

LA ESTÉTICA EN MÉXICO. SIGLO XX

Por María Rosa Palazón

I UN DISCURSO AUTORREFLEXIVO SOBRE LA ESTÉTICA

Introducción

En 1913, en la Escuela de Altos Estudios, Antonio Caso inició en México la estética como asignatura de filosofía. Uno de sus alumnos y continuadores fue Samuel Ramos. Desde el marxismo, aunque no sólo desde esta perspectiva, la retomó Adolfo Sánchez Vázquez en su Seminario de Estética (UNAM), que impartió durante muchos años, formando escuela: marcó un hito que mostró la importancia que esta disciplina ha adquirido en el mundo, y en la práctica mostró que era menester insuflarle más vitalidad en México. En esta enciclopedia, el director, Gabriel Vargas, me pide que resalte sintéticamente mi libro *La estética en México. Siglo XX* (Fondo de Cultura Económica), 452 pp. Frente a la abundancia de autores, me impuse resaltar sus diálogos, sus encuentros y desencuentros, en los asuntos en que inciden los filósofos de esta especialidad. Cambié parcialmente el orden del libro en función de la brevedad. El grosor de estas páginas es mayor del que optimistamente esperaba.

Alexander Baumgarten (1758) abundó en que *aisthesis* significa sensibilidad o percepción (la sensibilidad y la parte mnémica), y la derivó una suerte de conocimiento inferior, armónico, siguiendo a Kant; preocupado éste por la teleología, en una primera parte de su *Crítica del juicio*, valoró las artes (a mi juicio la música) y la naturaleza como una finalidad sin fin, que sugiere ideas no-precisadas. Sánchez Vázquez enfatizó que el gusto depende de una relación perceptiva singular con el objeto y con sus elementos, que desde cada escorzo se enfatizan. ¿Cómo sabemos que las percepciones son iguales?, para Xirau sólo aperecimos las ajenas y percibimos las propias. Luego, el lenguaje, la semiotización es la que nos comunica colectivamente. Sin embargo, la parte estética del cuerpo fue estigmatizada por la filosofía mística, a partir de Platón y Plotino. Para María Zambrano el platónico amor al saber es el ascetismo de la *dikaiosyne*: entierra el cuerpo para ofrecer una vida que ya no es vida. Si nada tiene que ver con la materialidad, no existiría la arquitectura como arte, dice Ramón Vargas. Mario Teodoro Ramírez Cobián defiende la materia como base sin la cual no existiría ningún saber empírico ni la misma ética (la injusticia se comprende cuando se mira). La experiencia estética es psicofísica, remata Mario Teodoro Ramírez Cobián. Juliana González y Lizbeth Sagols trabajan este

asunto con Nietzsche. Crescenciano Grave asume la misma defensa con Kant y Schopenhauer. En mis *Reflexiones sobre estética...* califico de falacia de composición esta reducción a lo físico o a lo intelectual-afectivo. Ahora bien, reducir la experiencia estética a la vista y al oído es una simplificación, porque los sentidos operan en conjunto. Alberto Híjar considera que estas reducciones han quedado en manos de intermediarios que deciden qué es el gusto refinado y el burdo. Si se dice buen gusto o mal gusto, es porque el gusto es el primer sentido de la vida (se mama) y el bebé se introduce en la boca cuanto objeto llega a sus manos.

Tanto Ramos como Sánchez Vázquez dijeron que la poesía no es reductible a emociones porque hay lenguaje referencial emotivo y emociones referenciales. La epistemología y filosofía de las artes tomaron la delantera en los estudios. El paradigma de un saber sistémico u *holístico*, a saber, de una realidad estructurada de manera tal que si se altera una parte se altera el todo, más el sentido histórico, la no repetición de un fenómeno predecible con una probabilidad, sino al azar (sabiendo los resultados no se sabe cuál ocurrirá), más las incertidumbres, la explicación de hechos únicos (el Big Bang, por ejemplo), más la estética, los sentidos y la sensibilidad, base del “conocimiento empírico”, nunca se pudieron desechar como tema de estudio. Asimismo, la belleza, creatividad o *poiesis*, des-automatiza la percepción (su contrario es la anestesia). Científicos como Wittgenstein la enfatizaron, por ejemplo, como hallazgos bellos de la imaginación, en este caso de la matemática. A. N. Whitehead subordinó la verdad a la atenta, imaginativa y expresiva belleza; Jaime Labastida, en nuestro país, habló de la sensibilidad que sobreviene con la praxis revolucionaria. También han vuelto a la discusión los vínculos estrechos de la estética con la ética, que fueron planteados por Aristóteles, retomaron Hegel en la *Fenomenología del espíritu* y Schiller en *Kallias* con la misma directriz de la espontaneidad o prácticas colectivas que, sin embargo, se auto-conciben ligadas a la ética y sólo posteriormente a la moral, de manera que deja de ser moral “monástica” u obligada por los imperativos kantianos, particularmente el de tratar al otro como fin y no sólo como medio. Humberto Maturana define la vida como *autopoiética*. Nadie ignora que la inteligencia es inseparable de la sensibilidad en su faceta de afectos o sentimientos. Luego, la *aisthesis* interviene en todas las actividades y acciones humanas.

1 Aproximaciones al concepto de “estética”.

Adolfo Sánchez Vázquez en su *Invitación a la estética* encara la vertiente que reduce esta disciplina a la filosofía de las artes o “zona franca de pensar”, en frase de Ramírez Cobián.

El primero argumenta que este lugar jerárquico es doblemente restrictivo: encierra lo estético en lo artístico y limita las artes al coto cerrado de lo bello. Samuel Ramos había puntualizado que la estética es un área central, que atañe a la ontología y se llena de categorías hasta en el terreno de las llamadas artes (por ejemplo, lo sublime, la cara siniestra del sentir. Eduardo Nicol asegura que cualquier producto artístico contiene lo sublime o siniestro, que de otra manera nos aplastaría, pero que en las obras resulta un elemento indispensable, tesis que se adelantó a la de Eugenio Trías, y el producto contiene, además, lo cómico o lo trágico, o...) que logran entremezclarse para el nacimiento del gusto (término indefinible porque es el presupuesto de todo lo que percibimos, de cómo obramos: reacción innata que se va puliendo a lo largo de la existencia individual y colectiva). La experiencia estética califica lo bello tras percibirlo como una unidad. Es el punto de partida y llegada que acompaña a la sensibilidad.

Por su misma juventud, respecto a otras ramas de la filosofía, la tarea inicial de los filósofos mexicanos del siglo pasado fue caracterizar la estética mediante un discurso auto-reflexivo. Como filosofía, la estética tiene un alto nivel de abstracción que, no obstante, ha de concretarse para no ser un discurso vacío; luego, empieza con la observación sensible, y nunca ha de encerrarse, sino basarse en actividades que no le pertenecen, aunque les sirven como punto de aterrizaje: una de éstas son las teorías de cada arte aplicadas a las artes funcionales, a las auto-referidas, a las que llevan una semántica, a las puestas en escena, a las que ejecutan una partitura, a las de la imagen, a las de las cosas diseñadas... La deriva y la confusión ha persistido; en contra, advierte Ramón Vargas Salguero, si bien tales campos de análisis evitan, por ejemplo, generalizar a las artes (hay quienes singularizan el sustantivo en "arte") las diferencias específicas de cada una o unas. Tampoco la estética es sinónimo del "buen o mal" arte, que echan mano de categorías inamovibles, a veces musicales, a veces de las artes visuales como armonía y proporción. La estética que se interesa en la creatividad registra las variables apropiaciones axiológicas que emiten los críticos, tareas que quedan fuera de su competencia, si bien describe cómo se van concretando en la devenir espacio-temporal. La estética prescriptiva, enseñó Ramos, comete ingerencias en la *poiesis*, como si se le dijera a un astrónomo qué debe estudiar y cómo. Tal fue la postura de Ramos en contra de Worringer y Vasconcelos, que encumbraron las normas del arte clásico greco-romano como el eterno valor de la belleza, ignorando las transformaciones estilísticas que han existido. Sánchez Vázquez también insiste en que la estética prescriptiva no es reductible al esencialismo, vuelto de espaldas a la realidad, en lugar de mantenerse en una actitud

expectante de lo que dicen los críticos y las valoraciones grupales o más generalizadas. Muchas de estas derivas, por ejemplo, que el arte verdadero es el realista, redundan, para el último filósofo mencionado, en una falacia de composición: juzgan el todo por la parte, y no es aplicable a las artes como la música, la arquitectura, la cerámica, ni siquiera a los géneros (escuelas) o variables una misma (por ejemplo, la pintura no figurativa). Alberto Híjar le reprocha a Justino Fernández su ponderación de la “Coatlicue”, el “Altar de los reyes” y “El hombre en llamas” de Orozco como cumbres de la plástica mexicana: los gustos personales facilitan ocasionalmente la experiencia estética y auxilian en el aprendizaje de ciertas obras, pero son injustas y ciegas. A veces generalizan a las demás artes, en una suerte de metonimia espuria, unas normas; como hablar de la proporción literaria, por ejemplo. Además, el esteta ha de tener la mente abierta a las innovaciones técnicas, el cine ilustra, tomando en cuenta los procesos de su aprendizaje que condicionan su valoración dentro del resbaloso terreno de las artes en movilización permanente.

1. 1 *Estética y teorías e historia de cada arte*

A partir de *El significado de las artes visuales* de Panofski, Néstor García Canclini habla de la convergencia del esteta y la descripción que hacen los historiadores de datos sensibles comprobables, en el entendido de que son tareas divergentes, así se le puede salir al paso a doctrinas rígidas, unilaterales y dogmáticas en comparación con el dinamismo que registran con cuidado los historiadores del arte. Coincido con la distinción entre la estética abierta y la mala o preceptiva. Sin embargo, cabe represar la tesis sartreana del compromiso que asume quien dice no comprometerse, o con las observaciones de Sánchez Vázquez sobre la ideología de la neutralidad ideológica. Me explico. Desde que Arthur Danto, entre muchos, atacó, con razón, las pretensiones de las bellas artes, concluyó que nada es arte, y esto dice que todo es arte. Y henos ante el arte *kitsch*, *light*, el diseño del no-diseño, las degradantes y degradadas casas de interés social, el arte conceptual, reducido a un contenido filosófico que sólo captan los iniciados (si es que lo captan). Cabe una aclaración, la historia artística del siglo XX lanzó una serie de protestas contra las valoraciones y mercantilización de las artes y en el siglo XXI se está dando este hecho dentro del feminismo. Pienso que fueron y son manifestaciones válidas, una especie de panfletos que, en algunos casos, el esnobismo ha elevado al nivel de productos artísticos. *La fuente* o urinario de Marcel Duchamp, enviado al Salón de los Independientes de Nueva York, lo firmó como Mr Mutt y lo acompañó con el mensaje de que había surgido

de un acto de indiferencia visual. Protesta conmovedora es el de Nicola Constantino: una mujer invita a bañarnos en una alberca donde el agua es su liposucción. Hacen falta, pues, los panfletos en esta época anómica, o enferma, en crisis profunda; empero no debe aceptarse, cuando es el caso, sus pretensiones de ser un objeto o hecho necesariamente artístico. No lo es ni lo pretende ser, a menos de que las artes hayan desaparecido, lo cual es una hipérbole insostenible, porque nadie puede decir que, si bien abundan actualmente las pretensas obras de arte, perdieron sus aspectos técnicos, inventivos, y el juego de facultades que portan y a que invitan.

A la estética no prescriptiva le interesa la poética como acto creativo; pero ella no es la poética en ninguna de sus acepciones: no es crítica semiótica o estructuralismo, tampoco le está permitido tomar partido por el proyecto de una corriente o escuela (acepción que usaron Galvano della Volpe, Umberto Eco, Rocco Musolino y Michel Beaujour): el comprometerse con unas normas y orientaciones niega las precedentes. La estética está por encima de las poéticas: son su material de estudio para comprender la dinámica arborescente de las artes. Asunto que Ramos pone en claro respecto a desautorización que hicieron los surrealistas de Anatole France.

Cuestión ardua es descifrar cómo se ha considerado en diferentes sociedades y tiempos lo que actualmente se llama "arte": las funciones que se le han atribuido a las distintas obras a partir de la experiencia estética, la axiología que ha generado y la manera en que evoluciona. Es verdad que la estética tiene que estar en contacto con la etnología, la política, la economía y los rituales; también, con los comunicólogos y sociólogos para saber de qué modo se producen, distribuyen y consumen los hechos y las cosas con pretensiones artísticas. Adicionalmente, debe girar la mirada hacia las otras disciplinas filosóficas: ontología, ética, religión, epistemología... Asimismo, es inevitable que se descubra la metodología del enfoque de los historiadores, o críticos, o...: sus soportes, aceptados o rebatidos, son la fenomenología, el estructuralismo, las tesis positivistas, sistémicas u *holistas*, la hermenéutica... No es, pues, lo artístico un comportamiento que se puede descubrir en sí mismo. Para que la estética "prescriptiva" no ponga una camisa de fuerza al impulso creador diversificado, hemos de observar, como señala Sánchez Vázquez, que es un área con sus diferencias específicas, a la cual se atribuyen diferentes objetivos. Además, es menester saber si las categorías utilizadas por los estudiosos cumplen, y hasta dónde, los objetivos que se propusieron en los discursos exegéticos y heurísticos de los entes artísticos con una hipotética autonomía (relativa). Como filosofía, la estética incurre más en las dudas y los cuestionamientos que en una teoría firme e

inamovible. Si logra que se generen nuevas teorías en su área, habrá cumplido con su tarea.

A partir de Whitehead, Xirau escribe que la belleza mayor o poética depende de vínculos dinámicos entre sujeto y mundo; sentido del cambio y cambio de “prehensiones”, de los sentimientos y de la capacidad de valorar o sentir gusto con un objeto concreto con espontaneidad creadora. La comunicación depende del lenguaje con que están formadas: se han convertido en signos las realidades culturales. Nicol complementa: hemos entendido y transformado las sociedades interpretándolas como medios expresivos que hacen más y más complejo el valor de verdad. Las artes unen sintaxis y semántica, significado y sentido; otras su significado y sentido dependen, en última instancia, de su utilidad (la arquitectura, el diseño y la cerámica, por ejemplo). Híjar advierte los peligros de la hipóstasis de la lingüística, olvidando las diferencias específicas, sea el caso de mirar el código literario solamente con la música. Además, la experiencia estética ha de reconocer la pluralidad, los materiales y formas compositivas en cada campo. Lo que conlleva que nadie tiene una sabiduría que abarque a todas las artes, sino de una, o unas pocas, escribe Ana María Martínez de la Escalera con Walter Benjamin. Es menester saber qué es la obra, en qué arte se inscribe, qué dice, cómo se expresa y para qué (aspectos locutivo, elocutivo y perlocutivo en palabras de Austin), afirmo, haciéndome eco de Sánchez Vázquez. Los filósofos mexicanos han destacado tales complicaciones en la danza, la ópera, la caricatura, la escultura y las artes plásticas en general, el jazz, los *performances*, los medios audiovisuales como el cine y el video... Se preocuparon por las pinturas al óleo, al fresco, la litografía, la acuarela, la “desterritorialización”, en palabra de García Canclini, de los procesos simbólicos ligados a los avances de la electrónica... Alicia Montemayor observa que desde Sócrates, Platón, Aristóteles y Cicerón, pasando por Leonardo de Vinci y Winckelmann, entre otros, se han establecido dudosas equivalencias. Por ejemplo, en Grecia se habló de la pintura como una *techné retoriké*, término forense que toma prestado un vocabulario de la medicina, de la poesía, la retórica y de la filosofía. Óscar Olea considera que no es esclarecedora la visibilidad interpretativa de las imágenes si se analogan las “semióticas del espacio” con signos verbales. En el cuadro operan los ejes corporales, los esquemas compositivos, la gravedad de los cuerpos. Martínez de la Escalera investiga la escenografía como espacio sintagmático que soluciona los límites del proscenio, ampliándolos con la “caja italiana”. Calderón, Lope de Vega y Quevedo exigieron ángeles que vuelan. La escenografía crea con telones y bambalinas espacios simultáneos y sucesivos. Las analogías visuales, o eje paradigmático del discurso, y la

retórica del teatro con su semántica propia exigen, sigue esta filósofa, una “mirada soberana”. Arai (en un archivo inédito) y Ramón Vargas estudiaron la arquitectura con su geometría interna y perímetros que la resguardan. Las artes son tan distintas en sus materiales, en sus mensajes y en sus usos que es imposible jerarquizar una como superior a las otras. Por supuesto que los estilos requieren, en cada arte, un conocimiento para que el receptor guste de la oferta.

Ahora bien, Kant atinó en que el juicio del gusto auténtico no explicita argumentativamente, pese a la opinión de Tomasini Bassols, porque los conocimientos se encuentran en una reserva mnémica, o porque sólo aspira a una coincidencia, a una suerte de comunión que fortalezca los lazos entre los interlocutores, si bien también los difumina en otros casos. La crítica sí argumenta, de *kriterion* o facultad de juzgar y de las reglas o normas. El crítico coloca la pieza en un contexto, en una situación histórica y describe sus formas y significados y sentidos. Se manifiesta como un artículo o libro y, en el caso de ser un texto lejano en el espacio-tiempo, la hermenéutica filológica lo anota, dependiendo el tipo y cantidad de las notas según a qué público se destina su investigación y depende del género (los periódicos y revistas de siglos anteriores y hasta obras literarias requieren una amplia anotación).

Debido a las descripciones, la crítica estructuralista acabó siendo una exégesis llena de excrecencias terminológicas. García Canclini en *Las culturas híbridas...* afirma que es indispensable que se ubiquen los textos en su situación. En “El investigador como crítico”...sostengo que esta labor auxilia a las interpretaciones pertinentes: es una tarea previa y, ocasionalmente, imprescindible, como vio Samuel Ramos, que antecede a la hermenéutica fundada del receptor. También es conveniente registrar las variantes de la literatura oral y saber que el cambio de canal varía todo, porque en el fondo lo oral y lo escrito y las distintas artes son incomparables: a veces una mala película se basó en una novela o un guión excelentes, por ejemplo.

1.2 *La estética como ciencia*

La exégesis de algunas reseñas críticas se han ampliado a extensos tratados sobre el “código estilístico” de la obra; sea el análisis de Rulfo que realizó Joaquín Sánchez Macgrégor. Llama a su proceder “crítica científica” porque descubre las estructuras subyacentes de la literatura rulfiana. El post-estructuralismo que se asomó en la estética de la centuria pasada subrayó que no sólo hay un código siempre igual (dice A. Híjar) y que se había olvidado el papel del intérprete, sin el cual la obra enmudecería. La “crítica

objetiva” en palabras de Sánchez Vázquez, centrada en la composición, es positiva si, y sólo si, estos análisis inmanentistas y formales no desprecian otros criterios (sociales, contextuales...): su debilidad es que omite la semántica, mediante ideas arraigadas en unas tradiciones específicas. Asimismo, olvida la diacronía, centrándola, si acaso, en la serie literaria. Su exceso de nominalismo está lleno de omisiones. Josu Landa también considera unilateral la semiótica estructuralista. Samuel Ramos fue el primero en calificar esta crítica como pedante y afectada por la utilización de “jergas” desmesuradas que, con una pasión crítica pretendidamente científica, admite y excluye las artes mediante juicios sumarios. Cuando es biliosa, la crítica niega la alquimia que vivifica las huellas artísticas del ayer, piensa C. Grave. También la palabrería que llena de alabanzas que simulan el gusto confunden tipos de expresiones y revelan, quizá, que su autor no es crítico y sí un oportunista. Las críticas flagrantemente negativas o que alaban sin fundamento son pesadas e indignantes, porque si el valor de la oferta cultural no pertenece a las artes, sí es cultural. Ramón Vargas arremete contra las ensobrecidas historiografías críticas que condenan al ostracismo (al limbo de lo innominado) la miríada de construcciones que resuelven las habitaciones con materiales de la región y dependiendo de su clima. Tampoco es válido que las ediciones, las fonotecas, las pinacotecas... escondan o destruyan piezas de un autor para que no “desmerezca”. Este proceso es deshonesto porque la producción de un emisor nunca es pareja en calidad, y coarta los intereses de sus futuros receptores, sus preguntas, y olvida el vaivén de las valoraciones artísticas a lo largo del tiempo. Para Josu Landa, no le sobra una pizca de impresionismo a la crítica con el fin de que invite a la recepción de la pieza en cuestión.

1.3 *Arte y religión*

Debido a sus frecuentes usos rituales, a su origen en el *mythos* y los ritos, las artes se ligan a la religión. El ser humano semiotiza su entorno: amplía la dimensión estética de la cotidianidad porque lleva la impronta de mitos con sus símbolos y nociones religiosas, escribe Ramón Xirau. Samuel Ramos ya había descubierto esta visión mistificadora. Según Tomasini Bassols (¿tiene en mente básicamente la música y quizá la poesía?) el gozo llega a desligarse de sus primigenias sensaciones y se confunde con el éxtasis religioso. Vasconcelos, a partir de las derivaciones religiosas que tuvo la termodinámica (veneraciones de la energía) en los románticos, más el catolicismo y los Vedanta, en su *a priori* estético sostiene que la imaginación, las emociones y los razonamientos captan la unidad o todo armónico, orgánico, de lo heterogéneo: unidad sintética (para el tema de las

obras como un *holon*, cf. artes y conocimientos). La obra poética y filosófica de Ramón Xirau se orienta a la fe en busca de la razón y a la razón en busca de la fe: busca lo “numinoso” (de númenes, dioses); la imagen poética suscita el sentimiento de creatura en busca de Dios: en todo gran poeta lo sagrado está presente, alejado de las “prosas profanas”; intuye la unidad, el don y la gracia, o bien regresa a la música callada de Dios. Dice Xirau con Maimónides, que la poesía no admite atributos, no es decible ni puede nombrarse, sólo se insinúa su presencia con metáforas y símbolos, o con el silencio del místico. Para Josu Landa Goyogana, Bergson muestra que la religión no va del hombre hacia Dios, sino de Dios hacia el hombre; agrega que para Sartre existe una identidad primigenia entre poesía y plegaria; tienen un mismo origen y unas mismas funciones, pese a que se haya cambiado el orden ceremonial. Los poetas líricos metamorfosean el fracaso de ser Dios, pasión inútil, en victoria o auto-redención mediante la palabra y la experiencia gratificante de escucharla o leerla.

