en su estudio lingüístico, sin embargo, no puede perderse de vista que la intencionalidad de los textos va acompañada de recursos formales que trascienden una mera literalidad, puesto que aparece ante este fenómeno lingüístico la figura del *otro*, la degustación del ser humano como un solo individuo que da razón a cualquier finalidad de cualquier manifestación artística. De pronto, la intencionalidad colectiva se convierte en una expresión individualizada ante los sentidos del delectador.

La crítica literaria tampoco es el final del camino alumbrador, pero sí permite comprender el ir más allá de una sola interrelación de vasos comunicantes. Finalmente, a eso se reduce el arte.

No podemos olvidar la tradición de la literatura occidental que ha idealizado el trabajo creador de sus artistas en la figura singular del individuo, pero hay obras que han perdido la paternidad de su tiempo añejo y se mueven en el marco de la especulación literaria. Las obras de Homero son un ejemplo de las que aún se discute su origen individual, y otros textos rituales como la Biblia que tienen una paternidad colectiva, pero todas, todas, han permitido los infinitos fragores de la interpretación de la crítica literaria que ha contribuido a la aproximación –decir internación puede ser parecer aventurado- de estos textos poéticos en su forma verbal.

La sistematización del conocimiento literario, por su propia tradición, será la propuesta de este trabajo investigativo, y desde luego la interpretación será el elemento esencial o común denominador de esta travesía que desembocará en el análisis literario y poético de *Los Cantares de Dzitbalché*.

En sí misma, la interpretación de un texto literario, específicamente de carácter lírico, obedece a fuegos encendidos de distinta manera. Su complejidad rebasa el aparato metodológico de su análisis, pero no frena –como puede comprobarse– la intención de su interpretación.

Desde siempre, por decirlo metafóricamente, el hombre ha recurrido al revisionismo más elemental para sopesar la profundidad de su huella evolutiva, lo cual lo ha hecho mirar atrás y también a su presente inmediato que deja de serlo al paso de un instante. Su hollar colectivo puede explicarse desde la perspectiva de un fenómeno cultural y a través de éste se ha pretendido traducir las expresiones individuales como un resultado de este objetivo gregario.

Esta complejidad también constituye un factor humano ineludible y se convierte así en una necesidad de querer saber quiénes somos. José Lezama Lima (1993), poeta del barroco moderno, del siglo XX que aún respira tras nuestro cuello, apuntaba sobre esta dificultad de descubrirnos en el estudio de las obras:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma de devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su pagado eco, que es su visión histórica. (p.7)

La sobriedad pretendida deberá sustentarse en la sistematización propuesta, la cual partirá de los conceptos integradores de la reflexión artística, partir desde su origen.

Si el fin es tratar de enmarcar el estudio de *Los cantares de Dzitbalché* como un producto estético y poético, visto desde cualquier óptica occidental, entonces habrá que situar a los conceptos mismos como preliminar de estudio, tomar cada enfoque como un elemento disponible del análisis literario.



Esta estrategia ha iniciado desde la definición del arte, derivando de la historia misma de la palabra. Sin embargo, la connotación de este concepto se ha tratado de visualizar dentro del pensamiento griego como punto de partida que circunscribió el arte como una mera representación, específicamente Platón que en forma analógica lo definió así a través del concepto *poesía*. Aunque existen diferencias en cuanto a las disciplinas que son representativas o no, Aristóteles coincide con su maestro Platón en que “la función del arte representativo es suscitar emoción” (Collingwood, 1985, p.55).

El arte en su manifestación literaria responde también a una larga tradición y ha sabido acoger en su estudio a sus diversos géneros. Desde la concepción de la crítica literaria, el arte de la palabra o simplemente literatura, se remonta a la antigüedad clásica que parte de la época helenística con Demetrio y Plotino, entre otros, lo que nos permite otear un paisaje enriquecido por críticos de todos los tiempos hasta nuestros días. Su enfoque se ha manifestado en estudios específicos, pero nosotros atenderemos al arte poético, lo que nos hará desarrollar una visión que pueda enmarcar el estudio analítico de los Cantares de Dzitbalché dentro de una perspectiva estética occidentalizada

También se podrá penetrar al mundo vasto de los significados a raíz de considerar con todo el marco teórico propuesto a los Cantares de Dzitbalché como un texto poético, en razón del fenómeno cultural socializado, pero que obedece a otros códigos de interpretación a los que invita la crítica literaria. Como señala Mauricio Molho (1978):

...el rasgo esencial del discurso poético es que el lenguaje se presenta en él bajo el aspecto de una polisemia abierta, por la que las palabras comparecen con múltiples e imprevisibles distorsiones de su significado lingüístico momentáneamente estallado. De lo que resulta un discurso sólo aprehensible mediante un código que no es del lenguaje, sino el de un saber cuya manipulación tiene sus reglas, sus transgresiones y sus incógnitas. Función del poeta es forjar ese nuevo código, diccionario y

gramática, destinado a su tribu, que habrá de utilizarlo como un repertorio de contraseñas. (p.13)

De estas contraseñas que menciona Molho, se desprenden la crítica y el juicio estético y se penetra, sin duda a otros territorios nada delimitados por la imaginación creadora. La sustancia poética se trasluce a partir de distintas decodificaciones con la intervención o no de los dogmas tradicionales de la interpretación objetiva o científica.

La búsqueda de una intencionalidad poética, en nuestro caso, de *Los Cantares de Dzitbalché*, va más allá –reiteramos- de una expresión cultural funcionalista, es decir, se pretende establecer que su lectura aviva los vasos comunicantes que genera una literatura poética.

La intención estética, como aclara Roger Scruton (1987):

... se sustrae a la veracidad o falsedad de su objeto con el propósito de dirigirse a las peculiares necesidades de la imaginación...la intención estética “ficcionaliza” su objetivo. Con esto quiero decir que renuncia a la demanda de veracidad a favor de la intensidad, y a la “veracidad del hecho” a favor de una “verdad vital” más generalizada y menos transparente. (p.43)

Se presenta a continuación la lectura propuesta desde un marco referencial, aparentemente convencional, pero que pretende compartir, en vuelo extendido, la búsqueda de un horizonte de asombros.