II LAS ARTES COMO TRABAJO LÚDICO.

En el enfoque praxeológico de Sánchez Vázquez, basado en Marx, las artes son la forma de trabajo de un autor, o fuente humana, que humaniza los materiales en signos que satisfacen necesidades individuales y colectivas. El obrar o práctica transformadora destruye un orden material anterior y aporta otro constructivo que se presenta como un bien. Tal praxis se inserta en unas relaciones de producción sociales y en parámetros organizativos históricamente variables: al crear, el hombre se auto-produce, crea y recrea y cambia la vida. Por medio del prisma de su obra, las generaciones posteriores aprecian la labor artística: el trabajo es el medio de ser y hacerse humano, observa este filósofo con la *Ideología alemana* de Marx. Ramírez Cobián completa, inspirándose en Merleau-Ponty, el *logos aesthetico* deviene *proferikos*, expresivo de su emisor y de su comunidad: con invento tras invento y al pulso de las ocurrencias nacen las obras. La praxis forma un binomio con la técnica o con los medios para conseguir un fin. Sus habilidades enfrentan la resistencia de los materiales e instrumentos para proveer de eficacia a un artefacto o mezcla de artefactos. *Techné* devino en latín *ars*, *artis*. Ramos anota que la potencia se pasó al acto que genera bienes expresivo-comunicativos, de previsión y explicativos; además se apoyan unos a otros.

Dentro de esta apoteosis de hipotética diferencia, el trabajo artístico es lúdico; el juego artístico no es pura espontaneidad, dice Caso: no se juega a la pelota con un cuadrado ni el niño escenifica una escena familiar al margen de la organización que

conoce. El trabajo de las artes exige comportamientos limitados por unas normas que se combinan con la relajada libertad *poiética*, aunque nadie ha hecho un producto absolutamente original, porque devendría críptico para sus receptores. Las huellas de lo histórico-social determinan los límites de la normatividad, sigue Caso, y de la creación. Ninguna obra artística es cien por ciento novedosa ni repetitiva. Caso le objeta a Carlyle que enfoque la evolución de las artes como un caos laberíntico, tampoco es hija de una divinizada colectividad, como pensó Taine, sino que las van haciendo individuos con nombre propio, aunque lo ignoremos. Éstos hacen públicas formas compositivas y mensajes, síntesis única y filiable. Cada corriente, género y subgénero siguen normas, algunas cambiarán si el emisor encuentra cómplices que le sigan en su trabajo lúdico. Por la innovación y unicidad de la obra, este género de praxis tiene bastante de incertidumbre y azar.

El aspecto funcional se supo, pues, desde Grecia, resaltan Sánchez Vázquez, Ramos y Vargas. Aristóteles hizo una filosofía de la artesanía, dice Ramos (*cranftmanship*). Paralelamente, se aislaron las artes manuales de las intelectuales, lo oral de la escritura, privilegiando a los nobles, a lo “pulimentado”; era la *paideia* griega y la *humanitas* romana. Hecho que García Bacca llama la “falsa aristocracia ontológica”, que desfuncionaliza las artes, escriben Híjar y García Canclini. En la Grecia clásica, lo manual era la grosera y vulgar *banausía*. Sin embargo, los poderosos de entonces no dejaron de relacionar lo bello con lo bueno y lo conveniente. En el Renacimiento se defendió la unión inseparable de las actividades de las manos con lo conocimientos intelectuales, como defendieron desde Francis Bacon, Kant hasta Hegel. Los prejuicios negativos se descubren desde el siglo I. En la Edad Media se dividieron las artes en las técnicas del hombre libre en: *trivio* (gramática, retórica y dialéctica) y *cuadrivio* (aritmética, geometría, astronomía y música). En la Ilustración se enfatizó la creación individual como resultado de la genialidad personal. Además, se degradaron las artes frente a la ciencia porque no cubren necesidades básicas (¿tampoco la arquitectura y la cerámica?) En su *Invitación a la estética*, Sánchez Vázquez informa que en 1747, Charles Batteaux acuñó la expresión “bellas artes” y en 1762 aparecen en el *Diccionario* de la lengua francesa. Sin embargo, quedaban desechadas la pintura y la escultura. Contradicción que destaca García Canclini, a partir de Baudrillard y el poder del signo como distintivo de las personas. Los que detentaban el poder dominante no admitieron que se desecharan las pinturas y esculturas de sí mismos, o sus mansiones, o... Desde entonces también los espectáculos en lugares públicos se valoraron como inferiores, y desde el Renacimiento la firma operó como un

valor agregado, y lo impersonal fue un fracaso económico. En el siglo XX sobrevivió una rebelión fuerte, de la que hablamos antes, y, por desgracia, llegó el aprovechamiento reiterativo y poco novedoso de aquella válida protesta en su tiempo, y que ahora han rescatado las mujeres con sobrada razón feminista. La comercialización llegó a lo que Vargas llama “bisutería arquitectónica”. Ha llegado la exaltación museística de útiles antiguos, el seguro que ampara las obras, la negación de la funcionalidad plural de las cosas. El cumplimiento de las leyes de la belleza, en expresión de Marx que cita Híjar, no tiene un estatus clasista, porque existe el arte popular y útil, pese a que su valor de cambio es inferior al de las piezas firmadas, excepto cuando se exhiben en galerías, boutiques y museos. La producción, la distribución y el consumo se encuentran enajenados por la mercantilización de las artes: su valor de uso se opaca ante su valor de cambio. Si bien su valor no se mide necesariamente por el tiempo de su creación.

Alberto Híjar se enfada porque se hace de la realidad artística un espacio de ocio sin importancia, reduciendo el objeto a un sintáctico juego “intertextual” e “intratextual”. Califica de “dogma” que se caractericen las artes como una actividad no seria, antítesis del responsable y productivo trabajo no lúdico industrializado o repetitivo. Es verdad que el trabajo no deja de tener repercusiones sociales. Esta división entre juego y trabajo quizá se deba a que la sociedad está dividida en clases, una de las cuales se considera como animal de trabajo, desechable peón de ajedrez no calificado, mientras el otro se considera orgulloso de su genialidad y ocio espiritual, que se mezcla con el negocio, en opinión de García Canclini. En “La literatura como juego” escribí que dadas las condiciones de explotación, la tecnología en uso y la ideología de la dominación, así como el cada vez menos respetado ocio recreativo, ha sido necesario que se distingan las acciones acicateadas por la falta de bienes básicos de la juguetona actividad movida por una plenitud que se concede la libertad de hacer lo que quiera, o concebir el trabajo (siempre técnica) como una fruición que motiva el gozo. Las artes son para la autoliberación (Croce en versión de Caso) porque en la inventiva lúdica “jugar es ser jugado”, repite Caso con el escritor Calderón. El problema de la ociosidad y exuberancia no es sencillo, porque los romanos pedían *panem et circenses*, observa Samuel Ramos: el juego, o trabajo lúdico no es un hecho periférico u ocasional que interrumpe las acciones serias y responsables, sino una conducta básica de la condición óptica del ser humano. No es un lujo generado en contra de las necesidades, sino un corrector que satisface el dar y recibir, en palabras de Ramos.

Los juegos, observó Wittgenstein, son una “familia” de conceptos que se amplía o reduce a lo largo de la historia, esto es, no media, una cualidad compartida por el conjunto: los hay solitarios y sociales, de azar y cálculo, de ejercicio físico y sedentarios, de imitación e improvisaciones, de vértigo y de coordinación gruesa o fina, de destreza musical y poética. Unos son competitivos, y otros, no. Y existen numerosas combinaciones de tales cualidades y las que faltan por citar. Extensión significativa y enigmática que ha convertido al trabajo lúdico en tema de la pedagogía, de las ciencias, del deporte, de la economía, del psicoanálisis y de la estética. Para ésta las artes son juegos o trabajos culturales, lo que excluye diversiones sin trabajo. En *El juego y los hombres*, Roger Caillois clasifica las artes en: agonales, de simulación o “mímica”, de vértigo y de apuesta. Aunque éste sea un uso corriente de “juego”, hemos de atender a la recomendación de Huizinga de no llamar juego a las diversiones inactivas en aparatos mecánicos o sin la intervención del trabajo (el vértigo sí es artístico en el caso de la danza, los derviches y los voladores de Papantla, por ejemplo), y la apuesta no atiende al transcurrir del juego, sino únicamente al resultado y a la ganancia personal.

Bajo la influencia de las *Cartas para la educación estética* de Schiller, Antonio Caso sostuvo que el juego no se circunscribe a unas características definitorias al margen de sus interpretaciones sociales: es un comportamiento de sobreabundancia de energía, un “demasiá vital”, un trabajo hecho con cuidado, que en la modernidad rebasa la mera obtención de bienes satisfactorios de necesidades básicas: en nuestros días se remite a otra dimensión, aunque esta escisión entre juego y supervivencia no se entiende. Durante la infancia, jugando aprendemos a cumplir algunos papeles sociales y adquirimos habilidades de coordinación gruesa y fina. Si nos gusta nuestro trabajo, descubrimos cuánto oculta de juego oculto, secreto, lleno de sentimientos de culpa enmascarados en el teatro de la seriedad, porque si careciera de gracia lúdica, lo realizaríamos de manera que delataría su procedencia del aburrimiento. Las artes son asiento de la libertad y la fantasía creadora y su hallazgo de la belleza que es o debería ser compartida universalmente en tanto remanente de lo arcaico y lo nuevo.

El trabajo lúdico se rige por normas que no señalan exactamente los modos de su realización juguetona, sean el caso de una escuela, un género o una corriente (que cambian con un ritmo rapidísimo en la época moderna a diferencia del arte bizantino), aunque sí sus frenos: no puede haber literatura sin sintaxis ni semántica, o pintura sin colores o música sin ritmo, armonía y melodía. El juego tiene dones terapéuticos porque abarca nuestras potencias sociales. Algunas alteraciones de la personalidad se han

detectado porque el individuo rechaza ser dirigido por otros; se obstina en no integrarse en la comunidad porque confunde viejas y nuevas reglas o les niega valor. Es el eterno tramposo que muestra su sadismo y su exacerbado espíritu de competencia.

El trabajo tiene connotaciones negativas opuestas a la creatividad personal; empero podría vivirse como acción gozosa que nace y regresa a la solidaridad humana. Se concibe, empero, como lo que somete, la maldición derivada del pecado original (Gn.3, 19) con la pena de su obligatoriedad. Desde el capitalismo industrial y post-industrial faltan más y más las pausas de recuperación o los tiempos de ocio y recreo. El disgusto por las trabas que provoca, dice Ramos, irritan, frustran las potencialidades innovadoras que el trabajo debería fortalecer. No obstante, a mayor avance técnico o automatización de las fuerzas de trabajo, el obrero se idiotiza, escribe Sánchez Vázquez con Marx, como ejemplifica Chaplin en "Los tiempos modernos". Ramos dice que de la tensión diaria surge el deseo de un descanso o consuelo liberador: el ocio frente al neg-ocio. Se juega durante el tiempo derrochable, como un pasatiempo o pausa de recuperación frente a los deberes, un vagabundeo contrario a las obligaciones: leemos una novela para disfrutarla, quizá obteniendo gozo con la tragedia que comunica. La energía lúdica conquista la variedad artística, motivándonos a que rememoremos el gusto que nos dejó. Las artes son asiento de la fantasía creadora, como vimos. Su recepción es seria, tensa y, asimismo, distensa: no son broma o relajó, concluye R. Xirau en *Ars brevis*. Al juego le son inherentes los vaivenes entre la solemnidad, la entrega y el entusiasmo alegre: los vaivenes entre rigor y regocijo, entre humor y tragedia, repito con Gadamer. Son gracia o mezcla de lo bello y la sublimidad. La relación es simétrica porque el gozo también califica la gracilidad de realizar la obra.

El juego cultural, especialmente el artístico, no dota de una disciplina, aunada a una fuerza creadora que no sólo expresa una fuerza religadora, sino que facilita gozar de un presente que fuera de lo lúdico tiende a escapársenos. Disfrutamos el tiempo actual de elaboración y de comprensión deleitosa como un ahora. Lo cual no niega que algunas inscripciones artísticas quedan como herencia para las generaciones futuras. Para Alfonso Reyes el espíritu clásico amó el presente porque no hay modo más digno de vivir que realizar los instantes de la vida sin sacrificarlos siempre por un mañana cuya consecuencia está en la muerte de que hablan las religiones. Adolfo Sánchez Vázquez investiga el espíritu del poeta enraizado en el hoy, o duración del presente, en Séneca, Góngora, Bécquer, Antonio Machado, Azorín y Unamuno. Para Sánchez Vázquez el hombre seguro de sí, gozoso y creador no hace de su finitud su preocupación esencial: los poetas que

construyen en el abismo del “arte de bien morir” sólo ofrecen lamentación y desesperanza. Se vive gozosamente cuando se juega, cuando se prolonga el lapso de crear y recibir la obra de arte, objetivos que debieran impulsar a no traicionar el don precioso de la vida, apunta A. Reyes. El “saber del instante” con su “germinación verbal” es comercializado por los medios masivos de comunicación, manipulando lo estereotipado: ofrecen una vivencia desechable que dista de ser ingeniosa y el ocio positivo de la recreación.

Los juegos competitivos o agonales aspiran al éxito o al fracaso. Se enfocan al éxito o al fracaso. Se dividen en privados o públicos. Los certámenes de lucha y reto y fiesta propenden a mantener unido al público de uno de los bandos al terminar la función. En mi artículo citado opino que la teoría económica de los juegos de Neumann y Morgenstern definen los juegos como las conductas limitadas por reglas que permiten al jugador seleccionar las estrategias que le asegura mayor ventaja. Sin embargo, la trampa es que establecen una simetría entre juego y competencia, habiendo juegos sin competencias y competencias laborales que no son juego, sino desgastantes pugnas o pragmatismo de los medios destinados a derrocar y violentar al otro en las carreras personales de ascensos (tal juego deja de ser un fin y sí un medio): en su quehacer el escritor no compite con nadie en particular, aunque se juega el prestigio cuando hace pública su producción. Hay artes de competencia. El desequilibrio entre lenguas que se escriben y las dominadas que no se escriben destaca la tradición agonal que pasa de boca a oído. Las justas del bien decir o *poiesis* restituyen al lenguaje su aspecto imaginativo, sean el caso los hacedores de *haikús*, los huapangueros y los cantantes de balonas con su reto alternado de preguntas y respuestas (procedimiento que usan los abogados que oscurecen el valor de justicia). En la competencia, sigo, existe una dosis de porfía (Eris en griego). Pese a que la porfía importuna la belleza moral, los juegos que son un trabajo lúdico exigen destreza, conocimiento, perseverancia, creatividad y gozo mientras se desarrollan. La victoria es menos importante que el jugar mismo. En tanto son contiendas juguetonas, acallan disensiones: se desarrollan dentro de cierto espacio; aun cuando el desenlace raramente incide en la vida de los competidores y espectadores, la victoria se celebra afianzando la liga comunitaria de quienes manifiestan el éxito de hacer lo que quieren.

Por desgracia, se desasocian el trabajo como juego de lo “trabajoso” y serio. Están en desaparición las declamaciones públicas de los bardos, los cuenteros, las puestas en escena en plazas públicas... y tantas expresiones que fueron muestras gozosas de lo lúdico. En el ambiente familiar los adultos contaban historias maravillosas a sus hijos o nietos; hubo más lectores, cinéfilos y paseantes que disfrutaban mirando las edificaciones

y el paisaje. Actualmente el ocio no es recreo. Apoyándome en Huizinga y la Escuela de Frankfurt digo que a medida que avanza la historia se separan las labores productivas de la diversión recreativa. La filología muestra que en varias lenguas (el griego arcaico, por ejemplo) y en sociedades poco tecnificadas, juego y trabajo eran un ámbito único, sin palabras que los diferenciaron. La represión se ha expandido en actividades que fueron recreativas, escribe Virginia Graue Wiecher a partir de *Eros y civilización* de Marcuse: las prácticas sagradas fueron juego que apelaban a la reacción sensible, a la coparticipación y al recreo. La cultura en sus orígenes se jugó: narraciones, versos de la oralidad eran rituales entre los no distinguidos espacios de lo serio y el entretenimiento. La reprimenda “no estoy jugando” o “no juegues conmigo” habla de nuestra personalidad escindida y domesticada. Llamar al juego lo informal o poco serio acusa el desprecio de la gravedad: por asociación de ideas sugiere lo informe, el caos, la negación de que la obra artística y festiva implique un trabajo técnico-compositivo.

Frente a lo aplastante de la tecnocracia y la homogeneización o unidimensionalidad, escribe Graue, Herbert Marcuse descubre que perdemos el esparcimiento vital en un trajín permanente; en una hiperestesia atolondrada, observa Caso. Se nos escapan las diversiones en embotellamientos en ciudades urbanizadas a la medida del automóvil, asegura Martínez de la Escalera. Según la utopía de Marcuse, analizada prolijamente por Graue, compramos instrumentos tecnológicos para estar al día, nos sometemos al mercado, a la explotación, a las represiones y a la enajenación, escribe Sánchez Vázquez. Si alcanzáramos una sociedad justa, satisfactora de necesidades humanas reales, con una repartición equitativa (y proporcional) de la riqueza y un ordenamiento democrático, se desharía la oposición mencionada a favor del “trabajo lúdico”. Otro “quiliasmo” lo registra Sánchez Vázquez en los *Manuscritos económico filosóficos de 1844* de Marx: la petición de que los trabajadores obtengan una cantidad mayor de tiempo libre para cultivar el lúdico trabajo artístico que elijan. O luchamos para que los quehaceres lúdicos se sigan realizando y se incrementen, o aceptamos que nunca se han de realizar lo mejor posible nuestras potencialidades, dejando la última palabra a Tánatos. Éste fue el mensaje que nos legaron A. Caso, J. Vasconcelos, V. Graue y A. Sánchez Vázquez.

III LA POIESIS

Pese a lo atinado de las anteriores observaciones, queda en pie la distinción kantiana entre arte mecánico y las elitistas artes creativas que siguen un impulso vital, asunto que analiza Margarita Vera Cuspintera. Xirau parafrasea a Whitehead: las artes florecen por el espíritu

de aventura que ofrecen. La belleza es mensajera de la unicidad, del producto que se opone, en general, a los industrializados diseños meramente reproductivos. La creatividad del arte popular o de las clases pudientes sorprende y des-automatiza la percepción mediante su técnica y sus “ocurrencias”, atribuidas frecuentemente a la inspiración divina. La *poiesis* mezcla un programa de anticipación y los juegos mentales no conscientes, dice María Zambrano.

3.1 *Filosofía y poesía*

La temática de las diferencias específicas desembocó en las dificultades de poner un coto entre filosofía y poesía. María Zambrano abordó el asunto de la inspiración: es el encuentro, el hallazgo venturoso, el don, la gracia que se explica como la convivencia de facultades o fuerzas mentales que actúan a una y que no son fácilmente reconocibles durante el trabajo del poeta. Las ocurrencias no se entregan como premio a quienes las buscan, sino que llegan como acudidos a quienes no la desearon, y esto porque rompen la norma. Son a-normales. Es un regalo de la *jaries*, la caridad que rebasa controles. El poeta no se siente angustiado como el filósofo por sus carencias, sino que nada en el exceso de la gracia expresiva que lo desborda. Ramos ejemplifica con las palabras de Matisse de que la pintura es un recién nacido a quien sus padres requieren tiempo para entenderlo. La gloria del gran artista del verbo ignora la locución, qué dice, y cómo lo dice o la ilocución, porque la mente es superior al entendimiento. Es una reflexión del poder del cuerpo y la inflexión que reúne la sensibilidad dispersa mediante un misterioso encuentro racional. La cigarra quisiera descansar pero sigue su canto. Es verdad que ha habido filósofos llenos de esta delirante lucidez que aúna técnica y práctica inspirada, opina Cresenciano Grave. Caso se detiene en las imágenes, organización cognoscitiva cercana a la estética o sensibilidad, y más alejada de argumentaciones abstractas: las imágenes establecen relaciones mediante lazos analógicos que revelan los residuos de viejas cosmovisiones. Luego, no es diáfana la distinción entre literatura y filosofía, ambas llenas de tropos. María Herrera piensa con Italo Calvino que el quehacer filosófico y literario son “aguerridos adversarios”. Uno establece una telaraña de relaciones” entre ideas, y el otro se centra en nombres y atributos propios. Para Xirau, filosofía y poesía buscan el fundamento, el origen, las fundaciones y las diversidades. El filósofo, embestido de seriedad, se auto-representa y alcanza su perfección cuando se transforma en una construcción que vale por sí misma o todo significativo. Los vasos comunicantes entre filosofía y poesía las perfilan como una

forma de saber exenta de misterio, por eso Bachelard es filósofo y poeta, y Bergson fue un gran filósofo por ser poeta.