### **6.3 Cantares seleccionados para un análisis hermenéutico-antrópico**

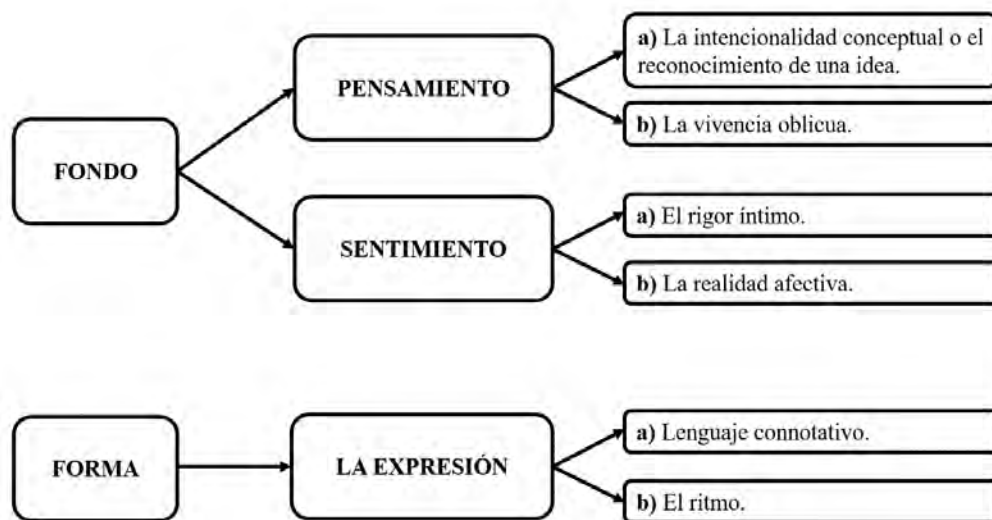
Se expone, numéricamente, y en este orden: el cantar 2 el cantar 7 y se concluye con el cantar 11.

Se colocarán visualmente poniendo primero el texto en maya, y a continuación el texto en su traducción original por el antropólogo Alfredo Barrera Vázquez y, también, el mismo texto traducido por el poeta Wildernain Villegas Carrillo, reconocido poeta bilingüe de reconocimiento internacional que escribe en español y en maya y quien en el año 2008 obtuviera el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, uno de los más prestigiados del país

Para su exposición más precisa se han colocado en una gráfica que los distinga a cada uno en sus traducciones. Se les nombrará como versos a cada una de las líneas del texto.

Todos los cantares de Dztibalché, incluyendo los seleccionados para esta muestra de lectura, responden –como se ha dicho antes- a la traducción original del Mtro. Alfredo Barrera Vázquez (1965).

Presento, de manera gráfica, la guía utilizada para el análisis de los textos.



Fuente: Elaboración propia.

Estos son:

## CANTAR 2

T-NOH-HOCH-YVM-AH-CVLEL/

T´CAHIL->IT BALCHE/AH-

HAV-CAN-PE[C] H

I

1. TALEN-TALEN-TVT-
2. TAAN-A-CAAN-CHEI
3. IN-NAH-MAAT-TEECH
4. A.CICI-OLAL-H´CIICH-
5. CELEM-IN-YVM-TVT-
6. MEN-TEECH-CA->IC-
7. V-MALOBIL-VTZIL
8. BAAL-YANAAL A KA[B]
9. YAN-A VVTZIL-LOHIL
10. THAN-TEN-CIN-VI-
11. LIC-BAAX-VVTZ-YET
12. BAXIL KAAZ-VAYT
13. TEE LVMAIL->ATEN
14. AZAZIL-IN-HAHAL
15. YVM->AATEN-YAAB

16. NAATIL-TINIH-TVCVL
17. YEET-TEL-TI-IN-NAAT
18. V-TIAL-CAA-IN-CHIN-
19. CHIN-HOOL-TEECH
20. ZAMAT-ZAMAT-KIN

## II

21. LIKIIC-V-PVV-YAHIL-T
22. V-VEY-CIZIN-TI-VOKOL
23. VA-MA-HAH-BAAX-
24. CIN-TEZEECTIC-TECHI
25. CIMIC-IN-NA-CIMIC-
26. IN-YVM-CIMIC-IN-CO[LEL]
27. CIMIC-IN-VALAAK
28. VA BAX-CIN-TZOLIC-
29. IN YVM-CIN BA...
30. HAAH.TEN-CIN-KA[TIC]
31. <I> [T]EECH-CIICH-CELEM
32. YVMIL-CAN-NOHOC[H]
33. CHEECH-TA-CVCHIL

- 34. T CAANIL-LEY-CIN-T
- 35. TZIICEECH-CIICH[C[ELEM]]
- 36. T HVM NAAB KV...
- 37. TEECH-CA->IIC-VV
- 38. BEYILIL-KAZIL B[AAL]
- 39. VAY-YOKOL-CABE
- 40. TEN-TTANNILCEE[CH]

<p><b>CANTAR AL QUE SE DEDICA AL GRAN SEÑOR AH KULEL/DEL PUEBLO DE &gt;ITBALCHE, /EL AHAUCAN PECH/ (Traducción de Alfredo Barrera Vázquez)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>I</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Vine, vine</li> <li>2. ante tu cadalso</li> <li>3. a merecer de ti</li> <li>4. tu alegría Be-</li> </ol>	<p><b>AL GRAN SEÑOR AH KULEL/ EN EL PUEBLO DE DZITBALCHE/ EL AHUACAN PECH. (Traducción de Wildernain Villegas Carrillo)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>I</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Vine decidido</li> <li>2. a tu santuario</li> <li>3. a ganar la delicia de tu alma</li> <li>4. mi hermoso Señor,</li> </ol>
---	---

5. Ilo Señor mío por-	5. pues para mi bien
6. que tú das	6. tu das el bien
7. lo que no es malo, las buenas	7. que existe bajo tu mano.
8. cosas que están bajo tu mano.	8. Hay potestad liberadora
9. Tienes buena y redentora	9. en el conjuro de tu voz.
10. palabra. Yo veo	10. Observo que es lo bueno
11. lo que es bueno y	11. y lo malo en el mundo.
12. lo que es malo aquí	12. Dame tu claridad
13. en la tierra. Dame	13. mi dios verdadero.
14. tu luz mi verdadero	14. Dame abundante
15. Padre, pon mucho	15. sabiduría
16. entendimiento en mi pensar	16. en mi pensamiento
17. y en mi inteligencia	17. y razón
18. para que pueda re	18. para que
19. verenciarte	19. a cada sol
20. cada día.	20. me incline en reverencia ante ti.
<b>  </b>	<b>  </b>
21. Álcese el arrojadizo dañoso	21. Sobre mí se levanta
22. de la manceba del demonio sobre mí,	22. el conjuro de dolor

23. si no es verdad lo que	23. lanzado por la servidora del demonio;
24. te declaro;	24. si no es verdad
25. muérase mi madre, muérase	25. lo que acuso ante ti
26. mi padre, muérase mi esposa,	26. muera mi madre
27. muéranse mis animales,	27. muera mi padre
28. si lo que relato	28. muera mi esposa
29. Padre mío...	29. mueran mis animales
30. verdaderamente yo te imploro	30. Sí, yo te imploro
31. a ti Bello	31. bello señor del cielo.
32. Padre de los cielos. Grande	32. En tu santuario celeste
33. eres en tu asiento	33. grande eres,
34. en las alturas. Por eso yo	34. por eso con la palabra
35. te reverencio Bello	35. a ti hago reverencia
36. Único Dios.	36. hermoso Junab Ku.
37. Tú das el bien	37. Tú regalas el bien
38. lo mismo que el mal	38. y el mal
39. aquí sobre la tierra	39. aquí sobre el mundo.
40. yo te llamo...	40. Yo te imploro.



## ANÁLISIS DEL CANTAR 2:

### EL FONDO

#### 1. Pensamiento

##### A) *Intencionalidad conceptual:*

La declaración en primera persona de una sumisión ante una divinidad trasciende cualquier caso de reconocimiento de otra autoridad con esa superioridad moral reconocida.

La coincidencia de los textos 1 y 2 revela esta jerarquía planteada desde un devoto ser que la reconoce sin dudar. Es elocuente, y además común, que exista este manejo de lenguaje en una relación de diferentes estaturas morales. La sumisión es el concepto que prevalece en todo el texto, y el autor lo plantea desde el comienzo. Estos son los versos iniciales de los dos textos.

(Texto 1, versos 1, 2, 3, 4, 5):

Vine, vine  
ante tu cadalso  
a merecer de ti  
tu alegría Be-  
llo Señor mío por-

También:

(Texto 2, versos 1, 2, 3, 4):

Vine decidido  
a tu santuario  
a ganar la delicia de tu alma

mi hermoso Señor,

Remarcar con cada palabra el asunto de una divinidad rectora de los destinos de los mortales, es tema intemporal, pero que en cada devoción expresada se puede distinguir una pleitesía sin proporciones, como si todos los asuntos humanos dependieran d una única voluntad etérea. Agregamos otros versos para puntualizar el tema:

(Texto 1, versos 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20):

... Dame

tu luz mi verdadero

Padre, pon mucho

entendimiento en mi pensar

y en mi inteligencia

para que pueda re-

verenciarte

cada día.

También:

(Texto 2, versos 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20):

Dame tu claridad

mi dios verdadero.

Dame abundante

sabiduría

en mi pensamiento

y razón

para que

a cada sol

me incline en reverencia ante ti.

En la exigencia del sumiso está implícita la clemencia del dador. La evocación completa la invocación. El estado de una relación mística queda planteado en todo el texto, donde la petición de la injerencia de una autoridad en el propio destino significa que se otorgará en este encuentro una visión más cierta y noble para la realidad del devoto.

*B) La vivencia oblicua:*

Siempre en un lenguaje de pretensiones místicas, el código de correspondencia entre un ser supremo y un ser común se plantea a nivel de enaltecer al solicitado, lo que obliga a la utilización de expresiones solemnes y desproporcionadas, en relación a sus calidades atribuidas de poder y dominio. Sería difícil de reconocer este lenguaje en cualquier convivencia convencional. No hay equívoco en asignarle a un ser omnipotente, el don de emanar luz sobre nuestras vidas. Menos aún si se confronta el antagonismo simbólico del mal como posibilidad de otro camino sino acude el ser del supremo bien. Dicen los versos:

(Texto 1, versos 21, 22, 23, 24):

Álcese el arrojadizo dañoso  
de la manceba del demonio sobre mí,  
si no es verdad lo que  
te declaro;

También:

(Texto 2, versos 21, 22, 23,24, 25):

Sobre mí se levanta

el conjuro de dolor

lanzado por la servidora del demonio.

Si no es verdad

lo que acuso ante ti

## **2. Sentimiento:**

### *A) El rigor íntimo:*

Desde el tono del texto, se puede contemplar el estado de un ansia que sabe de fragilidad humana lo que no garantiza ninguna fortaleza en su conducta moral ante el poder de las tentaciones. Aún sin tener ninguna afección a un culto religioso o místico, incluso esotérico, el tema de una condición *religare*, en cualquiera de sus acepciones, es particularmente, explícito en el texto.

### *B) La realidad afectiva:*

La exaltación de una figura ordenadora de destinos es marcada en el tono expresivo, o que hace partícipe al lector de la virtud en peligro de la condición humana.

Todo ser puede verse representado en esta ansiedad de una fuerza rectora que proteja su camino de vida y que le infunda la capacidad de discernir del mal. La invocación va acompañada de gran intensidad en su fe divina.

## **LA FORMA**

### **1. Expresión**

#### *A) Lenguaje connotativo:*

Es interesante que las dos traducciones inicien el planteamiento de una imagen desde una perspectiva que las diferencia en cuanto a la palabra que cada texto presenta. Nos referimos al vocablo *cadalso* del texto 1, y al vocablo *santuario* del texto 2. Es importante la distinción porque ubica la condición de quien ejerce la voz

invocadora. El *cadalso* significa un lugar diseñado para una ejecución mortal; en cambio, un *santuario* abre la posibilidad de ser un lugar donde puede darse la muerte, pero implica una situación de santidad más marcada. Habrá que decir, que en el texto 1 se habla de un *cadalso* como antesala a un encuentro místico con una divinidad; en cambio en el texto 2 la palabra *santuario* pone al lector dentro de la imagen de ese encuentro, como veremos en los siguientes versos:

(Texto 1, versos 1, 2, 3, 4, 5):

Vine, vine  
ante tu cadalso  
a merecer de ti  
tu alegría Be-  
llo Señor mío por...

También:

(Texto 1, versos 1, 2, 3, 4):

Vine decidido  
a tu santuario  
a ganar la delicia de tu alma  
mi hermoso Señor,

*B) El ritmo:*

El ritmo impuesto por el lenguaje es ascendente en su velocidad, es decir, la propuesta inicial de la imagen que abre la solicitud interventora de una divinidad va agregando la razón de su conducción a través de ir citando y citándole, en segunda persona, al ser invocado, cualidades supra humanas.

Las características enunciadas van, ante los ojos del lector y escuchante (porque en esta invocación hay contenida una imprecación abierta), construyendo –en la inmediatez– la intervención conductora de un ser supremo. Al mismo tiempo que la enumeración de lo concedido, a cambio de la guía y lucidez reclamadas, son, por lo común, las pertenencias afectivas más importantes de muchos seres humanos.

Nótese la intensidad que irrumpe de manera inversa, en cuanto enuncia una jerarquía, es decir, de mayor a menor la exposición de sus querencias:

(Texto 1, versos 23, 24, 25, 26, 27):

si no es verdad lo que  
te declaro;  
muérase mi madre, muérase  
mi padre, muérase mi esposa,  
muéranse mis animales,

(Texto 2, versos 24, 25, 26, 27, 28, 29):

si no es verdad  
lo que acuso ante ti  
muera mi madre  
muera mi padre  
muera mi esposa  
mueran mis animales

El ritmo va hermanado del significado: aspiración de cualquier poema.