3.2 *La imaginación*

Cuando las tendencias ilustrado-racionalistas perdieron su prepotencia, porque el cuerpo tiene una complejidad que abrió el horizonte de las interrelaciones de cada *ego* con los otros y con el otro sí mismo que desconoce. En concreto, el trabajo poético de origen espontáneo es afinado por la conciencia vigilante que, sin embargo, porta símbolos inconscientes y cargas afectivas. Zambrano redondea: el emisor permanece admirado porque esta modalidad de la expresión fue despreciada por los científicos o filósofos encerrados en la ciencia y conciencia. Ramos registra que Heidegger pensó que el habla es la más peligrosa de las ocupaciones porque conoce el ser; y poetizar, la más inocente de las ocupaciones, revela al hombre en su riqueza afectivo-intelectual, en sus complicaciones afectivo-cognoscitivas que, completa Caso, acaba sobrepasando los modos de hablar estereotipados: la poesía es la fundación del ser mediante la palabra, y la palabra es el fundamento del ser. Incluso la imaginación creadora reúne informaciones y contenidos psíquicos almacenados en la memoria, que en la vida no se resisten a la función poética. Para Ramírez Cobián el producto artístico emerge de una experiencia corpórea mediante la imaginación creativa (lo cual se aplica no sólo a la poesía). Basándose en un altero de filósofos, María Noël Lapoujade analiza la imaginación (*Vermöegen*, capacidad, y fuerza creativa, *Kraft*) como un término polivalente que analiza la mente como una *Gestalt* formada por subestructuras con diferentes funciones, con su dinámica e historicidad. El individuo es siempre un obrero de la palabra, afirma Nicol; pero existe más palabra desde que se inventó el hacer poético. Para Gaston Bachelard es la raíz de la ensoñación que incluso llega a los acudidos inesperados de la inteligencia científica, aunque no se expresa con la misma riqueza de figuras que la literatura. La labilidad de los procesos imaginarios en su obrar, dice Sánchez Benítez, convierten al espíritu en un observador de su alteridad, cuyos motivos pueden ser el fondo de una interioridad del ser del cual somos apariencia, escribe Lapoujade con Nietzsche, que humilla mediante el retorno de lo reprimido, completa Antonio Caso. El cuerpo descubre e interpreta el mundo y también inventa los fantasmas de un soñador evasivo, sigue Lapoujade al comentar la belleza estupefaciente en la tesis de André Breton, o del fantaseador visionario que asocia lo que no se ha asociado antes. Para Nicol, el poeta se

expresa a sí mismo dentro de sí mismo: su perlocutividad difusa la deja para un interesado en un testimonio que invita a dejar salir las aptitudes y riquezas de su interpretación.

3.3 *La catarsis*

La liberación de temores o catarsis mediante el poema, según Alfonso Reyes, es emoción, cultivo y cultura. Pero dependiendo del estímulo poético la *catarsis* se limita a ser una proyección que desahoga frustraciones más que comprenderse. Lapoujade, con Fichte, articula tres fases del auto-conocimiento: el yo limitado que se reconoce como una unidad; el que se experimenta antagónico de su producto (antítesis) y aquella en que se asume como un yo completo y bastante hermético. Ramos, adelantándose a la hermenéutica actual, dice que tales inclinaciones y capacidades generalmente se conocen por la lente ajena, que se distancia del yo y se espejea en el otro. También Sánchez Benítez afirma que recibimos nuestro yo o *moi* (terminología de Valéry) mediante el lenguaje del testigo. Es un *moi* extraño a la previa idea de sí mismo: es el ser contra el creer ser. El *moi pur*, metáfora valeriana, es el cero matemático, opuesto a la conciencia porque donde piensa el hombre es otro de aquello que cree ser. Somos ese otro que es el no-yo del yo, una suerte de muchos nos en el microcosmos del sí mismo: nuestra personalidad está oculta detrás de sofisticadas máscaras que proyectan una individualidad periódica, en tránsito. Mediante un “implexo” o capacidad de producir, el espíritu se observa lleno de potencialidades, reacciones, deseos, transformaciones eventuales. Es algo sin rostro, el fondo innombrable que se escapa hacia la pluralidad de lo heterogéneo. *Moi pur* es lo complejo de cada quien y un eterno misterio.

3.4 *Desautomatización de la percepción*

Sánchez Vázquez recoge el descubrimiento de Shklovsky: los hábitos preceptuales se automatizan; la contemplación de una pieza artística los despierta del letargo habitual mediante la creatividad. En dirección opuesta a la cotidianidad, Ramos escribe que la atención se deshace de la distracción debido al “delirio” de la expresión *poiética*. Para Rosa Krauze el poeta se compromete más con la ilocución que con la locución, porque la belleza es la energía de la atención gozosa, dice Sánchez Benítez, sin embargo, por el esfuerzo que reclama el texto, el intérprete acaba divagando, se distrae, lo que lo invita a nuevas y nuevas apropiaciones de la oferta. Los efectos educativos de la literatura son contrarios a las adaptaciones, a la uniformidad de los hábitos. Para Alfonso Reyes la palabra poética se guarda como un cofre de sonidos que, nacidos del canto, aunque no se

canten ya, a los cuales exigimos que resistan la prueba de ser cantados. Es oral en el fondo, amén de llenar de animismo y remanentes de lo arcaico.

3.5 *Teoría de la Información*

Sánchez Vázquez, basándose en Yuri Lotmann, dice que la obra literaria, creada con reglas gramaticales, de un género y un estilo, indicio de la redundancia, invita a un incremento de la interpretación. El creador inventa descubriendo, afirma Sánchez Benítez, porque el valor de las piezas artísticas no se encuentra sólo en la novedad, sino en su antigüedad profunda: hondas y ancestrales tendencias que manifiesta la mano con perturbadores elementos informativos. Ubicadas en un orden y contexto estilístico, se descubre la unicidad de la pieza, sostiene Alberto Arai (archivo personal). Olea considera que cuando hay trasgresiones mayores o menores, o entropía (cuando se dispersa la energía o un orden establecido), la información aumenta; cuando aumenta la redundancia, la información decrece. La novedad se mide con logaritmos. Usando el rigor matemático, esta teoría mide la carga de innovación. Cuando la entropía sintáctica se expresa con rigor, establece inferencias precisas. El diferir abre el compás de espera en el sintagma, dice Sánchez Macgrégor, quien juzga que el incremento informativo marca la diferencia entre la buena y mala literatura. La singularidad, aclara Martínez de la Escalera, no elimina la redundancia, sino que la hace posible. Sea como fuere, la apreciación axiológica surge de la comparación entre modos de componer. La información arquitectónica preocupó a Arai y Vargas. Nicol atendió a la musicalidad del verso: su cadencia, tonalidad, ritmo, y Ramos subrayó que la poesía rompe con la naturalidad del lenguaje mediante expresiones dichas astutamente y no con artilugios de escaso rendimiento y poca solidez.

“Ruido” es, según la teoría de la información, el obstáculo del proceso comunicativo (una pérdida de una escritura, un edificio sobrepuesto, una mancha...). Sin embargo, dice Sánchez Vázquez, cuando se mantiene como un todo o unidad significativa, el ruido es un enigma informativo (como en la Venus de Milo). El buen arte destaca lo inesperado, dice Sánchez Vázquez con Lotmann: contiene menos elementos de redundancia que de novedad o información. Sánchez Vázquez pondera que la teoría de la información de Yuri Lotmann no se reduce a la sintaxis, sino que exige el mismo trabajo con la semántica y la pragmática, que conecta lo textual con lo extratextual. Para Sánchez Macgrégor, A. Moles planeó que se analizaran las dimensiones sintácticas —el código estilístico—, la semántica —el código simbólico— y la pragmática o las apropiaciones del texto. La información o novedad soporta el mayor número de interpretaciones: su originalidad se convierte en un

medio de comunicación de mensajes. La información no es traducible, a menos que pierda sus efectos estéticos.

Ahora bien, la atribución de originalidad escapa a mediciones porque el valor no sólo está en la composición mediante signos, sino también en las prácticas sociales que invitan a ser creativos en las recepciones, objeto Alberto Híjar. La mezcla de facultades creativas en la emisión y las recepciones: la sensibilidad, la individuación y el pluralismo creativo es el verdadero *dictum* que muestra a las artes como un medio para la formación humana: el hombre activo lucha contra el mutilado y pasivo. No obstante, Híjar se opone a que la genialidad haya regresado a partir de la teoría de la información. Las artes se comprenden ligándolas a su crono-topo, porque un estímulo cultural es informativo cuando procede de un entorno alejado de nuestro bagaje cultural, y no se olvidan las artimañas político-económicas que afectan su consumo. Incluso hemos asistido a competencias de trasgresión, o farsantes ritos de egreso, que han acabado en competencias inocuas, piensa García Canclini. Si las grandes rupturas fueran inherentes al arte auténtico, la modernidad tendría mayores valores artísticos que el pasado, lo cual es insostenible. Reyes comentaba que también importa el deleite generoso de la obra menor en cuanto a información que retrata el acontecer diario, y que, a las larga, acaba siendo una obra maestra; por ejemplo, el lenguaje plagado de refranes populares de *Don Quijote*. Empero, es cierto que el mal arte apela al menor esfuerzo creativo o falta de imaginación creativa. García Bacca añade que el último compás de una composición musical es tan imprevisible y sorprendente como el primero de los intermedios. Luego, difícil cosa es la *poiesis*.

Las artes son una forma de praxis destinada a ser consumida como modalidad cultural generadora de gozo cuando se observada en su riqueza, según A. Sánchez Vázquez. Los análisis centrados en la composición son insuficientes porque no consideran el papel del intérprete. Las artes son, pues, un tipo de trabajo gozoso que apela a la solidaridad durante las juguetonas emisión y hermenéutica participativa. Xirau y García Canclini, hablando del juego y la fiesta sostienen que el final de esta última más que una forma de comunicación es salirse de sí, una explosión colectiva y solidaria, porque somos juego. Por eso las festividades se engalanan con las lúdicas artes.

3.6 La función estética

Haciendo suya la tesis marxiana de los *Manuscritos de 1844* sobre los mecanismos productivos mediante los cuales se crea un objeto para un sujeto y un sujeto para el objeto, Ramos asegura que la contemplación de las artes se piensa como lo inacabado: el

hermeneuta se atribuye tareas como refuncionalizar espacios o adaptar a su presente un sentido de los mensajes, o...El individuo visualiza esa forma de trabajo como fuerzas “congeniales” y se atreve a la con-creación. Por lo mismo, adelantándose a la teoría de la recepción de Jauss y a la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur, Samuel Ramos asegura que los términos “creador” y “receptor” son inadecuadas porque el objeto o hecho es una realidad nunca terminada, abierta a actualizaciones proyectivas dentro de la pertinencia de los sentidos del texto: porque se ofrecen como fiesta, las artes admiten más proyecciones actualizadoras que otra clase de trabajo.

Kant destacó la “autotelia” o extraña finalidad sin fin: el receptor juzga algo como bello o gozoso sin más objetivos. Sánchez Vázquez acepta que el juego artístico se ejerce con miras en sí mismo, no por el fin a que se orienta. El que juega valora el gozo por encima de los demás valores teóricos y prácticos del estímulo (“función estética”): el receptor se centra en la contemplación gozosa desinteresada, aunque en otro momento cambie la jerarquía de la reacción hedonista con algunas consideraciones sobre valores cognoscitivos y valores prácticos. Es decir, que las funciones de las artes no se anulan entre sí. Yo ratifico que la función estética es consecuencia de la relación entre las funciones, aun cuando en algún momento la estética sea la dominante. El arte no es suprafuncional. Incluso la función estética es un valor de uso que satisface las necesidades expresivas y los deseos, haciendo más efectivas las otras funciones del artefacto: donde se experimenta la experiencia estética, los usos actuales y potenciales del estímulo se vuelven más efectivos. El mismo sujeto no siempre se comporta autonomizando del objeto artístico, sino que alterna las funciones teórica, práctica y estética. Ramírez Cobián dice que el fondo de esta experiencia es sin fundamento o aparente vacío sin importancia a partir del cual puede darse el fundamento. Es verdad, sin embargo, que la conducta lúdica es el fin principal: se juega básicamente por jugar, por disfrutar la acción y la contemplación con independencia de otros resultados: son un trabajo lúdico. Yo apoyo a Huizinga: lo lúdico son acciones perceptibles que desenvuelven inventiva y ordenadamente, según reglas aceptadas, durante un espacio-tiempo limitado. Cuando la función estética domina, las obras se alejan de las necesidades materiales básicas; el estado de ánimo de los participantes es de arrebató sagrado (en una consagración), festivo. Los sentimientos son de tensión y elevación que provocan alegría y abandono de la seriedad cotidiana.

Samuel Ramos alerta sobre que esta actitud entre fin y medios se traslada subrepticamente a la obra en el inexistente *art proper*, purificado de funciones, siendo el

arte multifuncional. Ante la falaz dicotomía de arte igual a lo no útil, Vargas se cuestiona si la arquitectura es un arte, porque su finalidad básica es las habitabilidad: la comodidad, la conveniencia, el gusto y demás ópticas alternativas de su uso; han de ser congruentes la apariencia formal de los interiores y exteriores con la estructura, los materiales y las utilidades, o “valor lógico” que nunca se constriñe a lo mecánico-constructivo. Los juegos no siempre son pueriles; por ejemplo, la literatura no es realizable en el interregno entre la infancia y la pubertad, sino hasta que empezamos a ser dueños del lenguaje.

La obra de arte invita al juego de facultades, a la síntesis de conocimientos, emociones y ocurrencias. En la recepción, el ludismo artístico invita a una recepción gozosa. Por lo mismo, Eduardo Nicol afirma que la poesía tiene su primer objetivo en ella misma, en su ser gustosa. Las artes que trabajan con imágenes tienen resquicios de parecido con el sueño; pero son trabajo vigilante, diferencia que facilita la conciencia de lo ficcional, escribe Sánchez Vázquez. No son el incoherente devaneo para engañar a la censura, aunque su modo de oferta invita a los autores y a su público a relajarse, dando rienda suelta a sus deseos ocultos, a que afloren sus frustraciones.

3.7 La *Einfühlung*

Caso resume que concurrir en el juego de la libertad y la liberación se traduce en la complacencia y alegría en el obrar y el recibir lo obrado. Si los filósofos del siglo XX se acercaron algo a la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur, no exploraron la comprensión de un texto diferido, sino que la trabajaron como *Einfühlung* o empatía. Antonio Caso propone la comprensión como el encuentro con el pensamiento y las emociones del otro, que tiene, piensa Ramos, una aplicación sobresaliente en las artes. En la relación en presencia, la comprensión del yo ajeno es una reacción sin la cual no podríamos sobrevivir: no sabríamos qué hacer o decir según las circunstancias. Además, si no nos acercamos afectivo-intelectualmente a los otros, manifestamos un enfermo *voyeurismo*. La *Einfühlung* no es un acto lógico ni ético, sino un don estético, califica Caso. Siguiendo a Fouillé la divide en tres: A) frente el estímulo artístico nos dejamos ilusionar hasta perder la conciencia de que se lleva a cabo este don empático. Sobreviene entonces la unidad de la variedad, o interpretación del yo ajeno a partir del yo mismo. Desde que la literatura, escultura y la pintura se separaron de los *mitos* originales y de las ceremonias mágicas e iniciáticas, invitan a ilusionarse con lo ficticio hasta el éxtasis B) Se llega a ver el yo ajeno como otro que, no obstante, tiene parecidos conmigo porque es mi prójimo. Entonces surge la *Einfühlung* como la apercepción trascendental de las aptitudes y limitaciones del

yo. Y C) la creadora que vivifica y anima el entorno para hacerlo el *locus* de los deseos más íntimos. Caso resume en una imagen condensadora: nos extendemos en dirección horizontal y nos enrollamos en circunferencia.

IV ÉTICA Y ESTÉTICA

La preponderancia de ese *mood* que invita a jugar con la obra, añade Samuel Ramos, no sólo es provocado por el Eros platónico o de complementación, sino que roza el amor caritativo que recibe el texto como una gracia de lo dado amorosamente, completa Nicol. La combinación de lo bello y lo bueno, así como de lo malo y lo feo no tiene ningún misterio si tomamos en cuenta, aporta Sánchez Vázquez, que *bellum* procede de *bonum* en su forma diminutiva *bonellum*, que se contrajo en *bellum*. En “Michel Foucault o la inquietud del sujeto”, Óscar Martiarena recoge las tesis sobre las “artes de la existencia” que propuso este filósofo francés. Éstas no sólo se fijan en las reglas, sino que buscan la transformación del individuo para hacer de su vida una obra con valores de estilo estético o existencia alejada del poder pastoral fundado en la sujeción. Jorge Martínez Contreras interpreta que en *Situations II*, Jean-Paul Sartre encuentra la intersección entre lo bueno y lo bello: la estructura ontológica de los actos éticos y estéticos es la gratuidad que trata al otro como fin y no sólo como medio. Por lo mismo, en alemán la belleza, ética y estética, es gracia y dignidad (*Anmut* y *Würde*). En símil de Antonio Caso, las obras de arte no se entregan como un recurso, sino como el descanso de Sísifo, que no carga entonces la roca de martirio (o trabajo forzado). Y éticamente, según simbolización literaria de Vasconcelos, Prometeo entregó la sabiduría sin esperar nada a cambio; su fuerza trasmutada en algo bello se hizo eterna. La experiencia estética es la sublime libertad de lo bello, asegura Caso, y lo bello, el juego colectivo que restaña las heridas de la soledad.

El contenido artístico no necesariamente coincide con la moral institucionalizada en un crono-topo. Por su faceta lúdica, se ubica allende, pero no fuera de la dicotomía de lo bueno y lo malo en la acepción de sensatez y la necedad, de verdad contra falsedad, de moral contra inmoral, de lo bello y el asco. Si el receptor no respeta el lado positivo de esta dicotomía, abandonará la obra porque se separa de los artístico y juguetero.

En el “pancratismo” de Schiller, asumido por Caso, la espontánea belleza hace fuerte la moral, enfocando al primero en una relación con la proyección sentimental y el desinterés. No debe extrañarnos que la belleza se haga extensiva a cualquier realización lograda inesperadamente. Las matemáticas son un juego, se lee en *Investigaciones filosóficas* § 81 y *Remarks on the Foundations of a Mathematic IV* de Wigenstein.

V ARTES EN EL CAPITALISMO Y POSTCAPITALISMO.

5.1 *Artes y sociedad*

José Luis Balcárcel describe las políticas artísticas y los debates entre artes y revolución durante la presidencia de Jacobo Arbenz en Guatemala y las políticas culturales del primer sandinismo. Hace hincapié en el papel menor de la literatura en un país donde el 25% es hispanohablante, pocos leen y menos escriben, y mayor del teatro, el que con el golpe de Estado fue obligado a la clandestinidad. Luego, Nuestra América no es reducible a Latinoamérica porque olvida la riqueza étnica y las marginaciones del capitalismo dependiente. En concordancia con Augusto Boal (*La estética del oprimido*), Híjar le preocupan las artes en los enclaves donde la población es analfabeta y explotada. Como experto en corrientes, movimientos y cursos de arte contestatario los describe; en sus teorías y prácticas le interesan las etapas en que se revaloran las manifestaciones populares con triunfante vocación de artísticas, y en los lenguajes de transgresión que apelan al humor y a la parodia contra el autoritarismo. Es partidario de articular la producción artística con la historia social porque, además del recreo, promueven la producción de los conocimientos sobre la realidad, las identidades clasistas, étnicas, genéricas y nacionales que visualizan cambios posibles hacia la formación de comunidades.

Dentro de las rebeliones contra las injusticias del capitalismo, Adolfo Sánchez Vázquez, Jorge Martínez Contreras y Josu Landa recuerdan cuando Jean Paul Sartre sostuvo que el compromiso revolucionario del escritor será más auténtico cuanto menos ligue su obra a consignas partidistas. El autor con una ideológica suya, auténtica, influirá en sus receptores acerca de, por ejemplo, la enajenación social y denunciará las manipulaciones pragmáticas de los medios de comunicación, incluyendo a quienes, llamándose revolucionarios, tratan a los demás con la fealdad moral que se precipita en lo inauténtico. Todos los estetas mexicanos concuerdan en que el arma de la palabra es relativamente eficaz en la lucha por la transformación social porque, escribe Landa, es errado darle un papel mesiánico a la poesía: convierte al escritor en un revelador del Ser, mago taumaturgo, entusiasmado, es decir, “endiosado”.

Desde el punto de vista de la mujer, Ana María Martínez de la Escalera contrasta las narraciones de Silvia Molina con el abuso que hace el cine melodramático mexicano de

una madre asexuada contra la que conspiran monstruosos villanos; ella acepta su destino con una resignación que anticipa sus desgracias porvenir. El capitalismo, dice Sánchez Vázquez, privilegia a una capa de población dedicada a la contemplación museística o a la interpretación de artes elitistas. Hay una “tendencial” hostilidad del capitalismo contra la faceta innovadora de las artes: las reduce a periplos sin rumbo; tema que Caso insinúa en párrafos aislados, y que Ramos afinó, señalando que, por intereses comerciales, somos bombardeados por una producción de baja calidad artística. Adolfo Sánchez Vázquez, seguido de un número significativo de estetas mexicanos, desarrolla extensamente esta problemática.

5.2 La “tendencial” hostilidad del capitalismo.

Con la tesis 11 de Feuerbach, lema y guía, Sánchez Vázquez se aboca a descubrir cómo las artes se insertan dentro de la base, modo histórico de producción inseparable de la distribución que realizan el Estado, las empresas dueñas de salas, los espacios publicitarios (desde los que bombardean con mensajes subliminales, recuerda Híjar) y críticos que orientan el consumo. En las artes se reproducen las fuerzas de trabajo y el capital: las clases compiten, se excluyen, ventilan simbólicamente sus diferencias y diferenciaciones y hasta se apropian recíprocamente de sus gustos. Son canales de imposición vertical donde poseer un objeto redituable aporta el prestigio social del signo, en perspectiva de Baudrillard, que hace suya García Canclini. Sánchez Vázquez enfatiza las inversiones del capital en la producción artística, su distribución y modos de sus consumos enajenados, meramente imitativos, fenómeno que generalmente va de las clases altas a las bajas. Critica el acento excesivo que separó la esencia humana (el trabajo) de la existencia histórica; perspectiva que afina: no se supera definitivamente la enajenación mediante el desarrollo ilimitado de fuerzas productivas sometidas a los señores o amos económicos de las artes. Postula que la hermandad originaria entre trabajo y artes es sometida en la modernidad; sin que se destruya del todo la libertad que media en la praxis artística que adquiere cierta universalidad. Citando la [*Introducción a la Crítica de la economía política* de Marx, asegura que el trabajo artístico debería tener una producción y un consumo gozosos, dependientes de la innovación y el buen uso técnico compartidos socialmente. No es así. De este presupuesto hizo un uso central José Revueltas en sus escritos sobre enajenación y des-enajenación, concluye Sánchez Vázquez.