## CANTAR 7

### KAY-NICTE

1. X-CIIH-XCIICHPAN-V-
2. > V-LIKIL-YOOK KAAX
3. TV-BIN-V-HOPBAL
4. TV-CHVMVC-C[A]N [C]AAN
5. TVX-CV-CH'VVYTAL
6. V-ZAZICVNZ-YOOKOL
7. CAB-TV-LACAL-KAAX
8. CHEN-CI-CI-V-TAL-IIK
9. V-V>BEN BOOC

<b>CANTAR DE LA FLOR</b>	<b>CANTAR DE LA FLOR</b>
<b>(Traducción Alfredo Barrera Vásquez)</b>	<b>(Traducción Wildernain Villegas Carrillo)</b>
<ol style="list-style-type: none"><li>1. La bellísima luna</li><li>2. se ha alzado sobre el bosque;</li><li>3. va encendiéndose</li><li>4. en medio de los cielos</li><li>5. donde en suspenso</li></ol>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Mujer hermosa la luna,</li><li>2. se levanta sobre la selva;</li><li>3. va encendiendo y encendiéndose</li><li>4. en medio del cielo</li><li>5. donde se cuelga</li></ol>

6. para alumbrar sobre	6. para alumbrar sobre
7. la tierra, todo el bosque.	7. el mundo, toda la selva.
8. Dulcemente viene el aire	8. Deliciosamente viene el aire
9. y su perfume.	9. y su perfume.

## ANÁLISIS DEL CANTAR 7:

### EL FONDO

#### 1. Pensamiento

##### A) *Intencionalidad conceptual:*

Desde el inicio de los textos se manifiesta el animismo de conceptos de un paisaje exterior, representado por la luna, el bosque, la tierra y el aire, pero con un mensaje intencionado de armonía, favoreciendo a una sensación fácilmente descifrable, por ejemplo:

*La bellísima luna/se ha alzado sobre el bosque...;* (Texto uno, verso uno y dos).

*Mujer hermosa la luna, se levanta sobre la selva...;* (Texto dos, verso uno y dos).

De la misma forma:

*Dulcemente viene el aire/ y su perfume. (Texto uno, versos 8 y 9).*

*Deliciosamente viene el aire/ y su perfume. (Textos dos, versos 8 y 9).*

Como puede verse, la luna mencionada realiza la acción de elevarse (en los dos textos) y, en cuanto al aire se le atribuye poseer una invención humana como objeto provocador que es el caso del perfume, objeto concebido social como algo que contribuye con aroma a delinear un mejor ambiente, ya sea desprendido de cualquier cuerpo de la naturaleza o del propio ser humano



En este caso, la conjunción de los elementos enunciados actúa en consecuencia para un solo fin: la descripción de un paisaje nocturno y apacible con un sentido impersonal, donde la presencia humana no parece participar, porque se le asigna a los objetos este papel.

*B) La vivencia oblicua:*

Ante el planteamiento de un lenguaje que rebasa su lógica convencional y donde los sustantivos definidores o sujetos de las expresiones responden a una errática denotación, crea en su lectura el asombro de lo equívoco o, en otro caso, la impenetrabilidad de su razonamiento, es decir, de pronto la luna se enciende y el aire actúa con un propósito voluntario, como se ejemplifica a continuación:

(Texto 1, versos 1 y 3):

*La bellísima luna.../ va encendiéndose.*

También:

(Texto 2, versos 1 y 3):

*Dulcemente viene el aire/ y su perfume.*

Así, el texto recrea desde una experiencia visual la sensación de mirar una realidad sobre la realidad, casi como un ejercicio inmediato empleado en la niñez, al imaginar que la luna está colgada del firmamento celeste y, al mismo tiempo, señala en una aseveración indubitable que la misión de la luna es alumbrar cada rincón de la tierra, especialmente el bosque o la selva, espacios como referencia donde es más susceptible una libertad por naturaleza. Observemos los siguientes versos:

(Texto 1, versos 1 y 2):

*La bellísima luna/ se ha alzado sobre el bosque;*

(Texto 1, versos 4, 5, 6, 7):

*en medio de los cielos*  
*donde en suspenso*  
*para alumbrar sobre*  
*la tierra, todo el bosque.*

También:

(Texto 2, versos 4, 5, 6, 7)

*en medio del cielo*  
*donde se cuelga*  
*para alumbrar sobre*  
*el mundo, toda la selva.*

Puede notarse que el texto, al trascender el significado denotativo de las expresiones, usadas en contextos más convencionales de convivencia, las convierte en otras conceptualizaciones que requieren el asomo de la subjetividad. De esta forma se cumple la fórmula creativa del poeta Lezama Lima: “el hombre solamente asimila el espacio y lo devuelve como un logos, con sentido, es el verbo (Lezama, 1981, p.126).

## **2. Sentimiento:**

### *A) El rigor íntimo:*

Puede reconocerse la sensación de armonía propuesta en el texto que, al contener elementos que se corresponden dentro de un mismo contexto, permite delimitarla conceptualmente, por ejemplo: *luna, cielos, bosque, tierra, aire.*

La imagen del texto presenta un código de palabras, como hemos expuesto, que corresponden a una condición sugerida por el autor, lo que podemos llamar *la*

*intencionalidad*. El concepto de un orden en el paisaje se vuelve el asunto del texto que, en cualquier caso, el lector puede dimensionar.

*B). La realidad afectiva:*

Es posible reconocer en la sensación sugerida su intencionalidad de conmover a alguna emoción, como si fuera el propósito esencial del texto.

El planteamiento armónico donde los sustantivos actúan entre sí sin violentarse en consecuencia permite imaginar sin dificultad la exposición sentimental del texto. El tono ambiental es de tranquilidad y de un transcurrir de las cosas sin aspavientos ni obstáculos mínimos.

## **LA FORMA**

### **1. Expresión**

*A) Lenguaje connotativo:*

Desde el primer verso puede notarse la intención de trascender un lenguaje coloquial al adjetivar a sustantivos que no reflejan esas cualidades de forma inherente:

*La bellísima luna*, dice el texto uno, y es de toda comprensión que los grados de pretendida belleza de los objetos proceden de quien se los otorga. En el caso del texto dos dice: *Mujer hermosa la luna*. En esta traducción se le otorga a la hermosura una cualidad de género lo que la identifica con la figura de una mujer. Nótese que en texto 1 el autor utilizó el adjetivo: *bellísima* (en el verso 1); y en el texto 2 (en el verso 1) aparece el adjetivo: *hermosa*.

El texto entra al mundo de la metáfora y de la imagen al diseñar un lenguaje de correspondencia figurada. Más ejemplos: *Dulcemente viene el aire/ y su perfume* (texto 1) o *Deliciosamente viene el aire/ y su perfume* (texto 2).