Jorge Martínez Contreras destaca que para Sartre (*Situations II*) el fin de las artes es recuperar el mundo como es, pero como si tuviera su fuente en la libertad y la moral que hacen valer sus derechos. Las artes auténticas surgen de la imaginación creativa, alejadas del obrar por encargo: entrañan un sentido favorable a nuestra especie; se inclinan a la comunión entre miembros de culturas distintas, al gozo estético convencido de que existe el no-yo (raíz de la que surge la comunidad humana). La congenialidad nace también de la creativa presentación literaria de un conflicto donde está en juego la libertad, resume Martínez Contreras el *dictum* de Sartre en *Situations I*. Para Sánchez Vázquez el capitalista busca la plusvalía, subsumiendo el aspecto cualitativo o valor de uso de la obra al cuantitativo valor de cambio. El capitalista trata las relaciones de trabajo, que al tenor de la inventiva mantienen y cambian enriquecedoramente la sociedad, por relaciones entre cosas. Destina las relaciones laborales a su obtención de ganancias. Si no aumentan éstas respecto a su inversión, niega el trabajo (artístico) y su resultado como improductivo, se lee en *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* de Marx, resumida por Sánchez Vázquez. Néstor García Canclini expone la política hegemónica capitalista y sus condiciones de posibilidad, enunciadas por Gramsci: la propiedad privada de los medios de producción, cuyos dueños se apropian de la plusvalía, el control de la reproducción simbólica, y la aplicación de las maneras coercitivas que imponen las burguesías comercial, industrial y especialmente hoy la financiera mediante las cuales se aseguran de la propiedad de los medios para la obtención de ganancias: son hostiles a las artes creativas del pueblo. En las eras industrial y postindustrial, escribe Sánchez Vázquez coincidiendo con Fischer y Mariátegui, al mercantilizarse el trabajo pierde su carácter expresivo diferenciado: llena el mercado con objetos iguales. La sociedad administrada, calificativo de Adorno, es propensa a liquidar la diferencia. Su mira está en la producción en banda destinada a homogeneizar el gusto, según la clase, el tiempo y el lugar, contribuyendo a moldear lo que Sánchez Vázquez llama “hombre-masa” o “Don Nadie”, es decir, quien ha perdido su autonomía. Los bienes frecuentemente son de falsas necesidades. En tales circunstancias, los artistas mecanizan su labor, hacen su caricatura en un “arte enajenado”, negación del arte y sus peculiares relaciones de producción y consumo: para obtener el máximo posible de ganancias en el menor tiempo posible, se fabrican manifestaciones para el gran público consumista, situación que se agudiza más en la economía-mundo que uniformiza culturas. Véase la caída de las artes populares y su caída en lo comercial. Un paréntesis: no toda obra de éxito es mala artísticamente, dice García Canclini con Pierre Bourdieu. Pero se está agudizando que emisor y receptores no manifiesten la riqueza de sus facultades.

Extrañados con su obrar no se reconocen en su actividad transformadora, comenta Balcárcel siguiendo *Las ideas estéticas de Marx* de Sánchez Vázquez. Silencio, olvido, espesa niebla en torno a las funciones de las obras de arte. Es costumbre ver carreras artísticas coartadas por falta de financiamiento: no se distribuyen los productos y los premios se reparten entre grupos de poder, decidiendo el destino de estos resultados. En la época de comunicación masiva, que amplía el número de receptores, las artes están más incomunicadas que nunca porque dependen de un control oligárquico y nepótico, en palabras de Híjar, que va en dirección a la unidimensionalidad humana.

Las ciudades se construyen a la medida de los intereses comerciales. Martínez de la Escalera analiza las estruendosas urbes que confunden a sus habitantes. El ciudadano vive bajo el imperio del tráfico amenazante; las vías rápidas segmentan a las poblaciones e impiden la sociabilidad. Estamos inmersos en ciudades escaparate, adjetiva Híjar. En las manchas urbanas y megalópolis con sus zonas conurbadas perdemos vocabulario y nos hundimos en la soledad, opuesta a los antiguos vecindarios. Mientras más asesinatos y sangre se miran en las pantallas, decrece, por temor, la convivencia. Las casas de interés social son “jaulas de concreto”, enjuicia Óscar Olea. La televisión impide la realización cabal de los sentidos, maquinizándonos y frecuentemente idiotizándonos cada vez más.

Lunacharsky, Francastel y Rubert de Ventós, escribe Sánchez Vázquez, han demostrado la enorme importancia del diseño en la industria; pero la tarea del diseñador se agota en un proyecto por regla general impuesto. La devastación ecológica, las manifestaciones *light* y *kitsch*, escribe Sánchez Vázquez (Híjar concuerda). La fragmentación o conjunciones de expresiones heterogéneas son debidas a la fascinación por la tecnología que admite como artístico cualquier pastiche. ¿Dónde se perdió, cuestiona Olea, la tesis de Pico della Mirandola según la cual la técnica debe recrear el mundo en una segunda naturaleza que, armónicamente, establezca el reino del hombre en la Tierra, estableciendo, por ejemplo, la ciudad humana en sustitución a la ciudad de Dios medieval.

El postmodernismo es una forma de ser moderno, afirma Sánchez Vázquez con Lyotard, que remacha los clavos del *statu quo* y hace aguas por todas partes, porque, dice Híjar, es la versión del desaliento nihilista institucionalizado. Ni siquiera los intentos de escapar a la mercantilización (haciendo representaciones efímeras en que predominen los aspectos simbólicos y las relaciones estéticas completas entre actores y su público; los *performances*, por ejemplo) han resultado victoriosos porque se los condena a la

marginalidad. El hostil capitalismo, subraya Balcárcel, desmiente su estribillo de libertad, prosperidad y felicidad para todos.

Balcárcel y García Canclini insisten en la categoría althusseriana de la sobredeterminación: todos los componentes de la superestructura repercuten unos en otros y en la base. Es imposible explicar la cultura sólo por la economía, porque se tergiversa la realidad. Las estrategias del esquizofrénico capitalismo (Deleuze) son muchas: las clases altas son hábiles en conseguir ganancias diversificando la oferta, dependiendo de la propaganda. Calculan los precios y salarios, la inflación, las expansiones y contradicciones del mercado, las oscilaciones del gusto, las ambiciones de las clases y sus fracciones, la persuasión publicitaria y hasta la interacción entre grupos distantes mediante programaciones televisadas. Los consorcios generan pactos de lectura, determinan qué debe ser compartido y cómo; se manipula la segmentación social; el pequeño inversionista, se queja García Canclini, apoya expresiones que no comunican las tradiciones de la comunidad, sino aquello que se vende. El poder cultural manipula la nostalgia por la *aisthesis*, el paraíso perdido, en elitistas espacios arquitectónicos; promueve y legitima las antigüedades y las artes populares en *boutiques* o tiendas (de museos y galerías) donde conviven lo viejo y lo nuevo, las artes industriales y las hechas a mano, de manera que reestructuran significados y ocultan las funciones que tuvo el objeto en la comunidad productiva: descontextualización que impide la experiencia estética de los desinformados compradores. Hasta las fiestas rituales han acabado siendo empresas de simulación, como el día de muertos en Janitzio, y hasta la contemplación de la naturaleza está sometida a controles comerciales.

La hostilidad del capitalismo es tendencial, no es una ley inexorable: la producción artística no puede reducirse a la nivelación mercantil, porque la vida misma es autopoietica, rebelde: el ser humano aplica la "dialéctica negativa" que expuso Th. Adorno. García Canclini ejemplifica con el teatro campesino de Luis Valdés y el de Cali (1970-1974), con los murales y el cine experimental; Híjar, con los corridos, el Taller de Investigaciones Plásticas de Morelia, con el de Integración Plástica, el Grupo Germinal y con Tepito Arte Acá. Sánchez Vázquez y Balcárcel ensalzan el papel emancipador de Luis Cardoza y Aragón, y Ramón Vargas, la arquitectura del porfiriato. La lista de asociaciones y obras artísticas es inacabable. No obstante, las artes no son esferas de acción autárquicas, sino que se concretizan, insertándose en una realidad mayor donde la especulación comercial les es ajena, de manera que las manifestaciones no masificadas escasean por razones económicas y de manipulación comercial. Nunca se había contado

con tantos medios de difusión para homogeneizar, acabando las diferenciadas preferencias de consumo porque el capitalismo puede absorber cualquier expresión con vocación artística o no. Asimismo, son falacias de composición y de división las que objetan la caracterización del todo por la parte y viceversa. Ramón Xirau las comete cuando enumera contraejemplos de valía artística en pintura, literatura y música. Con estas armas acusa a Sánchez Vázquez de cometer una *falacy of misplaced concreteness*. García Canclini critica las intervenciones del Estado que supuestamente buscan la optimización de los recursos y las políticas culturales. Híjar detecta fallas de los aparatos de Estado y de los aparatos ideológicos de Estado. Ana María Martínez de la Escalera denuncia a los gestores culturales (desde los altos funcionarios hasta los museógrafos y curadores) como diseñadores de ficciones que gesticulan a voluntad porque en lugar de abrir múltiples espacios modestos, coordinar a los artistas y ayudar a distribuir sus obras, tratan de hacer grandes espectáculos que admiten las criaturas dóciles a sus lecciones.

5.3 Artes y postcapitalismo burocratizado

Las artes en el “socialismo real” o postcapitalismo burocratizado fue un desastre. El primer texto mexicano que atacó las “desviaciones culturales” de la Unión Soviética es de Joaquín Sánchez Macgrégor, quien abordó este problema en varios de sus escritos. Se adhirió a las posturas de la Unión de Escritores Polacos, aunque difiere de la autonomización radical de las artes, inspirándose en el folleto de Lu Ting-yi “Que cien flores se abran, que compitan mil escuelas ideológicas”. Además, con influencias del marxismo, de Croce, Burckardt, Wolffin, Panofsky y Francastel, advierte que en la URSS, frente a la positiva revaloración de las artesanías, estaban las negativas políticas culturales de Zhdánov, que favoreció el “realismo socialista” como medio instructivo y conscientizador hasta deshacer la producción libre y liberadora que se había generado.

La más completa revisión histórica al respecto es la de José Luis Balcárcel. Explica cómo y desde qué presupuestos fue concentrándose el poder burocrático. Su revisión histórica abarca desde las políticas de Lunacharsky hasta que se impuso la tesis del positivismo evolucionista de que las “fases superiores” de desarrollo social tienen que llegar consecuentemente a la fase superior de las artes. En las cercanías de la Revolución de Octubre, convivieron y se expresaron: futuristas, constructivistas, realistas, la cultura proletaria (el *Prolet-Kult*), el Frente de Escritores de Izquierda (LEF) y la Asociación Panrusa de Escritores Proletarios (RAPP). Kandinsky redactó un programa del Instituto de Cultura Artística de Moscú (INJUK) y fue vicepresidente de la Academia de Ciencias y de

Arte. Malevich dirigió un instituto similar en Petrogrado, donde Tatlin estuvo al frente del estudio de materiales. Chagall fue comisario de Bellas Artes en Vitebsk. Se celebró el primer aniversario de la Revolución con una exposición callejera de obras futuristas, suprematistas y constructivistas. Florecieron Maiakovsky, Eisenstein, Meyerhold. Sánchez Vázquez y Balcárcel escriben que la sensibilidad generalizada entonces hizo más viable el realismo (la imagen representativa) como manifestaciones del arte del Partido, aunque no se estableció esta línea como “orden y mandato”. Con Stalin, sigue Macgrégor, se cerraron puertas y ventanas y se tapó la casa entera. Estas medidas evidenciaron no sólo que la praxis es histórica, sino que la historia es praxis artística y no artística. Se confundieron la *poiesis* revolucionaria de las artes y un teórico arte de la Revolución, que intentó igualar la producción artística a una ideología de clase. Se clausuró el diálogo enriquecedor y se generalizó un significativo silencio, así como estigmatización mediante criterios puritanos porque, según las políticas en turno, las vanguardias mostraban “desnudeces sombrías”, “exabruptos imaginativos”. En *Literatura y filosofía a la luz del marxismo*, Zhdánov calificó obras de dramaturgos y cineastas como putrefactas debido a una posición clasista que distrae la atención con *gangsters* y coristas, y con las hazañas de aventureros bribones. Este “realismo socialista adocenado”, califica Balcárcel, se oficializó de 1932 a 1934, como lo prueba “Sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas”, resolución de 1946 y 1948 del Comité Central del PCUS sobre cuestiones artísticas y literarias. Se redujeron las artes a manifiestos políticos y se desautorizó la discrepancia como desviación “estetizante”.

Para Sánchez Vázquez las artes son educativas en tanto artes y de poco sirve el arte educativo. El fondo reaccionario de esta política quiso estatizar sociedades vivas. Su efecto en las artes fue un academicismo repetitivo. En América Latina, Luis Cardoza y Aragón exigió que no se desnaturalizara el poético quehacer artístico en lo “menguadamente objetivo” ni engreídamente subjetivo, cuando es dinámico y “supraobjetivo”, escribe J. L. Balcárcel. Es falso, dice este esteta guatemalteco-mexicano, que el gran arte es realista, como pretendió el neo-capitalismo mal llamado “socialismo real”. Con el tiempo (desde 1956), sigue Balcárcel, llegaron ecos de renovación a la estética marxista, a saber, durante el Congreso del des-estalinizador PCUS bajo la influencia de Lu Ting-yi. Salió a la luz el humanismo de Ernst Fischer, Galvano della Volpe, Lukács, Gramsci, Lucien Goldman y Roger Garaudy. Silvia Durán añade a Fernando Claudín en España y en Nuestra América a José Antonio Portuondo y Adolfo Sánchez Vázquez; todos le salieron al paso al sociologismo mecanicista que atajó los alcances de

las artes como si fueran un simple equivalente de las condiciones económico-políticas y sociales en que se generaron. El sociologismo había sido aplicado, sigue Balcárcel, por una cantidad significativa de estudiosos hasta que Lifshits publica una antología de Marx y Engels sobre las artes, ampliado y continuado por Adolfo Sánchez Vázquez en sus dos volúmenes de *Estética y marxismo*.

Sánchez Vázquez afirma que *Las ideas estéticas de Marx* fue su primera ruptura con el “socialismo real”: se opuso a la metafísica del materialismo dialéctico, consagrada por el DIA-MAT soviético. En 1967 llegó a su segunda ruptura con las conclusiones teórico-políticas que formuló en 1978. Con la segunda edición de su *Filosofía de la praxis* llegó a su tercera ruptura. Admitiendo los atrasados procesos codificadores del realismo socialista, Alberto Híjar encara los efectos del “espantajo del estalinismo” porque debido a éste se han menospreciado y coartado las inclinaciones de los artistas que no tienen un conocimiento aséptico y desapasionado de la realidad, sino que denuncian las injusticias. En *Filosofía de la vida artística*, Samuel Ramos dijo que el ímpetu de la vocación artística se sobrepone a la adversidad, resiste el sacrificio y lo testimonia, porque los artistas han conquistado y deben seguir conquistando una atmósfera de libertad, sin hipotecar su libertad de creación. Sánchez Vázquez resalta los vínculos de las transformaciones radicales de la sociedad, en el entendido de que no existe un signo de igualdad entre compromiso político y valor artístico, ni han de confundirse la lucha con las armas de la lucha mediante las artes; parafrasea a Marx: el arma del arte no puede sustituir el arte de las armas. La artística es una lucha porque se ha derrumbado el estribillo repetido desde el siglo XVIII de que son algo prescindible que responde a una época arcaica de la historia. Son una manifestación esencial porque su dimensión poética enriquece y eleva la realidad y la vida. En América Latina las avanzadas políticas y artísticas no han de confundir la revolución en las artes con las artes de la revolución y su difusión masiva.

El obstáculo es que el proyecto subversivo de las protestas ha terminado integrado, o casi, a la racionalidad instrumental o pragmatismo de los medios, propio de la modernidad tardía, advierte Sánchez Vázquez. Haciendo suyas algunas indicaciones de Adorno y Benjamin, dice que también hay que “estetizar” la vida (lo que influyó en la Alemania del Este, sostiene Bolívar Echeverría). Siempre que sea posible es necesario llevar las artes a la calle (como hizo Maiakovsky). Híjar retoma el lema de socializar las artes, superando las trabas de los circuitos de producción, valoración y circulación que reproducen las estratificaciones sociales; volver a la interacción que practicaron varios artistas de la Comuna de París. La solución es no ser apocalípticos ni integrados (frase de

Eco). García Canclini ensalza la utilización de las ofertas artísticas creadoras por y para los mayoritarios sectores populares; que se replantee el mercado artístico contra del Estado y contra de quienes tienen injerencia en el mercado, dando un papel protagónico a las culturas oprimidas: las artes plásticas y escénicas deberían ofrecerse en lugares públicos para una redistribución del gozo. A juicio de Sánchez Vázquez, contra los desiguales placeres en los bienes artísticos, el proyecto emancipador deberá secularizar los campos culturales y arribar a la producción auto-expresiva y auto-regulada sin prescripciones estatales ideológicas ni prescripciones mercantiles, que son consecuencia de la explotación del hombre por el hombre; los estetas mencionados en esta sección convienen en esta apreciación.

VI ARTES Y CONOCIMIENTO

El tópico en que coinciden más las investigaciones de los estetas del siglo XX es el del arte y el conocimiento. Empiezan por estudiar la función cognoscitiva y la polivalencia de las obras de arte. Los ejes del pensamiento actual, para Xirau, remiten a cuestiones estéticas y a problemas del conocimiento. Uniendo ambos ejes, Whitehead sostiene, interpreta Xirau, que “belleza” es un valor más amplio y fundamental que “verdad” porque ésta se halla a su servicio: si algo es bello es porque jamás es inhibición que acaba en la anestesia, sino que incluye inquietudes como las que giran en torno a lo verdadero y lo falso. Cresenciano Grave escribe que para Schopenhauer la belleza es el resplandor de la verdad y base de toda ciencia en tanto es un fenómeno estético cargado de sensibilidad y razón contemplativa. Completa Grave con el *El pensar trágico* de Nietzsche: el *logos* primordial es *poiético*. También para Schelling, enjuicia Ramírez Cobián, en las artes coinciden la verdad, la bondad y la belleza. Para Alberto Híjar las artes de contenido unen *theoria*, *ethos*, *logos* y *kalon*. Martínez de la Escalera, con W. Benjamín, se opone a la fragmentación del conocimiento, porque la comprensión de las artes requiere los sentidos y de un complejo juego de facultades. El primer compromiso de las artes es con la verdad como coherencia, porque en ésta fundan sus planteamientos y las expectativas que generan. Ser verdaderas no es la única finalidad de las artes porque son la magia liberada de ser verdad según la estricta correspondencia (Adorno, *Minima moralia*).

Si las artes para ser degustadas apelan a una espontaneidad no ajena al conocimiento, el tipo de conocimientos que manejan no puede reducirse a uno, porque desde este ángulo, hay artes multicondicionadas y no arte: las hay con un argumento más

o menos escondido en sus entretelas; las hay auto-referenciales como la música; la arquitectura tiene fines prácticos... Esto es, se inscriben de manera distinta en la cultura según sus diferencias, sus géneros y sus estilos. Nietzsche, dice Martiarena, reunió las dos “potencias” artísticas. La apolínea, que tiende a la individuación de la obra, y la dionisiaca o tendencia unitiva con la naturaleza.

6.1 *Lo bello y lo sublime.*

Desde la modernidad, la belleza presupone la sublimación, el miedo superado, actitud insoportable para los que detentan el poder represivo. Dar un rodeo por el inconsciente no significa amoralidad. Caso dice atinadamente que aunque se presenta como un pasatiempo fantasioso, la obra no es ajena a algún tipo de verdad, ni al bien y al mal: si la obra rebasa algunos frenos de la voluntad vigilante, no permanecen en el éxtasis donde todo se vale. Su bondad consiste en que ajustan idea e intención. Juliana González liga las artes con el concepto freudiano de *Wissentrieb*, ligado a la libido que se transforma o sublima. “Sublimación”, dice, señala un problema y un enigma. Freud la concibe como una pulsión que se refuerza con la energía sexual, y otras veces no. Las imágenes enigmáticas escapan bastante a los recovecos de lo manifiesto, Juliana González las piensa como un cauce que da lugar a una “pasión del saber” desexualizada, una ansia que deriva en placer: teoría y vida son inseparables; la primera libido es vital, y la segunda, teórica o “preñada de curiosidad” y “afanosa de saber”. Como mezcla de lo manifiesto y lo latente, enjuicia Ramos, la energía psicofísica reprimida se orienta a la producción cultural. Por su libertad, a diferencia de la religión, la moral y la filosofía, las artes no incrementan el malestar en la cultura, sino que el mundo pulsional rectifica la realidad insatisfactoria bajo el principio de la realidad vigilante, escribe Juliana González. Los escapes simbólicos no obstaculizan la transmisión de saberes.

6.2 *Simbolizaciones del inconsciente.*

Rosa Krauze se opone al aserto de MacDonald y Nelson Goodman de que las artes son efecto de la auto-poseída imaginación creadora vigilante, sino que, dice con Freud, reúnen los procesos conscientes e inconscientes. Mauricio Beuchot coincide con Ricoeur: el creador está lleno de motivos conscientes e inconscientes: no es auto-conciencia, sino que está envuelto en lo involuntario. En tanto ser interpretativo y valorativo, el receptor se mueve en la intersubjetividad: aparece la identidad como el otro yo desconocido del artista, que, además, es histórica o cambiante (identidad *ipse* en palabras de Ricoeur).