Se podrá notar que estos versos últimos inician con un adverbio lo que permite preparar un efecto final.

De pronto la construcción sintáctica aleja al sustantivo, como en los versos citados, para que su lectura final dentro de la expresión adquiriera una resonancia manifiesta y genere, de tal naturaleza, un asombro culminante.

*B) El ritmo:*

La correspondencia causal en cuanto un objeto, en este caso sustantivos, se da gradualmente en todo el texto. Desde el inicio hay un control manifiesto de los componentes y cómo deben actuar sin hacer tropezar sus efectos, es decir, hay una luna *que se ha alzado sobre el bosque* (texto uno), *que se levanta sobre la selva* (texto dos); una luna mujer, bellísima que *va encendiéndose/ en medio de los cielos* (texto uno), *que va encendiendo y encendiéndose/ en medio del cielo* (texto dos) donde está en suspenso o cuelga *para alumbrar sobre la tierra, todo el bosque* (texto uno), *para alumbrar sobre el mundo, toda la selva* (texto dos). Finalmente, concluye con versos que contienen un verso sin dobles en su significado lo que hace resaltar el último sustantivo *perfume*. Los textos comparados nos dejan ver que la cortedad de su extensión permite una respiración verbal en su lectura acompañada, creando una sensación rítmica de frases breves, pero donde suceden situaciones que se vinculan entre sí.

## **CANTO 11**

### **H'KAY-BAL>AM**

1. KIN-KVILANCAIL
2. T-CAH-NAH-LIL-
3. V-CAA'H-HTIPPIL
4. TZAZILIL KIN-
5. TVT-HAAL-CAAN
6. T-CV-BIN-V-BIN

7. BEY-NO[HOL]
8. BAI-T-X-[AMAN]
9. BELT-T-LA[KIN]
10. BEY XAN T-CHI[KIN]
11. TV—TAL-V-ZAZIL
12. YOKOL-CABILIL
13. EH-HOOK-C'HEN
14. TIVL>IIC-...
15. X-KVVLVCH-YEET
16. MAAZ-YEET-CHIC
17. H'K...-X->VNVN
18. CV-YAALCAB-T-CVCHIL
19. XBAACH-X-ZAC-PACAL
20. TZVV-TZVVZ-BEY-NOM
21. CHAAN-BEECH-YEET
22. X-KOOK-X-ZAC-CHICH
23. CALICIL-HZAAY
24. C'YALCV... ..BEN
25. LAIL KAXIL-CHIICH
26. CV-HOOPZ-CV-KAY
27. TVMEN-HÉEB

28. ZIAMCEN-VTZZILIL
29. X-CIICHPAN-EK
30. HOHOPNAN-YOOK
31. KAAX CV BV>ILANCA
32. LAMAT-LAMAT
33. V TAAL-V-CIMIL V
34. YOOK-YAXIL KAAX
35. CIM-MAAC-OLILIL
36. KIN-KVILAIL-VAY
37. TEE-T.CAHALIL
38. TVMEN-TVMEN
39. KIN-C'TAL-ZAZTAL
40. T-TVLACAL-VINICIL
41. T'CAH-MVVLBA
42. VAY-T-CAHALIL

<p><b>EL CANTO DEL JUGLAR</b></p> <p>(Traducción de Alfredo Barrera Vázquez)</p> <p>1. El día se hace fiesta</p>	<p><b>EL CANTO DEL JUGLAR</b></p> <p>(Traducción de Wildernain Villegas Carrillo)</p> <p>1. El día festeja</p>
--	--

2. para los pobladores.	2. en sus pobladores
3. Va a surgir	3. el nuevo surgimiento
4. la luz del sol	4. de la luz del sol
5. en el horizonte.	5. en el horizonte.
6. Va y va	6. Está caminando
7. así por el sur	7. por el sur,
8. como por el norte;	8. también por el norte,
9. Así por oriente	9. por el oriente
10. como por el poniente.	10. y poniente.
11. Viene su luz	11. Viene a dar su luz
12. sobre la tierra	12. sobre tierra
13. oscura	13. oscura...
14. a dar...	14. Las cucarachas,
15. Las cucarachas y	15. grillos, pulgas
16. los grillos y las purgas	16. mariposas colibrí nocturnas,
17. ...y las mariposas nocturnas	17. corren a sus escondrijos.
18. corren a sus habitáculos.	
19. Las chachalacas y las palomas	18. Chachalacas, palomas,
20. y las tórtolas y las perdices	19. tórtolas, perdices,

21. las pequeñas codornices	20. las pequeñas codornices,
22. las mérulas y los sinsontes.	21. mérulas y sinsontes,
23. Mientras las hormigas rojas	22. cuando las hormigas arrieras
24. corren a...	23. corren,
25. Estas aves silvestres	24. Estas aves de la selva
26. comienzan su canto	25. inician su canto
27. porque el rocío	26. porque el rocío
28. origina felicidad.	27. origina la felicidad.
29. La Bella Estrella	28. La hermosa estrella
30. refulgente encima	29. fulge
31. de los bosques "humea";	30. sobre los árboles.
32. desvanecientemente	31. Poco a poco
33. viene a morir la luna	32. va muriendo la luna
34. sobre el verdor de los árboles.	33. en el verdor de la selva.
35. Alegría	34. La alegría
36. del día en fiesta aquí	35. del día
37. en el poblado,	36. se contempla



38. porque un nuevo	37. en este pueblo,
39. Sol viene a alumbrar	38. porque el nuevo sol
40. a todos los hombres	39. viene amaneciendo
41. que viven unidos	40. para todos
42. aquí en el poblado	41. los que juntos
	42. habitan aquí.

## ANÁLISIS DEL CANTAR 11:

### EL FONDO

#### 1. Pensamiento

##### A) *Intencionalidad conceptual:*

La intencionalidad señalada desde el tono celebratorio de un nuevo día, hace que el tema de una felicidad compartida sea un verdadero tema poético, sobre todo si se tiene la convicción que el canto a la intemperie de las emociones es una forma de compartir las vivencias cotidianas.

En el texto, el asunto de un amanecer, como paisaje de todos los días, representa un tema que no involucra a ningún ser místico o dador de estas concesiones naturales, sino que es el mismo sol quien inaugura el día, como quien nace o despierta de un sueño para compartir. Veamos los siguientes versos.

(Texto 1, versos 1, 2, 3, 4, 5):

El día se hace fiesta

para los pobladores.

Va a surgir

la luz del sol

en el horizonte.

También:

(Texto 2, versos 1, 2, 3, 4, 5):

El día festeja

en sus pobladores

el nuevo surgimiento

de la luz del sol

en el horizonte.

El sentido de una fiesta al amanecer convierte al texto en un ánimo inaugural de alegría universal.