Para Xirau las artes dan lugar a la anagnórisis (agnición o reconocimiento de la persona): el poema es un acto de centración y descentración porque la humanidad no descansa en la identidad fija o mismidad, sino en la otredad que revela la poesía, abriéndonos al autoconocimiento: el poeta como receptor viaja a través del espejo de sus sentimientos y la variedad de perspectivas mundanas versificadas. Ver es vernos; vivir es vivirnos o entendernos. Las cosas naturales las conocemos cosificándolas; entre humanos nos reconocemos mediante la mirada del otro, escribe García Bacca. Después de que la teoría del conocimiento se ha estetizado, califica Híjar, el reconocimiento no sólo generó las ciencias del espíritu, sino que se expandió a las ciencias en general.

6.3 *El enfoque holístico*

Vasconcelos en el *Monismo estético* sostuvo que sentimientos y razón continúan unidos en una “videncia cognoscitiva”; ejemplifica con la música, arte de los afectos ligada a las matemáticas y a la física (como Pitágoras, Vasconcelos unió esta conclusión con creencias religiosas): las investigaciones pitagóricas de la acústica versan sobre la naturaleza del sonido y la teoría matemática de la gama: los acordes musicales en octava, quinta y cuarta, se corresponden con la longitud y tensión de las cuerdas vibrantes. Varias de igual tensión y longitudes distintas dan sonidos diferentes que, a su vez, producen un acuerdo o una secuencia agradable cuando las longitudes de las cuerdas guardan entre sí relaciones numéricas sencillas. La construcción de la gama los pitagóricos la aplicaron a la astronomía, analogando los intervalos de las notas a las distancias respectivas de los planetas respecto a la Tierra. Además, el pitagorismo postuló que las órbitas de los cuerpos astrales con tamaños y peso diferenciados no ocurren a la misma velocidad. Esto, explicado geométricamente, debe producir una sinfonía o concordancia de la música celeste y terrenal. La primera no la escuchamos porque la percepción de sonidos depende del silencio (vacío de notas que ayuda a cohesionarlas). Sobre la alternancia de sonidos y no-sonidos, Xirau dice que en la poesía, nacida del canto, las palabras son el cese del silencio y éste la ausencia de palabras. Las pautas no son mutismo o mudez, sino una virtud que da sentido al sonar de la palabra. Siguiendo la pista de Platón, Alicia Montemayor rescata el mito de Er (*República* 616a- 617c): la armonía de las esferas están atravesadas por el huso de la necesidad que representa a las estrellas fijas y las móviles (el sol, la luna y cinco planetas). En cada una hay una sirena que emite un tono mientras las hace girar. La teoría de Aristóxeno perfeccionó matemáticamente la teoría de la gama y

los arreglos musicales se hicieron más variados. También esta esteta registra que la idea de armonía se pensó como lo conveniente, lo ajustado, la proporción y la simetría.

Para la perspectiva acústica del universo, las tres categorías griegas de ritmo, armonía y melodía, Vasconcelos las llamó el “*a priori* estético”, que completó con la sinfonía y el contrapunto (no *a priori*). La afinidad de sonidos, la consonancia, la tonalidad y la modulación de notas concurren simultáneamente para constituir las partes dispares de un todo homogéneo. La relación mimética de la serie melódica es un arreglo de lo físico para la complacencia (de la proporción y del orden serial no deriva una ley numérica fatal que impide la creación).

Para Ramos la “armonía” o unidad de la variedad es lo bello (*to kalón*), la excelencia que se opone a lo discordante o mal organizado. El ritmo es síntesis de lo diverso articulada en el tiempo que ordena los sonidos mediante la repetición de intervalos. La melodía opera una síntesis por sucesión, realizando la individualidad de lo heterogéneo: un continuo articulado orgánicamente de frases musicales. Es, sigue Vasconcelos, la serenidad y distribución geométrica. La sinfonía es el conjunto de voces, instrumentos, o ambos, que tocan juntos una melodía que pasa de unos instrumentos o voces a otras cambiando de timbre. Afinidad de sonidos, consonancia, tonalidad y modulación en una simpatía que aumenta los contrastes. El contrapunto combina varias líneas melódicas. La alquimia sonora y de pausas libera la corriente lírica (de lira) que contagia a los escuchas (ritmo, armonía, melodía y contrapunto hacen de cada pieza un *holon*, un entero, todo o sistema en la acepción moderna de ecosistema, por ejemplo). Caso completa que la pieza como un todo de partes inseparables reclama una jerarquización o “subordinación monárquica” que privilegia algunas partes.

El actual enfoque sistémico de las ciencias es una aristocracia del espíritu para Vasconcelos. Tesis que no comparte Xirau. Vasconcelos insiste en que la belleza es, sobre todo, construcción y aprehensión del ente como una totalidad, escribe Xirau en *De ideas y no ideas*, que apela a la razón y a los sentimientos como armonía del *logos*, *mythos* y *Eros*. También el alma la pensó Vasconcelos, con Bergson, como “vibración” de facultades entremezcladas armónicamente. Para Vasconcelos el *a priori* lógico o racional resume observaciones y teorías para dominar el entorno; el *a priori* ético engloba los actos según los fines, y el *a priori* estético organiza el universo según su ritmo, sinfonía y armonía y contrapunto, y por lo mismo reconoce la riqueza cognoscitivo-emocional. En tanto pasión que salva conjunciones, la estética debería llamarse “patética” porque reconoce la analogía y el parentesco de las cosas. Margarita Vera detecta la influencia de Bergson en la tesis

vasconceliana de que los filósofos se basan en abstracciones y prescinden de la unidad del pensamiento y la sensibilidad.

El enfoque sistémico derivó en Plotino, y Vasconcelos lo apoya, en una contemplación mística del UNO, par e impar, o Dios, que impele al ascenso, se lee en su *Todología*. Asimismo, María Zambrano escribe que el amor con su delirio o manía, acaba revelando la unidad. Los paradigmas sistémicos los rescata Ramón Vargas en la arquitectura y la noción del todo inalterable. La rescatan también los filósofos marxistas (Sánchez Vázquez, Balcárcel, Híjar y García Canclini). El arquitecto y filósofo Arai dice que las formas arquitectónicas de composición se basan en juegos geométricos de volúmenes, siendo el espacio una categoría *a priori* del conocimiento, medible en magnitudes convertibles en números. Cada espacio construido une su finitud, sus contornos limitativos, con la idea de infinitud: la obra ocupa un radio más amplio o totalidad (concepto lógico-matemático), síntesis de manifestaciones reales. En tanto el espacio construido es habitable, implica el concepto de tiempo (el de la habitabilidad) y el del desplazamiento en su interior.

6.4 *La verdad como coherencia y correspondencia.*

El *pathos* o gusto se logra si un texto literario está dicho verosímelmente, en un *dictum* y *modus* congruentes, dice Montemayor, que depende de la *electio* o estilo y del *decorum* o congruencia entre el carácter del personaje y su modo de comportarse y hablar. Las artes son traducciones sígnicas; por ejemplo, el cine, dice Ramos, son imágenes virtuales que transitan con la luz en una pantalla opaca. Las artes es otro modo de realidad, porque si fueran sólo una simple copia del mundo, con una de las dos bastaría, piensa Xirau. Hay la verdad de *re* y de *dicto*, afirma Rosa Krauze. La segunda tiene su patrón de comportamiento. Si las artes de la palabra no cumplen con la verdad como coherencia, fracasan, enjuicia Sánchez Benítez. Sin embargo, las artes de contenido, mantienen extrañas relaciones con el mundo.

6.4.1 *La verdad y el mundo.*

Bolívar Echeverría descubre que una iglesia manifiesta un proyecto de vida social, un refugio y un arma ofensiva. Debido a la contradicción capitalista entre producción-consumo y la “lógica de la valorización del valor” nacieron los *ethos* modernos: el realista, convencido de que la forma capitalista es la única para llevar a cabo la producción-consumo; el *ethos* clásico tampoco borró la contradicción, sino que la vivió como

inmodificable; el *ethos* romántico la experimentó como una contrariedad, y con sólo eso creyó haberla modificado. Finalmente el *ethos* barroco afirma los valores de uso, lo que ocurre por medio de la negatividad del valor económico: no borra la contradicción ni la niega; la reconoce como inevitable; pero se resiste a aceptarla. La autonomización del arte olvida que la comunidad elabora, y se mira en, sus productos. Alberto Arai ejemplifica con los monumentales sepulcros como mansión de un difunto deificado; como tal, el mausoleo es un centro de culto, separado de lo sagrado y lo profano.

Para García Canclini las obras se analizan en su texto, contexto y condicionamiento extratextuales, y viceversa, señala Sánchez Macgrégor con Taine. Si no existe una teoría estética que abarque la verdad de la multitud de artes, sí se aprehenden y comprenden verdades numerosas por su mediación, intuía Reyes: hay obras que estabilizan sus modelos o salvan las apariencias (Caso ejemplifica con el impresionismo que salvó lo fugaz; pintura más rica en su plasticidad y más pobre en detalles perceptuales).

Si la iconicidad (Peirce) nace de una cierta semejanza entre la traducción sígnica en imágenes visuales y el modelo, las manifestaciones artísticas que más depuran el icono son la fotografía y el cine (es más complicada la doble traducción de las imágenes en palabras sin que se sacralicen las articulaciones, aclara Híjar). No existe la igualdad entre el parecido o semejanza icónica y la calidad artística, redondea Samuel Ramos.

Mucha tinta se gastó (Híjar, Sánchez Macgrégor y Ramírez Cobián, entre otros) en las discusiones sobre el realismo, partiendo de que Marx dijo que *La comedia humana* de Balzac le aportó la explicación más completa del final del predominio económico-social de la aristocracia. Engels redujo esta explicación al término “realismo” o caracterización de caracteres típicos en circunstancias típicas. Silvia Durán piensa que nada significa “realismo” porque las obras son propuestas y enigmas a partir de las cuales el lector construye su lectura. Para Alicia Montemayor la verosimilitud es la estrategia discursiva que mediante ficciones recurre a entimemas, no a silogismos, abordado mediante ejemplos particularizados cuestiones universales; luego, no hay narración sin esta mimesis. C. Grave interpreta que Schopenhauer ubica en lo bello la función de lo particular con lo generalizable: el universo *post rem* es una universalía *ante rem*.

Sánchez Vázquez al tratar el carácter dinámico o histórico de la literatura, se interesa en cómo el cine y el teatro desocultan los problemas sociales en versiones opuestas a las institucionalizadas. Si en la poesía y en la literatura contamos desde textos cercanos al grito hasta los que contienen en germen una doctrina filosófica (Bacon), son productos de la imaginación que se rebela contra los hechos y hasta los niega. C. Grave,

echando mano de un epígrafe de Walter Benjamín, escribe que el escritor dice lo que piensa porque su decir expresa y realiza el pensamiento.

6.5 Filosofía, literatura y símbolos.

Sánchez Vázquez recuerda que Hegel calificó de arte inferior al simbólico, propio de los *mitos*; lo superó el arte clásico y romántico. Sin embargo, Grave con Kierkegaard dice que la palabra del poeta recuerda los actos incoactivos o fundadores, rescatando y modernizando la simbología mítica de antaño. Xirau considera que Unamuno acertó: desde siempre, las interpretaciones de lo real, literarias o no, son antropomórficas y animistas porque no distinguen la proyección del hombre en el mundo y el ingreso de éste en el hombre. Caso ratifica que las culturas simbolizan animistamente. El mensaje político atrapa la atención cuando va envuelto con los juegos sígnicos místicos que con su autoridad objetan lo real. Hemos de recurrir a su “complejión de no-verdad” (Adorno) que expresa la verdad negando la mentira de ser estrictamente verdadera. María Zambrano conviene en que la poesía da a conocer el ámbito terrible y luminoso de la imaginación libre, sin que renuncie a los sueños y fantasmas interiores que abarcan el ser y el no-ser en su expresión literal. Paradójicamente esta complejidad se debe a que la literatura descende y expresa a la vida. No obstante, desde que Platón desterró de su República a los mitopoetas, San Agustín, de *La ciudad de Dios* y fray Luis de León y Kierkegaard, de lo importante, y especialmente desde la Revolución Industrial, los poetas han quedado aislados, en soledad, se lamenta Xirau con Christopher Caudwell. El *logos* se escindió en palabra racional e irracional. En contrario, Zambrano puntualiza que si bien inventa sin respetar la correspondencia rigurosa entre el ente y el decir, el texto literario con sus ficciones no funciona fuera del ser y de los entes. Martínez de la Escalera resume: la obra literaria no sólo es signo de lo que no existe, sino que es una inscripción de lo existente mediante sus propios recursos operativos. Óscar Martiarena reprocha la división de los seres humanos que se expresan y el mundo real. Las ideas sólo son interesantes para el pueblo si apelan a la sensibilidad; es menester reunir nuevamente lo escindido. Para este esteta chileno-mexicano, Heidegger estableció el diálogo entre filosofía y poesía, centrándose en el habla o “nombrar fundacional del ser”. Para Heidegger el lenguaje poético rebasa cualquier traducción porque no sólo es *techné*, sino *poiesis* única: Hölderlin, Nietzsche y Heidegger plantearon un retorno al hablar desde el presente que se interroga por su procedencia, estableciendo un diálogo del lenguaje consigo mismo. También Alberto Carrillo analiza las coincidencias entre filosofía y pensamiento poético que

estableció Heidegger. Xirau ejemplifica con el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, la poesía lindante con la filosofía o el mejor poema filosófico en lengua castellana. Joaquín Álvarez Pastor descubre los planteamientos cervantinos que han sido decisivos en la filosofía. David García Bacca se inspira en Antonio Machado: cuando afirmó con Abel Martín y Juan de Mairena una antropología filosófica, una teoría del pensar, una ontología y una teología. Para los estetas mexicanos la literatura porta cosmovisiones, reflexiones éticas, políticas y religiosas. Tesis de Francis Bacon que defienden Ramón Xirau y Roberto Sánchez Benítez: siempre los poemas ofrecen un punto de vista participativo sobre situaciones y vivencias humanas. Igual que el mito son el sueño de una reflexión filosófica o científica. García Canclini retoma a Gramsci: la cultura tiene una concepción del mundo que manifiestan en sus producciones preeminentes que expresan su integración en una comunidad. Las producciones artísticas son un modo de acción mediante la cual los hombres estabilizan aspectos de su experiencia. Y, al contrario, algunas expresiones filosóficas se escriben en metáforas e imágenes. Hegel usó siempre las primeras, Xirau ejemplifica esta observación. En cuanto a la ética, San Agustín tuvo el mal como la carencia que se simboliza. Antonio Caso sostiene que el gusto en la vigilia nunca es amoral y la literatura supera la maldad. Dice Vasconcelos que el mal carece de prospección social, por lo cual los malintencionados se apropian de las propuestas de la bondad o superación comunitarias: se disfrazan de caritativos para ocultar su “descenso de energía” o movimiento de caída. El bien es un movimiento de ascenso y mejoría de la persona y la sociedad. Margarita Vera ejemplifica la ideología vasconceliana con el *Prometeo vencedor*, diálogo de corte platónico que exalta la libertad, cuyas hazañas son el puente de plata que liga el mundo terreno y el mundo infinito. Prometeo es el primer símbolo del éxito de los oprimidos contra los opresores. José María Gallegos Rocaful destaca los planteamientos filosóficos de San Juan de la Cruz y de Sartre, quien no excluye la literatura como portadora de una doctrina filosófica. Jorge Martínez Contreras se adentra en las obras teatrales de Jean-Paul Sartre que expresan ideas de compromiso filosófico sin “el rigor deontológico de la ética”. Si exageró en su búsqueda de una práctica universal bella y auténtica, sostuvo que la moral es la opción entre la mala fe y la autenticidad, éstas diferenciadas por la intención, ligada a un proceso de vida histórica, que se reanuda porque depende de una libertad situante y no sólo situada. En *Las moscas*, interpreta Martínez Contreras, en Argos, la conciencia colectiva se llena de culpabilidad (simbolizada con las moscas) porque todos sabían que Clitemnestra y su amante planearon matar a Agamenón. El deshonesto poder establecido maneja el terror a

la muerte (Egisto y demás personas que olvidan que su acción está comprometida aun si se niegan a tomar un compromiso). El mensaje es individualista, a favor de la decisión personal contraria a la repetitiva mala fe vacía de proyección social. En *El diablo y el buen Dios*, Sartre caracteriza a Goetz como un megalómano que para estar sobre los demás decide que la elección libre auténtica es hacer el mal (quema la ciudad, por ejemplo); sin embargo, sólo niega el bien, y, por lo tanto, depende de valores preconcebidos, quedando prisionero de un deber parecido al de Sísifo: hacer y volver a hacer el mal, que también lastima al malvado en el mundo que ataca. También Sartre ataca el bien abstraído o “sobrecircunstancializado” porque la búsqueda de una pureza no comprometida con una situación es el extremo inhumano o búsqueda patológica que sólo tendría sentido para un testigo absoluto o dios, a quien Goetz pide una prueba que nunca llega porque, haciendo de acusador y defensa, se percata que ante Él no es nada. El hombre ha inventado el mal y no hacerse responsable de sus propios actos ni asumir intencionalmente un compromiso histórico, quita el sentido de la vida. Entonces Goetz decide luchar al lado de su gente porque la libertad depende de fines sociales, giro en la filosofía sartreana hacia lo colectivo, opina Martínez Contreras. *Saint Genet, comediante y mártir* versa sobre el expósito Genet que decide estar fuera de la historia, porque estar en el mundo es ser y ser es pertenecerle a alguien. El protagonista toma lo dañino social como resultado de la voluntad incondicionada, cuyo fin es causar el horror a los demás, como si fuera la regla en una caverna de ladrones, precisa Martínez Contreras. Al privar a la libertad de sus opciones comunitarias (contramáxima kantiana de tratar al otro como medio y nunca como fin) acaba victimizando a Goetz; se revierte la máxima deontológica así: obra de manera que la sociedad te trate como un medio y nunca como un fin.

Si el poeta no está al margen del campo epistemológico, por qué no se le admite el derecho de equivocarse: porque se reduce el suyo a un hecho expresivo que deja la verdad en suspenso. Quizá porque le atribuimos ser portador de la Verdad o palabra de los dioses. Todo puede ser novelado, dice Martínez de la Escalera con Virginia Woolf. En palabras de Goethe, que reproduce Sánchez Macgrégor, la literatura es un camino dificultoso para conquistar la realidad que aprendemos y reconocemos mediante los textos. Habiendo admitido lo ficticio, se requiere una segunda reflexión sobre el dominio de la verdad en la literatura, doble juego que la saca de la autarquía. El plano expresivo sería inútil si no comunica mensajes. Richard y Flash han calificado la obra literaria de convincente, sincera y auténtica sin preocuparse de las relaciones del sentido literal con el profundo, como indicó Aristóteles, u organización de experiencias individuales en otra

globalizable y plena de sentido. John Dewey, otro filósofo citado por Rosa Krauze, dice que las letras hallan lo universal en lo particularizado (Greene): mensajes tan atinentes a la naturaleza humana que revelan verdades implícitas (Hospers y Beardley), entremezcladas con verdades explícitas verificables, sin ocuparse de que construir un mundo narrativamente proporciona verdades culturales (Eco). Las letras no son semánticamente neutras, escribe Silvia Durán. La misión del lenguaje es desvelar, revelar, presentar: no se sustrae a la verdad, concluye Martínez de la Escalera. Jaime Labastida en *La palabra enemiga* cita a Stendhal: la novela es un espejo de la realidad o generadora de imágenes en donde el lector debe reconocerse a sí y a la cosa.

Si no pusiéramos el signo de la ficción, o negatividad, nos enamoraríamos como Narciso de nuestro reflejo: el viraje del yo especular al yo social, o deseo del otro, establece la distancia entre formas del deseo del otro, establece distancias entre formas de experiencia, entre palabras y cosas, que da a conocer lo imprescindible, en términos de Nicol, lo que no está exento de problemas, porque tales artes educan la sensibilidad, incrementan las tendencias creadoras o imaginativas y plantean dudas importantes a la teoría del conocimiento, aunque igual que los filósofos, los escritores nos dejan en la incertidumbre que sólo tiene la seguridad de no estar segura. María Herrera se opone a que los discursos narrativos literarios sirvan como material para el estudio moral, que sustentan también Alasdair MacIntyre (*Three Rival Versions of Moral Inquire*), Martha Nussbaum, Charles Taylor, Richard Rorty y Ernst Tugendat; para sustentar sus apreciaciones; se encuentra del lado analítico cuando critica a Nussbaum sus usos moralizantes de la literatura porque, según esta esteta, no toma en cuenta las mediaciones del lenguaje y los recursos de la narración, o sea la correspondencia entre las descripciones textuales y la experiencia vital: en tanto creaciones ficticias, “artificiales” y auto-engaños” del inconsciente nunca se confunden con las vivencias reales. Frente a la convencional forma literaria de “representación” y “expresión”, sigue Herrera, se requiere una consideración seria del estatuto de lo ficticio como condición a la propuesta de ver algunas novelas como “filosofía moral”. De tales descripciones sólo pueden obtenerse “sugerencias” no evidencias suficientes que demuestren una teoría moral. Herrera destaca, asimismo, el proyecto de la narrativa contemporánea de ofrecer una pluralidad de lecturas o indeterminación abierta en contraste con el riguroso discurso filosófico; tampoco la voz autoral no comunica la intención moral de la obra ni los personajes coinciden con la voz moral del autor, planteando “ambigüedades” de sentido. Para Herrera no sólo existen lecturas sociológicas y psicológicas, sino que puede invitar el texto a interpretaciones

irreconciliables que debería poner al descubierto la hermenéutica de la sospecha. Apreciación que lleva implícita la distinción establecida por Wittgenstein entre decir, mostrar y referir. La literatura, sigue Herrera, no refiere, sino que muestra de manera ejemplificadora las decisiones y sentimientos en que se basa la acción moral e inmoral. Para Martínez de la Escalera es negativa la respuesta de si la literatura soporta un número infinito de interpretaciones igualmente sustentables, porque nada hay más allá de los léxicos que se traducen unos a otros, tesis sustentada por Rorty: el trabajo literario efectúa una representación simbólica, entendiendo por “símbolo” las dos partes inseparables, la física o simbolizante y el sentido, dos caras que se complementan. Si el texto ejemplifica un asunto mediante un caso, Xirau completa, el poeta puede darnos el sentido vivencial del tiempo, de manera que el poema, singularizando unas vivencias, logra penetrar las vivencias del lector: el yo se realiza en el tú y éste adquiere pleno sentido en el yo. Ramos avala la observación de Heidegger: mediante una abundancia de recursos retóricos, huellas del primitivo lenguaje mítico, la literatura especifica ideas, sentimientos, proyectos sociales, haciéndolos comprensibles mediante lo concreto. Ramos abre la discusión sobre el razonamiento abductivo: el pensamiento rebasa lo limitado o caso particular, tomándolo como ejemplo de algo general porque no existe un universo tan personal que carezca de alguna relación de continuidad con el universo colectivo, remata Sánchez Benítez.

El libro literario y la literatura oral se auto-justifican ofreciéndose como un pasatiempo, dice Eduardo Nicol: piden reconocimiento a su creatividad, a su gracia verbal destinada al gozo de sus lectores o escuchas. Ningún pueblo ha dejado de practicar las artes de la palabra, y si éstas llegaran a desaparecer, habría llegado el tiempo de los eternamente dormidos. Sin embargo, la función estética supone las funciones retóricas y prácticas: es pobre quedarse con lo meramente afectivo de la literatura, como un simple uso lingüístico que apela a las emociones, dice Rosa Krauze en contra de las suposiciones de Richard y Ayer. Algunos filósofos mexicanos se han abocado al fantasioso primado de realidad ficticia frente a otra basada en la “experiencia real”. Han opuesto razón y fantasía, verdad científica y verosimilitud dependiente de lo imaginario. Sánchez Vázquez se inició en la estética a partir del conflicto entre conciencia y realidad en la obra de arte (su tesis). Xirau remite a la lírica griega que opuso la realidad y su reflejo, la verdad y no-verdad literaria. Para Josu Landa la poesía es una forma de verdad sin importarle otra clase de verdad, de la cual no es un reducto: comunica la capacidad de “poetizar” del ser. Caso dice que la filosofía platónica intenta discernir la realidad de la ilusión, los sueños, el interior del exterior, lo imaginario y lo real, lo objetivo de lo subjetivo. En sus alcázares, sigue Caso, se

presentan confundidos el principio objetivo y lo ficticio, porque la belleza todo lo redime y exalta como señuelo de su fe. Matiza: en la creación artística las facultades juegan misteriosa que no anormalmente porque no operan la margen de la intuición de la realidad, y en su juego del ser y no-ser dejan ver lo que imaginariamente se ha valorado como sublime.

Xirau observa que en esto coincide Octavio Paz: los símbolos poéticos se acercan de tal modo a la imagen que dan la impresión de que el nuevo mundo introducido por el poeta es un correlato poético de la realidad. Samuel Ramos se debate en la incertidumbre: en los productos artísticos es tan importante la irrealidad que no se puede decir que realizan, sino que “desrealizan”. Después asevera que la fantasía construye universos que se acercan y alejan del universo de la vigilia mediante sus “estilizaciones”. Avalando confusamente a Heidegger, Ramos afirma que la poesía es un sueño sin realidad, palabras sin seriedad práctica, y, sin embargo, trascendentes: fantasías que parten de impresiones perceptuales y experiencias que abstraen, recomponen y exageran. Los receptores, eternos niños, aceptan ilusionarse con los fueros de la fantasía. La clave de la disposición estética es entrar en el juego de escamoteo entre realidad e ilusión. Para María Noël Lapoujade tantas dudas e inquietudes se deben a la ambigüedad etimológica de “fantasía”: aparecer lo real y aparentar lo irreal. Según Coleridge, es el poder de un discurso que desafía los hábitos usuales y los transgrede.

6.6 ¿La literatura miente?

La oposición que desde Aristóteles se establece entre verdad y mentira ha impelido a clasificar las narraciones literarias como mentiras, escribe Sánchez Vázquez con Sartre. Desde que en la modernidad las ciencias se presentaron como la única verdad, se marcó una demarcación estricta entre “la cosa verdadera” y las artes verbales, escénicas, y el cinematógrafo, liberadas de la correspondencia literal, escribe Rosa Krauze citando a Woods, hasta que llegaron a ser consideradas un lujo prescindible que habla de mundo paralelos diferentes a los actuales, con individuos y atributos falsos, así como hechos distintos, en palabras de Gripe, citadas por esta esteta. Krauze retoma *Significado del significado* de Ogden y Richards para quienes la literatura es un metalenguaje que no habla de la realidad: los niveles lingüísticos superpuestos no tienen un referente en las experiencias. De haber sido consecuentes, hubieran admitido que cada quien puede interpretar libremente los textos porque están libres de alguna relación con el mundo real. Esto es inaplicable porque no dan a entender de manera dolosa un mensaje. Sería

mentirosa la “retórica” que insidiosamente persuade, rebasando la elocuencia, el estilo de quien habla, escribe Carlos Pereda cuando sostiene que es menester que la narrativa tenga un concepto claro del asunto, unido a la exposición de ejemplificaciones, sin faltar a las reglas de la eufonía, la expresión y el hablar correctamente (la verdad como coherencia); tiene suficiente influencia como para no recurrir a engañosas “máquinas de la persuasión” que roban la autonomía individual. La buena literatura no la roba porque, como registra Rosa Krauze, para Searle, Gabriel y Gale no miente ni es simuladamente astuta, no acude al doblez, aunque idealice y sublime ex profeso. Estas sentencias descalificadoras no abundan en las pretensiones y compromisos de los textos literarios: ¿en qué engañan premeditadamente, eluden, roban o escamotean? Al contrario, el juego poético tiene una gran honradez porque no oculta lo que es. Cumple con la palabra empeñada, porque nacida del *logos*, ama también la verdad; pero, al tenerla en cuenta, puede transgredirla. A veces ha servido, no obstante, para el control social, dice tangencialmente Híjar, apoyándose en Louis Althusser. Con el §53 de la *Crítica del juicio* de Kant, Pereda afirma que la poesía deja en libertad a la imaginación, fortalece la mente libre y espontánea; juega con las apariencias sin que engañe: declara que es juego que, sin embargo, puede ser usado por el entendimiento para enjuiciar diversos asuntos; se abroga el derecho de no ser deliberadamente verdad: las artes de la palabra ni mienten ni falsifican. La retórica en su acepción peyorativa, usada por Kant, puede ser el contra-texto de la poesía, “polo positivo”, siendo éste una liberación que alimenta los conceptos, abriendo de par en par la imaginación centrífuga. La retórica, introducida por Gorgias de Leontino (S.V.a.C.) como *logos* activo o persuasivo que altera pensamientos y sentimientos, informa Alicia Montemayor, es la técnica que impresiona e incide en las comunidades, fabulando o no mundos. Es propia de abogados que deliberan, de quienes hacen panegíricos y de los artistas del verbo: hace más eficaz al lenguaje para deleitar. Para Carlos Pereda es el “adono verbal” que con destreza conmueve y persuade. No sólo se basa en la persuasión (*peitho*), si no que es un ejercicio para alcanzar la verdad, redondea Martínez de la Escalera. Se emplea en los discursos con alguna densidad; luego, la retórica de la antirretórica es un engaño. Beuchot aporta que gracias a Morris se renovó el programa medieval del *modus significandi* hasta abarcar las explicaciones científicas de un estado de cosas, y la poética. Beuchot niega las estigmatizaciones que tratan a la retórica como artimañas manipuladoras que convencen a ingenuos sin proporcionales conocimientos.

Desde que se fue distinguiendo el *mythos* del *logos*, en el desgarramiento que sufrieron en su desarrollo la poesía y la filosofía, ambas se consideraron iluminadas; esta última centró su adversario en la retórica, sigue Montemayor. En Platón la retórica tiene una connotación peyorativa porque si bien con la *poiesis* comparte estrategias discursivas: la *métesis*, la inteligencia o el talento para la composición poética (su *phrónesis*) son artificios que Platón califica de intriga, de maquinación que desata deseos como una “magia sospechosa” (*Fedro* 266d). En el Renacimiento, sigue esta esteta, se entendió la retórica como una forma de hacer discursos bellos, centrándose en la elocuencia que aleja la discusión de los asuntos que se cuestionan, de manera que antiguos prejuicios fueron avalados. En el siglo XVIII, la estética se ocupó de la verdad en la composición artística con su propia lógica retórica. Esta apreciación se hacía caer en la inteligencia del rétor (etimológicamente el médico), quien debe reconocer por medio de los síntomas la situación (*katástasis*) para después aplicar en el momento oportuno (*kairos*) un remedio. Como estrategia discursiva implica que el rétor debe reconocer la ocasión para persuadir y conmover al escucha mediante la retórica que se dividió en: *éuresis* (*inventio* en latín), lo que quiere decir, precisa Pereda, el contenido del mensaje por el cual se llega al referente; la *taxis* (*dispositio*), arreglo o disposición de las partes que articula el sentido, y la *lexis* (*elocutio*), que encuentra las palabras para producir la “superficie textual y su fuerza”, operación que en *De oratore*, Cicerón la define como vestir y ornamentar el lenguaje sin alterar lo que halló la *inventio* y ordenó, estructurando, la *dispositio*. Para Montemayor, la retórica se compone de elección (porque *lexis* viene del verbo *lego*, recoger, seleccionar) y composición o síntesis que abarca lo que se dice (*dictum*) y el modo como se dice (*modus*). Dice esta filósofa que se consignaba, a partir de la *kastasis*, los temas a desarrollar, los *topoi*, y la *lexis* o dicción. Le retórica apela a la *mnemé* (la memoria) con la *hypócrisis* (*actio*). Con el paso de la oralidad a la escritura, de la plaza pública al claustro, donde fue tema de enseñanza, se acudió no sólo a la exposición o *pronuntiatio*, en análisis de Montemayor. Estos pasos, enjuicia Pereda, tienen puntos de contacto con la distinción de Frege entre la referencia, el sentido en tanto articulación, y el *modus* o fuerza de la presentación. Puntos que se simplificaban como ajenos entre sí. Luego, pienso, es falso que la retórica sea el mero reemplazo de un plano de contenido por otro más atractivo. La retórica consiste en la elaboración del discurso mismo, que obliga a leer y releer y ratificar que el plano ilocucionario no puede eliminar los mensajes, los contenidos y, derivadamente, los conocimientos que proporciona el discurso dentro de sus normas

genéricas e individuales o estilo. Dentro de la retórica, los estetas de México se han abocado a la metáfora y a la analogía que la sustenta.

6.7 *La problemática correspondencia*

Para Gilbert Ryle, dice Krauze, una proposición es falsa cuando atribuye a alguien unas características que no posee. Si las proposiciones designan, los enunciados ficticios son pseudo-designaciones, ni verdaderas ni falsas: el ser imaginativo difiere del existente, porque éste tiene atributos y aquél, no. Según esto, sigue Krauze, la del literato es una actitud constructiva que describe una instancia fantasiosa. Nada más. Centrándose en los personajes literarios, Krauze se adentra en las discusiones sobre objetos imaginarios que trabajó la lógica modal: Meinong defendió que los objetos imaginarios tienen alguna forma de existencia. Russell se opuso, con su teoría de las descripciones, a las relaciones directas entre ficción y realidad porque distinguió significado, sentido de los enunciados ficticios sin sentido ni referencia que pueda señalarse ostensivamente. La misma línea, con las variaciones del caso, la asumieron Frege, Quine y Woods. Los dos últimos subrayaron que los narradores no adquieren ningún compromiso ontológico con los personajes que inventan. Chisholm y Parsons consideraron la teoría de las descripciones inadecuada para tratar a los hechos imaginarios intencionales, y que entorpece el tratamiento adecuado de la ficción. Para Kripke, aporta la misma filósofa, los nombres propios refieren con independencia de las descripciones identificadoras: son mundos paralelos o relaciones alternativas diferentes a las fácticas. Austin piensa que un personaje es la conjunción que hace el emisor de ser humanos reales. Los usos fácticos y ficticios son convenciones, dos actos ilocucionarios diferentes. No se trata de que el significado de enunciados literarios se analicen como refiriendo a un individuo existente: se crea con otros valores de verdad y compromisos. Sin embargo, abandona este atisbo cuando dice que el escritor puede proveer evidencias y razones; pero sus enunciados no son verdaderos porque no son referenciales: ni el autor ni sus lectores se comprometen a entenderlos como tales. En consecuencia, Braithwaite dice que cuando el personaje no designa a una persona, los enunciados funcionan con fines de narración, no para ser creídos. Rosa Krauze enjuicia que los anteriores análisis han sido impotentes acerca de cómo refiere o no el texto literario. G. E. Moore entendió que lo que escribió Dickens no es sobre el individuo existente llamado Pickwick, sino que cuenta una historia para describir una realidad social. Margaret MacDonald sostuvo que “ficticio” no significa irreal, sino que expresa algo compuesto que no tiene por qué ser falso. Se evitan confusiones aceptando las reglas del

juego, usando la forma “supongamos que hubo un muchacho llamado Picwick”. Según Umberto Eco la lógica modal podría establecer las bases para concebir que los seres literarios y sus acciones pertenecen a un sistema cultural.

Las investigaciones de Josu Landa aprecian que además de la narración y el drama, no ajenos a determinaciones existenciales, las “criaturas” del poeta son entes “supraverbales” que superan el verbo que usan. Son artificios que trastocan la función referencial, aunque, paradójicamente, tengan como referente inicial una vivencia física e histórica. Son material verbal que remite a la comunidad en que se ha generado: comunica poetizando. Un poema no es lenguaje común, sino que transustancia su sentido originario para transportarse a una condición que se figura como sueño del *logos*; un plano desrealizado o suprarrealizado del que se configuran unidades ontológicas a partir de “potencialidades caóticas”; un poema no dice nada fuera de su realidad porque ha suspendido el contenido de las palabras: menciona proyectándose más allá del significado. Es pasión inútil liberarse de sustantivos o nombres; pero el poema no significa, no expresa nada: se informa a sí mismo; anclarlo en la referencialidad lo anula. En contrario, Xirau sostiene que el mundo o referente poético es como un jardín visto desde perspectivas compatibles; gracias al poema volvemos al fondo de nosotros, llegamos al significado último de la realidad en tanto es una forma concreta de indicar características individuales del alma.

Las artes no parten de los mismos principios que otras áreas del saber: no se presentan como respetuosas de las reglas que usan las ciencias empíricas o en el sentido común habitual. Por lo mismo, a veces no cuentan las cosas tal como sucedieron, sino como pudieron haber ocurrido. Caso abunda con Aristóteles en la verosimilitud, que tiene una mediada y muy compleja correspondencia con las cosas ocurridas: la obra literaria es asunto de su especial forma de sentido que, al particularizar, atrapa lo generalizable mediante la ficción. Desde que los relatos míticos quedaron como ficciones, sin dejar de ser una instructiva sabiduría sobre lo descrito y simbolizado, plantean que lo relatado “era y no era”, según forma ritual de los cuentos maravillosos. El discurso literario es representativo de las vivencias que describe, es un saber del mundo y su “figuración” más o menos aparential o simbólica. Ramos reconoció que, en la época del cientificismo dogmático, su maestro Antonio Caso defendió que las obras de arte miméticas ofrecen conocimientos de verdades colectivas, individualizándolas mediante la creación de tipos y circunstancias, con la ventaja de que las leyes científicas designan un orden regular de fenómenos que han perdido sus particularidades; en contraste, en la literatura se hallan

materiales descriptivos para estudios metodológicos de la moral, porque los actos son incomprensibles al margen de quién y cómo los realiza, de su unicidad histórica. Cegarse con la estricta correspondencia uno a uno entre lo dicho y acontecido empobrece las diferenciadas actividades culturales. Xirau recuerda que para salir de este atolladero, Maimónides dio una pauta: las ficciones no son falsas; lo falso es confundir los principios de realidad entre formas de racionalidad, es decir, convirtiendo el lenguaje ficticio en fáctico. La carga intencional de la literatura es favorable a la verdad; pero no pide ser controlada exclusivamente por medio de nombrar hechos públicos o documentables, o funciones referenciales directas, sí indirectas, en enunciado de Walter Benjamín que repite Ana María Martínez de la Escalera.

Dejando de lado las dudosas clasificaciones de las artes y sus síntesis metafísicas, Hegel atina: en algún momento confluyen lo real e ideal, que no deja de ser real. Dentro de sus normas, la literatura comunica uno u otro conocimiento; su contenido de verdad sólo se conoce por las mediaciones de un principio de realidad que juega con lo actual y lo virtual: combinatoria del “como si”, forma de duplicidad que difiere del engañoso disimulo. La hermenéutica ha mostrado que ni la experiencia del emisor ni la interpretación son iguales; no existen pensamiento referidos a una realidad que sean totalmente iguales: dependen del escorzo espacial y del tiempo, de los hábitos perceptuales.

Xirau asegura que pensamiento y cosa no son lo mismo, pese a Parménides y su falacia de *misplaced concreteness*. Para A. N. Whitehead un receptor normal no confunde referentes literales y los tropos o figuras, habiendo aceptado que la palabra no es la cosa. Platón sí estableció una igualdad; pero ¿cómo? Si supuso la igualdad, entonces la palabra es la cosa, apunta María Zambrano. Para Nicol desde Protágoras existe un atisbo de separación entre signos y realidad, entre universo sígnico y *logos*, descubrimiento que, según Martínez de la Escalera, impide recuperar la visión mágica. Empero persiste la confusión: bajo términos como “imitación”, “apariencia”, “desrealización” e “ilusiones” se presupone una realidad común al margen de interpretaciones. No obstante, tampoco es verdad el nominalismo, porque no inventamos nuestras experiencias, ni tampoco acierta el realismo objetivista que habla de una realidad superior, objetiva: para el individuo no existe un mundo absolutamente propio (excepto, quizá, durante los incommunicables delirios agudos), ni existen transformaciones de la experiencia en la construcción artística o desplazamientos sin alguna relación de continuidad con la realidad, escribe Beuchot. La producción artística, dice Híjar con Julia Kristeva, es un reflejo sin espejo que jamás pierde el primado de un modelo de referencia mediante sus recursos de persuasión, redondea

Martínez de la Escalera. Joaquín Sánchez Macgrégor se introduce a este problema con la teoría de los códigos propuesta por Greimas: el hermenéutico o voces de la verdad narrativa que se desvelan mediante preguntas que se espera que el texto resuelva (es la tematización, la revelación y el descubrimiento desde la “pragmática”), el código de las acciones o proairético; el semántico, que incluye connotaciones; y el código de referencias a costumbres y entornos culturales, que son propiedades enunciativas ligadas, aunque no idénticas al referente localizado fuera del universo del discurso artístico. Para Jakobson la función denotativa o referencial orienta el contexto al referente verbalizado o mundo “objetal”, que también incluye objetos ideales o culturemas. Para Lapoujade, la imaginación se dirige a una referente noemático que se lo da y lo toma de la interpretación de lo dado. Si no se agota en su valor de verdad, la obra literaria no le da la espalda, de ahí el derecho que se abrogan sus receptores de legitimar la clase de mensaje que ofrece el texto y que ellos interpretan y hasta adaptan a su presente.

Un texto literario sin sentido es un sinsentido (como la poesía Dada, por ejemplo). La poesía es el punto de intersección donde se mira el poeta que ha creado núcleos temáticos y simbolizados, según Bachelard citado por Nicol, y donde se miran los lectores como si fueran, en parte, de la comunidad en que se generaron. Los vínculos entre texto literario y mundo que refiere la explora Mauricio Beuchot en su “Teoría consensual”, atajándole el paso a las epistemologías que vacían el texto literario de contenido, a los nominalismos y al burdo realismo objetivista y su pragmática. El encuentro con la verdad fáctica ocurre desde los presupuestos del sentido común que dotan a los individuos de conceptos y categorías sin que esto vicie la correspondencia, o punto ontológico de las culturas, afirma Beuchot con Quine (“Natural kinds”). Al menos existe una percepción del mundo basada en el cuerpo o “tecnognomía” que facilita las interpretaciones con un aceptable nivel de acuerdo. El principio *a priori* lingüístico cultural alude, sigue Beuchot, a un aspecto intrasubjetivo entre hablantes. El aspecto subjetivo-histórico ocurre entre hablantes o actualizaciones más o menos comunes de una lengua. Nicol escribe que es difícil concebir que, como actividad simbólica y metafórica por excelencia, la literatura, no comunica apreciaciones, conceptualizaciones, verdades y alguna forma lingüística de realidad, en el entendido, señala Rosa Krauze con Héctor Neri Castañeda, que la narrativa expresa objetos de pensamiento, o descripciones definidas y miméticas en las cuales lo que se expresa es lógica y ontológicamente anterior a la creación artística. Xirau considera que la poesía es una ruta para encontrar la palabra perdida, la vida inventora e inventada, tan fiel a su significado que entrega el misterio del universo. La literatura expresa y crea

mundos en un juego-acción y un juego-sueño que realiza e idealiza, apoderándose del mundo y poniendo en pie otro: el poeta va a la caza de realidades en relación con sus vivencias. Es un discurso que necesita decir el mundo, no perder sus vínculos con la realidad. Rosa Krauze repite a Ferrater Mora: los ficticios lenguajes literarios no son autárquicamente subjetivos porque el escrito trata, a su manera, las personas y los hechos sucedidos, no *ex nihilo*. Xirau critica el nominalismo de Nelson Goodman porque negó las relaciones entre formaciones pictóricas que se asemejan a su modelo, enfatizando que un lenguaje se traduce a otro lenguaje cuya misión es fundarnos. Eco dice, como Thomas Pavel, que los acontecimientos imposibles no tienen cabida en la literatura, lo que vale incluso para el teatro del absurdo. Lo único que precisa Pavel con Nelson Goodman es que los poemas son ejemplificaciones más que referencias. Entre los lenguajes referenciales y el poético media la diferencia que existe entre el decir y el nombrar. Sánchez Vázquez en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* afirma que el objeto imaginado y expresado es algo ausente que da opción electiva: es una realidad que sobrepasa la “facticidad” sin que podamos escindirlos. ¿Luego, el contenido sociológico y psicológico de una novela puede ser verdadero y falso?, se pregunta Krauze, y dice que esta pregunta sólo vale para la literatura realista, porque la demás está llena de hechos imposibles y contra-lógicos.