*B) La vivencia oblicua:*

Pero el ánimo reflexivo es importante dimensionarlo. No es un mero enunciado estertóreo de gozo por el hecho feliz de la aparición del alba para que los seres humanos lo veamos como una nueva oportunidad para desarrollar nuestras vidas, sino que extiende la esperanza a una universalidad inusitada, desde una lectura occidentalizada que, dentro de esta concepción cultural, se privilegia al individuo, al ser a solas.

El desglose de este término universal es sobresaliente en el texto al construir un sentido de interpretación connotativa con un lenguaje denotativo, en una muestra de que el lenguaje poético acude a todas las suertes de los significados. En este mundo, todos cabemos.

Esta es la vivencia oblicua: esperamos que salga el sol no solo para alumbrar el mundo sino para compartir un espíritu renovado. Finalmente, el sol sólo un objeto celeste que tiene *per se* su propia condición de ser, donde nada tiene que ver con ninguna misión que incluya al planeta tierra.

Veamos esta certeza inclusiva al ver cómo se mueve el sol en los siguientes versos:

(Texto 1, versos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28):

Viene su luz

sobre la tierra

oscura

a dar...

Las cucarachas y

los grillos y las purgas

...y las mariposas nocturnas

corren a sus habitáculos.

Las chachalacas y las palomas

y las tórtolas y las perdices

las pequeñas codornices

las mérulas y los sinsontes.

Mientras las hormigas rojas

corren a...

Estas aves silvestres

comienzan su canto

porque el rocío

origina felicidad

(Texto 2, versos 11,12, 13,14,15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27):

Viene a dar su luz

sobre tierra

oscura...

Las cucarachas,

grillos, pulgas

mariposas colibrí nocturnas,

corren a sus escondrijos.

Chachalacas, palomas,

tórtolas, perdices,

las pequeñas codornices,

mérulas y sinsontes,

cuando las hormigas arrieras

corren,

Estas aves de la selva

inician su canto  
porque el rocío  
origina la felicidad.

## **2. Sentimiento:**

### *A) El rigor íntimo:*

El planteamiento temático del texto puede parecer direccional y sin ninguna opción de apartarse de esta significación. Parece decirnos la frase multicitada en textos de otra índole: vive la vida todos los días.

Es verdad, en parte, el sentimiento no es solo la mera exposición de un buen deseo que, sin duda, alimenta el cargamento de nuestras emociones primaria, sino que su significado prolonga más esta interpretación. El lector podrá, como en todo texto poético dimensionar el mensaje propuesto de la universalidad. Hegel expresaba que la poesía “se limita a evocar imágenes en nuestro espíritu y a excitar los sentimientos del alma. Bajo este aspecto, lo que en ella domina, incluso en las obras de mayor verismo, es lo *subjetivo*” (Hegel, 2005, p.79).

### *B) La realidad afectiva:*

El hecho de incluir dentro desde esta celebración a chachalacas, tórtolas, perdices, codornices y otras aves, posiblemente dé cabida inmediata a una percepción de universalidad de seres vivos fraternos, pero esta condición propuesta inclusiva introduce hormigas y cucarachas que abre, ante el lector, el asombro extendido de compartir la vida con la vida.

La emotividad deja de ser temática cuando propone una intención emocional dialéctica al enunciar una renovación esperanzadora cada amanecer o un horizonte

diario que se repite al infinito como una travesía obligada que haya que relatar. Este manejo del tiempo que termina y reinicia, se encuentra en los siguientes versos:

(Texto 1, versos 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42):

La Bella Estrella  
refulgente encima  
de los bosques “humea”;  
desvanecientemente  
viene a morir la luna  
sobre el verdor de los árboles.

Alegría  
del día en fiesta aquí  
en el poblado,  
porque un nuevo  
Sol viene a alumbrar  
a todos los hombres  
que viven unidos  
aquí en el poblado

También:

(Texto 1, versos 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42):

La hermosa estrella

fulge  
sobre los árboles.  
Poco a poco  
va muriendo la luna  
en el verdor de la selva.

La alegría  
del día  
se contempla  
en este pueblo,  
porque el nuevo sol  
viene amaneciendo  
para todos  
los que juntos  
habitan aquí.

## **LA FORMA**

### **1. Expresión**

#### *A) Lenguaje connotativo:*

La complicidad de crear códigos paralelos de interpretación es la primera posibilidad de intención de proponer una lectura connotativa. El mundo de las causas y los efectos se manifiesta en el sentido de trazos verbales que inventan

otras geometrías de comprensión o de re-construcción de un mensaje verbal, especialmente poético.

Esta complicidad debe ser propuesta, es la misión del arte poético, y es así como de pronto las metáforas adquieren el sentido de la esta intencionalidad. Pondremos ejemplos.

(Texto 1, versos 1, 27, 28, 29, 31, 38, 39):

El día se hace fiesta (verso 1)

.....

Porque el rocío (verso 27)

Origina felicidad (verso 28)

.....

La bella estrella (verso 29)

... "humea" (verso 31)

.....

...sol bien a alumbrar (verso 39)

a todos los hombres (verso 40)

También:

### *B) El ritmo:*

La exposición de una imagen inicial, fundada desde una estrategia descriptiva, hace posible que el lector pueda hasta adelantarse en la secuencialidad de las imágenes que se van incorporando a la imagen principal: el alba inaugural.

Esta causalidad es creada a través de verbos en tiempo presente, lo que – supuestamente- hubiera dificultado plantear esta temporalidad lógica. Pero no es



así, lo que contribuye que el lector pueda reconocer este manejo de un tiempo que no deja de suceder. Ponemos de ejemplo los siguientes versos:

(Texto 1, versos 1, 3, 6, 11, 33, 39):

El día se hace fiesta (verso 1)

.....

Va a surgir (verso 3)

.....

Va y va (verso 6)

.....

Viene su luz (verso 11)

.....

viene a morir la luna (verso 33)

.....

...viene a alumbrar (verso 39)

También:

(Texto 2, versos 1, 6, 11, 32, 39):

El día festeja (verso 1)

.....

está caminando (verso 6)

.....

Viene a dar su luz (verso 11)

.....

fulge (verso 29)

.....

va muriendo la luna (verso 32)

.....

viene amaneciendo (verso 39)

También:

(Texto 2, versos 1, 16, 27, 32, 38, 39, 40):

El día festeja (verso 1)

.....

mariposas colibrí nocturnas, (verso 16)

.....

... el rocío (verso 26)

origina la felicidad. (verso 27)

.....

va muriendo la luna (verso 32)

.....

porque el nuevo sol (verso 38)

viene amaneciendo (verso 39)

para todos (verso 40)

Desde la imagen visual que parece detenida en el tiempo por su construcción gramatical, puede percibirse que el tiempo transcurre cíclicamente.

## CONCLUSIONES

Desde la más modesta e inmediata emoción, se presenta esta propuesta como una interesante y enriquecedora travesía que obliga, a través del mar de los lenguajes, abreviar en islas homéricas, plagadas de riesgos y, por supuesto, de tentaciones. Ha sido larga e intemporal la bitácora pretendida, pero siempre hubo marejadas que llegaban de sorpresa.

Dentro del mundo de las teorías encontramos horizontes los cuales han prometido, desde sus orígenes, la respuesta absoluta a las interrogantes. El entrecruce con paradigmas de la modernidad nos hizo comprender que el Kraken y el megalodón de la episteme están más vivos que nunca.

Fue prudente moverse con cautela ante la fastuosidad positivista y logocéntrica que ha trazado los caminos de la búsqueda infinita para desentrañar el espíritu del arte.

Desde una antigüedad –la nuestra-, comportada cabalmente dentro de una identidad occidental, nos hemos atrevimos a definir la vida casi lapidariamente. No ha importado que las actitudes más racionales nieguen el paso a las hipótesis más osadas cuando ésta ha sido la premisa que ha mantenido viva a la especie humana. La imaginación y más imaginación han permitido que la voluntad sospechada por Kant recobre un nuevo rumor en su rostro cenizo.

En algunas intenciones vanguardistas del arte literario –que fue al que nos abocamos–, hemos encontrado propuestas que insisten en encarar al status quo que otorga la propiedad científica a los dueños de los saberes. Figuras paradigmáticas fueron tomando la palabra y detentaron, como lo sigue haciendo, la firmeza de sus ideologías que se siguen propagando en páginas y páginas y, claro, en las aulas escolares del mundo.

Por eso, pensamos, que este trabajo de investigación se alejó, en un sincero intento, del dogma de alguna teoría literaria y sólo sugirió probar otro sendero. Desde un primer momento, un encuentro dialógico con el otro. No podía ser en

mejores condiciones que hacerlo a través de la poesía, y el universo de la cultura humana siempre ofrece las posibilidades: esencia de vida.

En ese camino de prestar atención a la realidad fenoménica, repleta de fenómenos, vino a bien el arrojar los dados sobre una mesa dubitativa, es decir, poner una obra literaria, llena de significados y de ritmos, y que ha tenido diferentes presencias en el tiempo siempre metafísico, a la intemperie de cualquier lector. Y esa obra ha sido el acercamiento representativo de unos cuantos textos del Libro de los Cantares de Dzitbalché, que en reconocible lirismo no ha dejado de recorrer su resplandor ante muchas miradas ávidas y sabias.

Hemos apostado, en convencido acto de fe, en la traducción del Mtro. Alfredo Barrera Vázquez, quien, sin ser reconocido en el gremio exquisito de la poesía mexicana, supo llevar a un buen puerto, este cargamento lírico que se desborda en cada lectura, fascinación que ha sido compartida desde su instinto de búsqueda por extraordinarias investigadoras e investigadores, especialmente de nuestro país.

¿Cuántas y cuántos lectores han poblado sus cantores versos de los cantares? Me gusta pensar que grandes lectoras –más que nada- como Mercedes Garza y Lucero Meléndez Guadarrama, entre otras, así como el mismísimo Alfredo Barrera Vázquez –otro lector de la imaginación- como tantos otros, pudieron reencontrar en este texto la otra orilla que soñaron otras voces sin tiempo, sin prejuicios y que, sin duda, partieron de una experiencia vivida a la búsqueda de una experiencia vívida.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A

- Adorno, T. (2014). *Teoría Estética*. Akal / Básica de bolsillo, Akal.
- Adorno, T. (1970). *Teoría Estética*, Madrid, AKAL.
- Alatorre, A. (1993). *Ensayos sobre la crítica literaria. Lecturas Mexicanas*, Conaculta.
- Arciero, G. *Tras las huellas de sí mismo*, Amorrortu.
- Aristóteles. (1999). *La retórica*, Gredos.
- Augé y Colleyn. (2005). *Qué es antropología*, Paidós.
- Aullón de Haro, P. (2001). *Estética y objeto estético*, Caracteres Literarios.

### B

- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*, FCE.
- \_\_\_\_\_. (1978). *El agua y los sueños, Breviarios*, FCE.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoiveski*, FCE.
- Balmes, J. (1905). *Lógica*, Imprenta barcelonesa.
- Barrera, A. (1965). *El libro de los cantares de Dzitbalché*, INAH.
- Barrow, J. (1995). *El universo como obra de arte*, Crítica.
- Bartra, R. (2012). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, FCE.
- Bastide R. (2006). *Arte y sociedad*, FCE.
- Bayer, R. (1974). *Historia de la estética*, FCE.
- Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*, Espasa-Calpe.
- Brioschi, F. y Di Girolamo, C. (2000). *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel.

## C

Cassirer, E. (1968). *Antropología Filosófica*, FCE.

Collingwood, R. G. (1985). *Los principios del arte*, FCE.

## D

De Man, P. (2000). *La ideología estética*, FCE.

Delclaux, F. (2003). *El silencio creador*, Rialp.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*, Paidós.

Dufrenne, M. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. 2, *La percepción estética*, Fernando Torres.

Dutton, D. (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, Paidós.

## E

Eco, U. (1970). *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca.

\_\_\_\_\_. (1992). *Los límites de la interpretación*, Lumen.

Eguinoa, A. (1999). *Didáctica universitaria de la lectura*, Universidad Veracruzana.

Brioschi F. y Di Girolamo C. (2000). *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel.

## F

Fernández, C. (1983). *Introducción a la poesía*, FCE.

Ferraris, M. (2010). *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (2000). *La hermenéutica*, Taurus.

Fierro, J. (2010) *Imaginemos un caracol. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. UNAM/Academia Mexicana de la lengua.

Freud, S. (1978). *Psicoanálisis del arte*, Alianza.

## G

Gadamer, H. (2012). *Arte y verdad de la palabra*, Paidós Básica.

\_\_\_\_\_. (2013). *Hermenéutica, Estética e Historia. Antología*, SIGUEME.

\_\_\_\_\_. (2015). *La actualidad de lo bello*, Paidós.

\_\_\_\_\_. (2012). *La herencia de Europa. Prólogo de Emilio Lledó*, RBA.

\_\_\_\_\_. (2016). *Poema y diálogo. Colección Esquinas*, Gedisa.

\_\_\_\_\_. (1998). *Verdad y método II*, Sígueme/Salamanca.

Galán, F. (2000). *Imagen, signo y símbolo, Segundo Coloquio Internacional de Estética*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Gómez-Martínez, J. (1999). *Más allá de la posmodernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*, Mileto.

González, V. y María, A. (2005). *El arte develado*, Herder.

## H

Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*, Labora.