6.8 *La polivalencia y lo apofántico*

Además de lo locucionario e ilocucionario debe considerarse lo perlocucionario. En mi opinión, los mitos y sus símbolos, y hasta fantasías como *La metamorfosis* de Kafka, no hablan de lo contra-lógico, sino que son simbolizaciones de una cultura para la cual el insecto es considerado insignificante y molesto, o ambas cosas: la verdad implícita es que algunas personalidades se prestan a identificarse con éstos. Asimismo, el contenido manifiesto del mito de Proserpina es la simbolización que hizo la cultura griega del ciclo primaveral (sin que esta interpretación del símbolo excluya otras pertinentes). La humanidad concretiza los mensajes, actualizándolos: lo importante es si un rosa concreta sirve de signo singularizante para referirnos a las demás rosas, si es un símbolo entendible, escribe Xirau. La imagen poética refiere, en proporción a las exageradas abstracciones filosóficas que con frecuencia pierden el mundo de referencia: se encierran en “cercos de palabras” vacías porque el *logos* no puede conducir al no sentido y al sin sentido. El significado de un poema es como un triángulo dibujado que despierta interpretaciones cualitativas distintas, redondea Xirau. Para García Bacca los enunciados

literarios no encierran más misterio que la mayoría de enunciados escritos. La oralidad usa nombres con una función semántica indicativa. En cambio, la mayoría de palabras revelan un mundo posible que no señalan; pero que entendemos imaginando que señalan a algo o a alguien. La poética es semántica e indicadora, y también, “denominación extrínseca” porque no existen enunciados escritos sobre un, y sólo un individuo. La palabra es apofántica, iluminadora, reveladora, si encubre y descubre algo que preexistía, desparticularizando, anulando no la unicidad del texto, sino su referencia única. Por ejemplo, el complejo de Edipo no sólo concierne a este rey de Tebas, sin que deje de caracterizar a este rey en concreto.

6.8.1. *Hipérboles sobre los excedentes de sentido.*

Rosa Krauze piensa que los escritores ofrecen una pluralidad de visiones “autosuficientes” porque nada garantiza que hemos entendido correctamente sus verdades implícitas: la verdad es, dice con A. Reyes, una verdad sospechosa. Añade que Croce y Dewey, entre otros, han caracterizado las artes de contenido como un mundo del que se realiza un número indeterminado de apropiaciones igualmente válidas. Citando a Keats, pero con una visión de la Grecia clásica, Antonio Caso atribuía a la obra literaria la universalidad y la eternidad, la belleza como una posibilidad eterna de gozo o placer eterno y de interpretaciones infinitas. Lo cual es un error; Caso sí atina cuando dice que, despojadas de contingencias inútiles para la vida, el receptor se eleva, borrando los límites históricos que separan la obra de él que la disfruta: aspecto transitorio, subsistencia o lugar sin lugar y apertura sin fin.

Josu Landa define como poema el que cubre las siguientes condiciones: tener la intención de darse como obra de valor estético; una labor de composición acorde con esa intención; la disposición del texto de potenciar en una comunidad, su relevancia estética, y la transfiguración del texto mismo. Más que objeto de estudio, el poema se ofrece como un estímulo llamado a producir emociones que anulan sus remanentes de significado: sus palabras desnaturalizadas flotan del sentido positivo al silencio (o al espacio en blanco en la grafía). Se finca en una imprecisión que transgrede los lenguajes natural y científico y hasta las descripciones literarias en prosa. El arrobamiento procede de que se han introducido posibilidades infinitas en un *logos* finito que motiva apropiaciones proyectivas e identificaciones del yo con lo textual: se comulga con el otro en una empresa de dislocamiento. En cada recepción estética de un poema se confunden comunión y lectura. Los poemas se abren a la repotización efímera, provisional y totalmente diferente: tal es

su “principio de transfiguración”. Los poemas no son objetos sólidos, cita Landa a Bergamín, sino el canto que nunca acaba en una creación y recreación perpetua; nada agregan al conocimiento, sino que agregan entes y hechos que enriquecen al ser. No designan ni denotan, sino que son un ente nuevo que se revela a sí mismo. Tampoco es un vacío porque su condición óptica lo realiza al rebasar su mera condición cósmica, y el mundo se vuelve su condición de posibilidad y lo convoca. No hay poeticidad en las cosas que recogen los poetas, sino que se entrega como un trabajo poético con un *logos* sobre el que Wittgenstein recomienda callar. Carlos Pereda concuerda con el §49 de la *Crítica del juicio* kantiana: el arte sólo representa una “idea estética” que provoca a pensar sin que le sea adecuado un pensamiento determinado. Lo cual no aplica a la literatura: cada obra no sólo es “el *genus* que redime la elocuencia ambigua de las palabras” que funciona como una “despensa de materiales retóricos”, donde existe una relación inseparable entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, por lo cual ningún texto puede traducirse ni parafrasearse. Los textos literarios son “semillas” de ideas y emociones que se entienden en su diferencia específica, más que valorarlos como verdaderos o falsos, o portadores de valores morales.

6.9. *Pertinencia interpretativa de la apertura o excedente de sentido*

Alfonso Reyes considera que si los sucesivos receptores se piensan retratados, es bueno recordar teorías sobre la memoria histórica y quizá hasta las tendencias innatas de la especie humana. Sánchez Vázquez da otra pista: las artes adquieren su vocación de universalidad por su manera múltiple y variable históricamente de afectar a quienes las reciben. Adquieren más vigencia cuanto más son percibidas de modo diferente aunque no incompatible en generaciones sucesivas. Con Max Friedländer (*El arte y sus secretos*), Joaquín Sánchez Macgrégor sostiene que las artes reaparecen como tales gracias a la imaginación que convierte al espectador en actor: trascienden la esfera circunstancial de su nacimiento, perdurado no de modo transhistórico o inmutable, sino “diahistórico” gracias al diálogo interminable entre texto y sus recreadores, que van perfilando su contenido universal. Yo me he contrapuesto al razonamiento de que la experiencia estética se proyecta en textos vacíos o con palabras “desnaturalizadas” que se “resemantizan” a gusto de los receptores: su plano ilocucionario, su sentido, no admite toda suerte de interpretaciones. En el poema, Xirau dice, pactan, como pensó Vico, el mito y la creatividad; los lenguajes originarios de la atávica humanidad y los ecos que nos citan a una comunidad llamada pueblo. Si triunfa contra el tiempo, el poema acabará siendo

popular. Cada poema transmite las maneras de entender y de sentir históricas en sí mismo y en su hermenéutica.

Xirau dice que la universalidad del poema tiene su raíz en la ambigüedad de formulaciones escuetas que se readaptan. El problema es que “ambigüedad” es un término con dos acepciones: lo que puede entenderse de varios modos y lo incierto y confuso: algo que nunca es un texto literario. Reyes eximió de la plurinterpretabilidad a las parábolas: su interés es de tipo matemático o paralelismo entre enunciados y culturemas que significan y refieren. Si esta clase de textos fueran inciertos y confusos, admitirían interpretaciones desenfocadas e impertinentes, y esto es falaz. En suma, la apertura o plurinterpretabilidad se debe a la “ambigüedad” que se ha agudizado en la narrativa contemporánea. Sin embargo, en sus observaciones no sólo traslapan las acepciones de “ambigüedad” mencionadas: si hay interpretaciones diversas, no son irreconciliables con el sentido del texto. Parece que los estetas han olvidado los límites de la interpretabilidad en palabras de U. Eco: las pertinentes que soporta el texto y las impertinentes: la literatura no se reduce a una composición textual confusa o equívoca; ni la complejidad estructural más acusada, ni cierta indeterminación semántica en algunas de sus partes, admiten que la obra sea caracterizada como ambigua. Nada impide las interpretaciones morales de un cuento o una novela; tales interpretaciones pertinentes son complementarias, históricas, no irreconciliables: no es correcto actualizar *El proceso* de Kafka como una novela de ficción sobre una guerra interplanetaria: sería un delirio. Sí podemos actualizarla hoy en el neo-capitalismo burocratizado o en el capitalismo; pero siempre estaremos hablando del aplastante poder de dominio de las instancias judiciales. Sus referencias parciales significan porque están integradas en una unidad global mediante un orden combinatorio que remite a situaciones de hecho (sentimientos incluidos), de modo más o menos mediado por convicciones históricas y personales. Haciendo suya la terminología de Galvano della Volpe, Sánchez Macgrégor atribuye polisemia a las letras: la pluralidad de interpretaciones del texto no quiere decir que los discursos de esta clase estén abiertos a cualquier delirio. Desde la perspectiva dellavolpiana, Sánchez Vázquez retoma sus clasificaciones del lenguaje: el cotidiano es omnitextual (especialmente la oralidad es el lugar del equívoco); en cambio, el lenguaje poético no es ambiguo, incierto ni equívoco: sus unidades significantes y de significado orgánicamente se estructuran sin que puedan cambiarse. Los planos de contenido dependen de cada texto; por lo mismo, el lenguaje poético es “contextual orgánico”. Beuchot detalla: el lenguaje con que se construye el texto literario es el ordinario, con las reglas que se le añaden según el género y estilo, hasta dar

con la actuación, *parole* (según Apel) que presupone algún tipo de verdad sobre las personas y cosas acontecidas, y sobre las necesidades humanas. En contra de Donald Davidson ("Reality without reference"), Beuchot sostiene que la literatura maneja alguna intrincada, pero en definitiva correspondencia y referencialidad, lo cual se debe al aspecto semántico del habla. El mundo no desaparece en textos literarios asemánticos o ambiguos. Por lo tanto, ni receptores ni estudiosos de las artes verbales están dispensados de un concepto de verdad intersubjetiva que difiera de las teorías pragmatistas para las cuales lo verdadero es lo bueno de creer para mí. Y difiere de la homología entre palabras y cosas que se brinca al sujeto. Beuchot considera que no hay discurso exento de las valoraciones implícitas en las cosmovisiones, ni de la verdad como coherencia y como correspondencia que se establece desde la pragmática. La literatura también incursiona desde su juego de reglas en los conocimientos. Su discurso no está compuesto con fórmulas ni frases ostensivas, ni son una crónica de acontecimientos, sino que adquieren más valor cuando su identidad, fijada por escrito, puede ser actualizada desde modos diferentes, o capacidad de invocar la diversidad. Este fenómeno se debe a que muchos de sus enunciados son densos, registra Sánchez Vázquez.

Xirau sigue la separación que hizo Nelson Goodman entre formas de notación y simbolización (así llama al signo) en las artes comparadas con otras disposiciones. Un sistema notacional implica que sus miembros sean intercambiables con otros sintácticamente equivalentes, porque se trata de tipos finitamente diferenciados. Una forma sintáctica densa es un esquema que puede tener una cantidad infinita de tipos, porque los modos de concordancia no requieren ninguna conformidad especial. Una partitura posee densidad sintáctica; los textos literarios, además, semántica, que los hace expresivos y representacionales, es decir, que son más densos que las expresiones más diagramáticas del lenguaje común y científico. Parece, pues, que la solución al problema de la plurinterpretabilidad es más atinada si se recurre a la densidad. Reyes dice que la densidad en sí no confiere automáticamente el rango estético: muchos discursos filosóficos son densos, plurinterpretables y no son gozosos ni se reciben lúdicamente. Los giros lingüísticos sorprendentes y complejos, que no equívocos, son lo contrario al lenguaje diagramático y a lo redundante. Xirau opina que Mounier visualizó que la comunicación es una forma de religación.

En esta época con multitud de medios de comunicación, la incomunicación aumenta porque se transmite "la piel del mundo": sobran las palabras y los íconos, y falta la conversación. Alberto Híjar señala la problemática trilogía de motivación y arbitrariedad del

lenguaje. Xirau extiende la analogía a la hermenéutica, que se limitó inicialmente a interpretar la Biblia; ahora es la interpretación de los contenidos discursivos del texto. Para Xirau el paso asociativo más elemental es comparar lo desconocido con lo conocido; por lo tanto, la metáfora, que separa e identifica, es un paso asociativo que encontramos en potencia o en acto en cualquier discurso. Alfonso Reyes afirmó que en sus explicaciones, los hombres sabios aplican metáforas debido a una especie de desahogo y a procedimientos aclaratorios. Antonio Caso detectó la analogización en cualquier área del conocimiento hasta que por catacresis se pierde de vista que nació de una comparación. Las etimologías evidencian que casi todas las palabras son metafóricas en origen. Por lo mismo, para Walter Benjamin, escribe Martínez de la Escalera, la metáfora es uno de los caminos de la teoría y un deslizamiento que aparece en casi todo sustantivo, porque encierra la historia como si fuera su registro y archivo; es el vehículo para expresar las relaciones que establecemos entre entes y hechos que constituyen la experiencia fáctica. Nicol se adentró tangencialmente en la analogía metafórica en los conocimientos y hasta en la vida cotidiana. Sólo no aparecen en las fórmulas, las taxonomías y el lenguaje ostensivo (Gadamer). Las explicaciones se componen como series metafóricas. ¿Hay una explicación más económica, sostengo, que decir que “la inflación devora los salarios”? Caso subrayó tal economía y expresividad que descubre la capacidad arquitectónica, constructiva y sintetizadora del pensamiento analógico. Xirau descubre que el conjunto de metáforas del texto da una imagen de la realidad que comunica. Si a veces establecemos un nudo transitorio de correspondencias, las imágenes sintetizan todas las correspondencias: por eso la poesía funciona cognoscitivamente sintetizando correspondencias metafóricas. Para José Luis Balcárcel la metáfora y la imagen son como el río de Heráclito porque sustentan la filosofía y la poesía mediante razonamientos analógicos. Citando a Diderot, Caso dice que la metáfora está en cualquier discurso explicativo hasta que por la catacresis pasa a formar parte del discurso cotidiano (el uso extraordinario deviene una estereotipada habla literal: “se me durmió la pierna” ejemplifica Beuchot). Alberto Arai piensa que las analogizaciones son un supuesto que podría llamarse el *a priori* del lenguaje poético que practica la “fusividad” que vincula cordialmente, aumenta Xirau. La poética más auténtica o creativa y, por lo tanto, sorprendente es como una ofrenda, un lujo que no es boato; como novedad se adscribe a un espacio-tiempo, y el mundo poético es una metáfora que transforma una posesión en una representación: lo que una cosa posee como propiedad se aplica a otra a la cual este tropo representa. Beuchot discrepa de la opinión de Goodman según la cual la metáfora

descansa en la arbitrariedad del lenguaje. Contra este nominalismo, se pregunta ¿con base en qué se realiza y es comprensible la transferencia conceptual o traspaso de un dominio a otro? No es un simple *transfer* de etiquetas, sino una interacción aclaratoria. Tal conexión ocurre por la analogía, que evita la equivocidad y conduce del uso metafórico al directo. Metáfora es analogía, transporte, tropo o uso de palabras en sentido distinto al que les corresponde, pero implicando una semejanza con el referente. El sentido metafórico es una conmutación que resulta de una interacción de ideas aclaratorias o resultado de comparar dos realidades. También para Sánchez Benítez la metáfora es analogía o correspondencia que hace coexistir realidades en un orden mutuamente aclarador. El nominalismo de Goodman desecha de un plumazo la analogía y por lo mismo la metáfora no es apropiada, evidente y satisfactoria. Para Beuchot la metáfora es alusión a un objeto por medio de una palabra que sugiere otra gracias a una cualidad que los une, manteniéndose las diferencias que los separan. Es necesario preservar la comparación en que apoya en la analogía. Por la semejanza, los lectores u oyentes de un discurso poético entienden la transferencia de referentes, sintetiza Beuchot. La analogía asemeja las cosas, manteniendo sus diferencias: no es una identificación, escribe Caso, sino uno de los más arraigados y usuales métodos de intelección o lo que Beuchot llama “camino de la clarividencia de lo análogo” (“La verdad y pragmática...Apel, 25), o espíritu de fineza, afirma con la expresión de Pascal. La metáfora no introduce irregularidades sintácticas; semánticamente debe cumplir con el sentido y la referencia (*la suppositio*). El discurso poético vuelve necesaria la hermenéutica porque se mueve por una cadena de referentes mediante evocaciones (de semejanzas y diferencias). En síntesis, la retórica en general y la analogía en particular muestran que la literatura no es un discurso sin relación de continuidad con otros, sino que es denso, explicativo y transmite conocimientos siguiendo sus reglas y las reglas lingüísticas. Las artes tienen cambios adaptativos; son revivificadas porque son el coto que admite las interpretaciones libres dentro de la pertinencia.

Menospreciar cambios creativos es la treta de los poderosos, sentencia Nicol, quienes, contra los más elementales derechos humanos, impiden y niegan los actos expresivos únicos y distintivos. Híjar opina que los símbolos artísticos y maneras de darse tienen la autosuficiencia de un estado poético nunca acabado, que encuentra su expresión programática más explícita en las obras “abiertas” del arte contemporáneo. Resalta la coparticipación en la cosa como los objetos armables y desarmables. Las intuiciones de Eco sobre las intenciones socializantes de las artes abiertas del siglo XX, Sánchez Vázquez las trató poco después de que se publicara en español *La obra abierta*. Para

Sánchez Vázquez la obra artística es más que su materialidad en el tiempo: es una cosa frágil y temporal, desafía las circunstancias en que se creó (excepto las obras-acontecimientos como una puesta en escena), ni las efímeras como los *happening*, *landart* o *earthworks*. El producto artístico sobrevive porque es interpretado: existe un desfase entre su contemporaneidad y su supervivencia. Con Baudrillard, Sánchez Macgrégor también opina que el reto es indagar cómo el mismo objeto es artístico e histórico-social, duradero y cambiante, sujeto a recepciones circunstanciales pertinentes. Son un rizoma, dice Híjar con Deleuze, o sistema que se definen solamente por su circulación de estados. Josu Landa dice que lo poético debe estudiarse como la actividad que pone a prueba la composición textual, su carácter, transferencial y su cambiante actualización. La poesía no depende tanto del poeta como de las potencialidades de su lenguaje y la dinámica de las culturas. Para Sánchez Benítez los márgenes de indeterminación van cambiando los valores y efectos de cada una de las piezas porque dependen del dominio público y viven y sobreviven en su relación con otras obras y las fronteras elásticas de quienes integran una cultura. Carlos Pereda desecha la genialidad que da su regla al arte porque desaparece en el “coto escritural”; queda sólo la retórica transubjetiva de la obra y las experiencias históricas de sus lectores. Sugiere que se evite la simplificación de una subjetividad indeterminada pero a determinar por una perceptiva fija, y la simplificación de la retórica como efecto de una subjetividad indeterminante, pero que opera como determinante. La subjetividad puede ser creativa en la emisión y sus recepciones, dándole a las “despensas” retóricas interpretaciones en número indeterminables. Si una obra se mantiene vigente, es porque es susceptible de ser actualizada. Alberto Arai se ocupó de la construcción arquitectónica: dependiendo de su versatilidad es reformada conforme a otras necesidades. Soporta la multifuncionalidad siempre que la construcción se rehabilite; tienen una independencia de su autor y de la comunidad en que se hizo. Híjar ilustra con la arquitectura móvil llevada a cabo en Caracas, formada por paneles móviles que permitían a profesores y alumnos modificar la disposición de los ambientes.

Hemos abordado, pues, la historicidad de las obras, sus lenguajes e interpretaciones o los vericuetos del “círculo hermenéutico” de que habla Beuchot. Desde la pragmática, dice, la apertura de sentido la establecen los intérpretes desde su horizonte o tradición y de la conversación que establezcan con el texto. E. Nicol afirma que la dialogía es condición de posibilidad de cualquier operación simbólica. A menos de que se haga enmudecer un discurso denso, se generará el intercambio de ideas entre el hablante y sus receptores y de éstos entre sí. Adelantándose a Mijaíl Bajtín, Nicol sostuvo que el

diálogo es inherente al *logos* porque incluso el pensamiento es un diálogo callado donde el yo se desdobra en el que afirma y el que niega, el que pregunta y el que responde, el que argumenta y el que refuta (auto-complementación). Entre los escolásticos, apunta Beuchot, se establecieron reglas entre los interlocutores: requieren escuchar y tratar de comprender respetuosamente lo que el otro, dice. Cuando el yo quiere aminorar la importancia del tú con la intuición fallida a largo plazo de encumbrarse, no hay diálogo. Las órdenes, los discursos perversos o negadores del otro o autoritarios, son lo opuesto del diálogo y de la conversación. En el diálogo, el otro contesta, escribe García Bacca, porque el interés es recíproco. Sin reconocimiento mutuo se cierran las perspectivas sobre mí y sobre el otro. La respuesta de un diálogo es tal porque hace notar que se entiende la pregunta; como varían las preguntas, también varían las respuestas. Con Starobinsky, observa, la interacción poética implica el reconocimiento de la intersubjetividad: se ofrece como un don al otro o deferencia a las alteridades plurales. Nicol piensa que los mensajes literarios son recibidos como los que aspiran a la mayor comunidad posible mediante diálogos que los enriquezcan, aunque, paradójicamente, se presentan como un monólogo inalterable. El receptor tiene que desplazarse hacia el horizonte en que se emitió el texto e inicia un proceso que va atribuyéndole, además, un “excedente de sentido”. Para Xirau y Beuchot en el diálogo es más importante la diferencia, lo inesperado o la novedad sorprendente. La comunicación es la experiencia de interpretar lo diferente o informativo a partir de la redundancia, escribe Nicol. Primero se reconoce lo propio en el decir ajeno, y luego lo que informa la alteridad irreductible del tú. Es obvio que ante lo “bello”, el receptor se afana en buscarle significados y sentidos, y sabe que se van ampliando tales mensajes y orientaciones de sentido. En el intercambio se “gana un horizonte” del tú desde la perspectiva del yo, una “fusión” o, mejor, un encuentro de horizontes (Gadamer) que revivifica o actualiza el texto dentro de los límites que soporta.