Hegel, G. (1984). *De lo bello y sus formas (Estética)*, Colección Austral, Espasa-Calpe.

\_\_\_\_\_. (1985). *Estética*, Siglo Veinte.

\_\_\_\_\_. (2002). *Lecciones de estética*, Coyoacán.

\_\_\_\_\_. (2005). *Poética*, ESE Servicios Editoriales.

\_\_\_\_\_. (2005). *Poética*, Terramar.

Heidegger, M. (1982). *Arte y poesía*, FCE.

\_\_\_\_\_. (2005). *Sobre el comienzo*. Biblioteca Internacional, Biblos.

Hulme, T.E. (1979). *Especulaciones. Ensayos sobre humanismo y filosofía del arte*, UNAM.

Husserl, E. (1984). *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Folio.

## I

Imbert, E. (1979). *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza.

Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*, Taurus.

## J

Jarauta, F. (1979). *La filosofía y su otro*, PRE-TEXTOS.

Jung, C. G., (1999). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Trotta.

## K

Kant, I. (1976). *Crítica del juicio*, Porrúa.

\_\_\_\_\_. (2003). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrúa.

Kemp, M. (2001). *El arte en la historia*, Turner.

## L

Lapoujade, M. (1999). *Espacios Imaginarios. Primer Coloquio Internacional*, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras.

Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte*, UNAM.

Lévi-Strauss, C. (1979). *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI.

Lezama, J. (2012). *Confluencias*, Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_. (2002). *El pabellón del vacío. Antología*, Océano.

\_\_\_\_\_. (1981). *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_. (1993). *La expresión americana*, Letras Cubanas.

Locke, J. (2014). *Del abuso de las palabras*, (Serie Great Ideas 35), Taurus.

\_\_\_\_\_. (2001). *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Folio.

Lúriya, A. (1991). *Sensación y Percepción. Breviarios de conducta humana*, Roca.



## M

Manrique, J. (1968). *Revista Deslinde de la Facultad de Filosofía y Letras*, Núm 1, UNAM.

Medero, N. (1977). *Teoría Estética y Arte: Una polémica axiológica contemporánea*, Península.

Merleau-Ponty, M.(1993). *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini.

Molho, M. (1978). *Semántica y poética*, Crítica.

Murena, H.(1995). *La metáfora y lo sagrado*, Libros del Laberinto.

## N

Navarro, R. (1996). *Comentar textos literarios*, Longman de México.

## O

Ocampo, M. (2009). *Comunicación semiótica y estética*, Trillas.

Osborne, H. (1976). *Estética*, FCE.

## P

Paci, E. (1968). *Función de las ciencias y significado del hombre*, FCE.

Palma, A. y Martínez, J. et.al. (2013). *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria*, Afínita.

Paz, O. (2014). *Cuarenta años de escribir poesía. Conferencia en el colegio nacional*, El Colegio Nacional/CONACULTA.

\_\_\_\_\_. (1976). *El arco y la lira*, FCE.

\_\_\_\_\_. (2008). *Las palabras y los días*, Conaculta/FCE.

\_\_\_\_\_. (1990). *Obra Poética*, Planeta.

## R

Ramos, S. (1998). *Filosofía de la vida artística*, Espasa-Calpe Mexicana.

Ruis, L. (1972). *La poesía*, ANUIES.

Ruy, A. (2001). *Cuatro escritos rituales*. La Centena, Conaculta.

## S

Schaeffer, J.M. (2005). *Adiós a la estética*, Machado Libros.

Schiller, F. (1968). *La educación estética del hombre*, Colección Austral.

Schrödinger, E. (2016). *Mente y materia*, Tusquets.

Scruton, R. (1987). *La experiencia estética*, FCE.

Souriau, E. (1986). *La correspondencia de las artes*, FCE.

Stainer, G. (2011). *Gramática de la creación. Biblioteca de Ensayo*, Siruela.

Subirats, E. (2013). *El reino de la belleza*, FCE.

## T

Tolstói, León. (1999). *¿Qué es el arte?*, Edivisión.

Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*, FCE.

## V

Valverde, J. (2011). *Breve historia de antología sobre el arte*, Ariel.

Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*, Ariel.

## X

Xirau, R. (1998). *Palabra y silencio*, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1978). *Poesía y conocimiento*, Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_. (1953). *Sentido de la presencia. Ensayos Tezontle*, FCE.

## Y

Yáñez, A. (1953). *La enseñanza de la retórica. Discurso de Ingreso como socio de número, leído el día 5 de septiembre de 1953*, UNAM/Academia Mexicana de la lengua.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.

Alexandre B. (s/a). <http://poetasdelbicentenario.bligoo.com/content/view/538545/EL-POETA-RUSO-ALEXANDR-BLOK.html#.WCVPfvR92Uk>.

Arriarán, S. y Alvidrez, E. (s/a). *Revista de estudios críticos, La redefinición de la estética*, ([http://ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0002/Articulos%20definitivo/E\\_Alvidrez\\_y\\_S\\_Arriaran.pdf](http://ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0002/Articulos%20definitivo/E_Alvidrez_y_S_Arriaran.pdf)).

Barthes, R. *De la ciencia a la literatura*, (septiembre 2010)  
<https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/09/barthes-roland-de-la-ciencia-a-la-literatura.pdf>.

Carretero, A. (enero – junio 2004). *La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual*, Nómadas núm. 9, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.  
<https://www.redalyc.org/pdf/181/18100906.pdf>.

de Rota Y Monter, J. (1990). Antropología del arte y arte antropológico. *Hojas de Antropología Social*, No. 7. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/105057.pdf>

Domínguez, C. (28 de junio del 2010). *El estilo es Levi Strauss*.  
<http://www.letraslibres.com/beta/blogs/el-estilo-es-levi-strauss>.

Oviedo, G. (18 de agosto del 2004). *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt*, Revista de Estudios Sociales no. 18,  
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res18.2004.08>).

Oyarzun, P. *Razón del éxtasis*. (marzo 2002). *Estudios sobre lo sublime*, Universitaria.  
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118495/Razon-del-Extasis-Prefacio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Roche, J. (s/a). *Epistemología de la complejidad y sociología del arte y la literatura*, – <https://vdocumento.com/epistemologia-de-la-complejidad-y-sociologia-del-arte-y-literatura-y-la-sociedad.html>.

Soto, M. (1987). *La “aesthetica” de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2298/1/08.%20MAR%c3%8dA%20JES%c3%9aS%20SOTO%20BRUNA%2c%20La%20%2%20abaesthetica%2%bb%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20leibnicianos.pdf>

Tamargo, E. (septiembre 2011). *En poesía no existen sinónimos*. Otro lunes, Revista hispanoamericana de cultura. <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?sumario/este-lunes/en-poesia-no-existen-sinonimos.html>.