En el lenguaje omnitextual de una comunidad de hablantes, concluye Sánchez Macgrégor, la “imaginación simbolizante” traduce los “módulos” que rigen la “conciencia lingüística” y establece puentes con los lectores de lo escrito o fijado. Sólo se reactualiza la obra en el cruce de los horizontes de significación del texto y los horizontes de sus lectores. Sin el cruce no habría diálogo, y las apropiaciones serían delirantes. Cuando se conversa con el texto escrito, se accede a otro marco de referencia u horizonte que amplía el propio, cree Beuchot. Esta “fusividad” modera la tendencia a interpretaciones univocistas, propia de la crítica filológica que confundió la heurística y la crítica documental con la hermenéutica, y también evita las interpretaciones equivocistas que se brincan el

texto porque no respetan ni la distancia histórica ni la otredad discursiva que relativizan, escribe Samuel Ramos, hasta el extremo de que las lecturas no tengan punto de contacto. La obra reclama que no se violen sus planos expresivos y de contenido, ni su contextualización o su ser-estar ahí de cuando fue creada. Beuchot cita a Eco: las *intentio auctoris* se encuentra con la *intentio lectoris* en la *intentio textus*. La lectura de lo denso supone márgenes de pertinencia que reclaman más de una lectura. Ahora bien, la oferta de una obra literaria como un pasatiempo motiva que a ratos la intención flote o divague. En la verdad en la literatura. Asumo con Ricoeur que la lectura debe ser del *holon* que se apoya en procesos explicativos jerarquizadores; la comprensión en principio se compone de conjeturas y después vienen los ajustes y reordenamientos según su relevancia. El mundo del texto, las cosmovisiones que transmite se captan desde una perspectiva con sus procesos de validación o de arbitraje.

Los enigmas de la apertura retornan a la verdad como hipótesis o verdades consensuales (Beuchot) que desecha las interpretaciones desenfocadas y acepta las sostenibles o pertinentes, en el entendido de que no son unívocas. La hermenéutica implica readaptaciones conjeturales susceptibles de validación de sus contenidos: no caen en los escepticismos relativistas que interpretan la plurinterpretabilidad como el canto de sirenas, que escuchó Ulises, del que se puede decir cualquier cosa. Rebasando los límites de indeterminación de cualquier texto, su pertinencia comprensiva se adentra en la orientación o direccionalidad y las actualizaciones que adquiere en las conversaciones con éste, escribe Mario Teodoro Ramírez Cobián.

Para finalizar. La estética mexicana del siglo XX resaltó que las artes crean mundos de sentido que invitan a que se respete su mensaje original y también a que se vaya ampliando, por lo que las obras son las mismas y siempre cambian, lo que indica, dice Nicol, "fidelidad", "porfía", "fecundidad", "resistencia", y "evolución" porque sus creativos autores y receptores, siempre históricos y complejos, facilitan la rebelión contra el dominio mediante el diálogo o la conversación con la obra de arte. Si nos escuchamos, miramos y escuchamos respetuosamente, comprendemos y obtendremos placer en el diálogo y en la comunicación de las artes siempre empática y enriquecedora de las potencialidades de nuestro ser, en frase esta última de Adolfo Sánchez Vázquez.

BIBLIOGRAFÍA

ARAI, ALBERTO T., "La teoría pura de la arquitectura de Hermann Cohen" (del archivo personal, proporcionado por Ramón Vargas Salguero para este libro); *Voluntad*

cinematográfica. Ensayo para una Estética del cine. México: Cultura, 1937. —BALCÁRCEL ORDÓÑEZ, José Luis, "Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas Estéticas de Marx*" (reseña) en *Dianoia* (México, Fondo de Cultura Económica) (1966): 289-296, "Apuntes sobre algunas relaciones entre literatura, arte y sociedad" en *Arte, Sociedad, Ideología*. (México), núm. 6 (abril de 1978): 48, "Cardoza y Aragón: una posición estética frente al dogmatismo en el movimiento democrático de Guatemala" en *Alero* (Guatemala), 3a. época, núm. 20 (septiembre-octubre 1976): 137- 144, *Contenido y forma de la obra de arte*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, "Fundamentación científica de la estética" en *Deslinde*, Cuadernos de Cultura Política Universitaria, tomo VIII, núm. 99 (1995): 3-1, "Nueva visión de la estética marxista" en *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (Filosofía, ética, estética y política)*, Gabriel Vargas Lozano editor, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp. 371-390, "Sobre arte de vanguardia y arte decadente o arte revolucionario y arte reaccionario" en *Cathedra* (Monterrey, Nuevo León, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UANL), núm. 2 (enero-marzo 1975): 127-13, "Somoza, un personaje en busca de novela" en *Universidad de México* (México, UNAM) (diciembre 1980-enero 1981): 51-55, "Virtudes de las excelencias y esencias de Cardenal" en *Nuevo Amanecer Cultural*. supl. del *Nuevo Diario* (Managua, Nicaragua), (sábado 28 de diciembre de 1991): 1 y 3 (también en *Sábado*, supl. cultural del *Uno más Uno*), (México), (4 de febrero de 1992): 3. —BEUCHOT PUENTE, Mauricio, "Análisis semiótico de la metáfora" en *Acta Poética* (México, IIFL, UNAM), núm. 2 (1980): 113-125, "Dependencia y autonomía de la Hermenéutica, la metafísica y la ética" en *Intersticios* (México, UIC), año 2, núm. 3 (1995), 9-17, "La verdad hermenéutica y pragmática en Karl-Otto Apel" en *Hermenéutica, educación y ética discursiva* (en torno a un debate con Karl-Otto Apel), México, UI, 1995, pp. 55-71, "Sujeto e intencionalidad en la Filosofía Hermenéutica" en *Pedagogía*, 3a época, vol. 10, núm. 3 (1995): 16-22, "Tradición e innovación en Hermenéutica" en *Interalia, Hermenéutica* (México, ENEP Acatlán, UNAM), 1995, pp. 19-25, *Tratado de hermenéutica analógica*. México: Facultad de Filosofía y Letras, DGPA, UNAM, 1997. CARRILLO CANÁN, Alberto, "Poesía e interpretación en Heidegger" en *Interpretación, poesía e historia. IIAS Jornadas de Hermenéutica*. Mauricio Beuchot y Jorge Velásquez coord. México: IIFL, UNAM, 2000, pp.131-138. —CASO, Antonio, *Obras completas V-Estética*, estudio de Justino Fernández, compilación Rosa Krauze. México: DGP, UNAM, 1971 (Nueva Biblioteca Mexicana, 17), *Principios de Estética: drama por música*. México: Porrúa, 1944 (anteriormente SEP, 1925), *Antología filosófica*, prólogo Samuel Ramos, selección Rosa Krauze, 4ª. ed. México: CH, UNAM, 1993 (Biblioteca del

Estudiante Universitario, 80). —DURÁN PAYÁN, Silvia, *Ideología y arte*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1973, "Sánchez Vázquez: dos raíces, dos tierras, dos esperanzas" en *Cincuenta años de exilio español en México*. Tlaxcala, México: UAT, 1991, pp. 125-137 (también en *Adolfo Sánchez Vázquez: los trabajos y los días*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, "Sánchez Vázquez: su aportación a la estética" en *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (Filosofía, Ética, Estética y Política)*, Gabriel Vargas Lozano, editor, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp. 407-416. —ECHEVERRÍA, Bolívar, "El *ethos* barroco" en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. B. Echeverría comp. México, UNAM /El Equilibrista, 1994, pp.13-36, "Elogio del marxismo". Intervención en el ciclo "Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras" (México, UNAM, 12 de enero 1994) en *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (Filosofía, ética, estética y política)*, Gabriel Vargas Lozano editor. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp. 77-82, *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1999, y Horst KURNITZKY, *Conversaciones sobre lo barroco*. México: UNAM, 1993. —GALLEGOS ROCAFULL, José María, *El pretendido humanismo de Jean Paul Sartre*. México, Centro Cultural Universitario, 1980, *Obras de San Juan de la Cruz*, introd., notas y bibliografía de... México: Laberinto, 1942 (Col. Laberinto, 4). —GARCÍA BACCA, Juan David, *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*. Venezuela: Facultad de H.y E., Universidad de los Andes, 1967, *Sobre estética griega*. México: IIE, UNAM, 1943. —GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Editorial Grijalbo, 1977 (Teoría y Praxis, 38), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo y CNCA, 1989, *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1982, y Jorge A. González, Lucina Jiménez L., Eduardo Nivón et al., *El consumo cultural en México*, Néstor García Canclini coord. México, CNCA, 1993. —GONZÁLEZ VALENZUELA, Juliana, *El malestar en la moral. Freud y la crisis de la ética*. México: Joaquín Mortíz, 1986. —GRAUE WIECHERS, Virginia, *La estética de Marcuse*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1976 —GRAVE TIRADO, Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998 (Col. Seminarios), "Kierkegaard: la angustia y lo trágico de la modernidad" en *Caleidoscopio* (Aguascalientes, UAA) año 3, núm.6 (julio-diciembre, 1999):177-192, *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*. México, Ediciones Arlequín /FONCA/ Sigma Servicios Editoriales, 1999 (Ensayo, 22), *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y

Letras, UNAM, 2000. —HERRERA LIMA, María, "El punto de vista moral en la literatura" en *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, Ma. Teresa López de la Vieja edit. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 1994 (Sección Obras de Filosofía), pp.41-56. —HÍJAR SERRANO, Alberto, "Acercamiento a la cultura obrera mexicana" en *Monografías obreras*, tomo I, Victoria Novelo coord. México, CIESAS, 1987 (Cuadernos de la Casa Chata), pp.11-84, "Cinco mitos sobre cultura y revolución" en *Filmoteca 1. El cine y la revolución mexicana*. México, UNAM, pp. 24-29, "Críticas al posmodernismo" en *El eurocentrismo: crítica de una ideología* por Samir Amin. México, Siglo XXI Editores, 1989 (entregado en mecanografía), "Comunicación popular revolucionaria: dificultades y recursos" en *Zurda* (México, Colectivo Zurda, Factor, Claves Latinoamericanas), núms. 7 y 8 (1er. y 2º semestres 1990): 101-112, — "Dimensión estética y liberación nacional" en *Artes Plásticas* (México, ENAP, UNAM), vol. 2, núm. 5 (julio 1997): 9-12, "Engels y el realismo" en *Historia y Sociedad*. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista (México), 2ª época, núm. 9 (1976): 53-57, "Entrevista sobre estética marxista: diez respuestas a un idealista" en *Orientaciones filosóficas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1983 (Serie Archivos de Filosofía. Cuadernos Populares), "Hacia un arte ambiental" en *Los Universitarios* (México, UNAM), núm. 3-4 (15 mayo 1973), s/pp., "Ideas reguladoras para una sociología del arte a partir de la obra de Arnold Hauser" en *Estudios sociológicos sobre sociología del arte*, México, XVII Congreso Nacional de Sociología (1960), *Lucha por la cultura: lucha por la liberación*. Managua, Nicaragua, Comisión de Cultura. Comité Central de los CDS del Mercado Oriental, 1980, *Notas para una crítica a las categorías centrales de la investigación artística*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1974, "O'Higgins: la línea gruesa" en *Universidad de México* (México, UNAM), núm. 532 (mayo 1995): 33-38, "Para comprender imágenes. Producción, reproducción y significación artística. Deficiencias de la semiótica", "Posmodernismo y revolución". Coloquio de Cultura Popular Revolucionaria. Taller Arte e Ideología. Escuela Mártires del 68 (junio 1991), "Sobre la científicidad de la estética" en *Revista Universidad Cristóbal Colón*. México, núm. 1 (enero-abril 1990): 19-22. —KRAUZE PACHT, Rosa, *Ficción y verdad en la literatura*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991, *La Filosofía de Antonio Caso*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Historiografía de México, UNAM, 1961. —LABASTIDA OCHOA, Jaime, *Estética del peligro*. México, Editorial Grijalbo, 1985 (Colección Enlace), *La palabra enemiga*. México, Editorial Aldus, 1996 (Col. Las Horas Situadas). —LANDA GOYOGANA, Josu, "De la poesía en los *Cahiers pour une morale* de Jean Paul Sartre" 1ª y 2ª partes, en *Topodrilo* (México, UAM-

Iztapalapa), núms. 4 y 5 (invierno 1988 y primavera 1989): 77 y 81, y 64-67, "El eterno retorno de lo moderno" en *Diálogos sobre Filosofía contemporánea: modernidad, sujeto y hermenéutica*, Mariflor Aguilar Rivero coordinadora., México, Asociación Filosófica de México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1995, pp. 71-73, *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996 (Colección Seminarios). También tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994, "Nuevos aires de la poesía" en *Hojas de Sal* (Toluca, México), año II, núm. 2 (marzo 1993): 3-5, "Para pensar la crítica de poesía en América Latina" en *Revista Iberoamericana*. Vol. IX, núms. 164-165 (julio-diciembre 1993): 435-444, "¿Puede un poema ser una flor del mal?" en *Revista de Filosofía* (México, UI), año XXIII, núm. 69 (septiembre-diciembre 1990): 308-317, "Reflexiones sobre poesía y verdad" en *Osa Mayor* (Pittsburgh, Estados Unidos, *Review of the Graduate Students of the Department of Hispanic Languages and Literature*, University of Pittsburgh), año II, núm. 3 (invierno 1990): 12-31.—LAPOUJADE, María Noël, *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI Editores, 1988 (también Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987). —MARTIARENA, Óscar, "Filosofía y literatura: un diálogo por continuar" en *Teoría* (México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), núm. 6 (julio 1998): 11-30, "Ilustración y mito" en *Fractal* (Cd. Nezahualcóyotl, Graffiti), núm.14 (otoño 1999):125-134, "Martin Heidegger: en camino a la poesía" en *Theoria* (México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), núms.8-9 (diciembre 1999):159-169, "Michel Foucault o la inquietud por el sujeto" en *Diálogos sobre filosofía contemporánea. Modernidad, sujeto y hermenéutica*, Mariflor Aguilar Rivero coordinadora. México: AFM/ CH, UNAM, 1995, pp.115-125. —MARTÍNEZ CONTRERAS, Jorge, *La Filosofía del hombre*, trad. Francisco González Arámburo. México, Siglo XXI Editores, 1980. —MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO, Ana María, "Benjamin: la paradoja del lenguaje" en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (México), año XXXVII, núm. 1953 (28 noviembre 1990): 41-43, "Diario de Moscú" en *Memoria* (México, CEMOS) (enero 1993): 60-61, "El abuso de las palabras: el melodrama y la madre" en *Libreta Universitaria* (México, UNAM), núms. 48-49 (mayo-junio 1982): 39-43, "El ojo y la escena" en *Universidad de México* (México, UNAM), núm. 443, (diciembre 1987): 31-33, "El signo de los tiempos" en *La Unidad* (México), núm. 77 (5 marzo 1989): 22, "El silencio expresivo del pintor" en *Memoria* (México, CEMOS), núm. 65 (abril 1994): 60-61, "El sujeto y la ciudad" en *La Unidad* (México), núm. 74 (12 febrero 1989): 23, "Individualismo y cultura moderna" en *La Unidad* (México) (30 abril 1989): 22, "La escenografía como lectura" en *Artes Plásticas* (México, ENAP, UNAM), núms. 1-2 (enero 1985): 55-58, "La

escenografía a través de la historia: orígenes y consecuencias" en *El Parnaso* (México) (marzo 1987): 5-10, "La existencia enigmática de la palabra: Virginia Woolf" en *Lumpen Ilustrado* (México, ITAM), núm. 7 (diciembre-enero 1994): 37-40, "La intensidad del descontento" en *Lecturas* núm. 262 (9 abril 1994): 7-15, "Los síntomas de la modernidad" en *La Unidad* (México), núm. 76 (26 febrero 1989): 2, "Louis Althusser: el mito", 1ª y 2ª partes en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (México) (13 y 20 febrero 1991): 48-49 y 55-60, "Modernidad y tradición" en *La Unidad* (México), núm. 87 (21 mayo 1989): 22, "Sobre la ficción y la redundancia" en *La Unidad* (México), núm. 78 (12 marzo 1989): 22. —MONTEMAYOR, Alicia, *Ut pictura poesis: notas sobre el discurso pictórico en la Antigüedad*. Tesis licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997. —NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublimes. Poesía y Filosofía*. México: UNAM, 1990 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 16), *Ideas de vario linaje*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990 (Seminario de Metafísica), *Metafísica de la expresión verbal*, 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1974 (Sección Obras de Filosofía). —OLEA FIGUEROA, Óscar, *Catástrofes y monstruosidades urbanas*. México, Trillas, 1989, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*. México, UNAM, 1975, *El arte urbano*. México, UNAM, 1979, *El espacio múltiple* (coautor). México: UNAM, 1975, *El humanismo y la arquitectura*. México, ENAP, UNAM, 1986 (Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado), *Estructura del arte contemporáneo*. México, UNAM, 1975, *Historia del arte y juicio crítico*. México, UNAM, 1995, *Metodología para el diseño*. México, Trillas, 1988, *Palabras sobre arte*. México Editorial Poligrós, 1966. —PALAZÓN MAYORAL, María Rosa, "Amor versus fascismo (Joaquín y Ramón Xirau)" en *Universidad de México* (México, UNAM), vol. XLV, núm. 472 (mayo 1990): 23-28 (también en *Cincuenta años de exilio español en México*, Tlaxcala, México, Embajada de España y Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, *Materiales para la Historia de la Filosofía en México*, 3, pp. 55-68), Aproximación dialógica a *Cuestiones Estéticas y artísticas contemporáneas* de Adolfo Sánchez Vázquez en *Analogía Filosófica* (México, Centro de Estudios de la Provincia de Santiago de la Orden de Predicadores), año XI, núm.2 (julio-diciembre 1997):183-196, "El investigador como crítico y frente a la crítica" en *Texto Crítico* (Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, UV), Nueva época, Año IV, núm. 8 (enero-junio 2001), 199-206. También en *Revista ALPHA* (Patos de Minas, Brasil, Centro Universitario de Patos de Minas), año 2, núm. 2 (septiembre 2001): 73-80, "La imaginación y el preconsciente" en *Revista Teoría* (México, UNAM), año 3, núm. 3 (noviembre 1985): 11-30, "La inspiración o los exitosos fracasos de André Breton" en *Revista Universidad*

(Panamá, Universidad de Panamá), IV época, núm. 49 (julio-septiembre 1993): 54-57, "La Literatura como juego", en *Analogía Filosófica* (México, Centro de Estudios de la Provincia de Santiago de la Orden de Predicadores), año 11, núm. 1 (enero-junio 1997): 109-125, "La sensibilidad o *aisthesis* ¿el tigre que se comió la cola?", en *Revista Universidad* (Panamá, Universidad de Panamá), IV época, núm. 47 (enero-marzo 1993): 98-102, "Logos y dialogía del poeta" en *Antrophos. Eduardo Nicol. La Filosofía como razón simbólica* (Barcelona, Proyecto A Ediciones), núm.3 doble (1998): 183-196, "¿Qué es la magia? Un análisis filológico y filosófico" en *Anales de Antropología*.1995 (México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM), vol. XXXII (1999): 257-265, "Marx y los discursos mítico y literario" en *Discurso* (Cuadernos de Teoría y Análisis) (México, UNAM), año 2, núm. 7 (agosto 1985): 33-51, "Mi personaje inolvidable y los iconos" en *Presencia de Ramón Xirau*, México, UNAM, 1896, pp. 117-127, "Modernidad, diseño y estética" en *Primer Seminario de Teoría General de los Diseños*. México, UAM-Azcapotzalco, 1997, pp.159-167 (también publicado con el título de "Diseño y estética" Parte I en *Enlace*. México, Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México/ Sociedad de Arquitectos Mexicanos, año 8, núm.3, 76, marzo 1998: 108-111 y "Diseño y estética. Parte II en *Enlace*, Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México/Sociedad de Arquitectos Mexicanos, año 8, núm.4, 77, abril 1998: 100-104), *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton* (México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM), 1983. También 2ª edición corregida y aumentada (México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM), 1991. Y tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1984. —PEREDA, Carlos, "Retórica y antirretórica romántica" en *Figuras del logos. Entre la Filosofía y la Literatura*, Ma. Teresa López de la Vieja edit., España, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp.73-85. —RAMÍREZ COBIÁN, Mario Teodoro, *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontiana*. Estado de México, México: Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, "La estética de tres filósofos mexicanos del siglo XX. José Vasconcelos, Antonio Caso y Samuel Ramos" en *Universidad Michoacana* (Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), núm. 17 (julio-septiembre 1995): 89-100, *Teoría del sentido estético en Merleau-Ponty*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994. —RAMOS, Samuel, *Estudios de Estética*, biografía, recopilación y clasificación de Juan Hernández Luna. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963 (Nueva Biblioteca Mexicana, 6), *La Filosofía de la vida artística*. Buenos Aires, Argentina/ México, Espasa-Calpe, 1950 (Col. Austral, 974). —REYES, Alfonso, *Cuestiones Estéticas*. París, Francia:

Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorff [1910]. —SAGOLS, Lizbeth, "Cap. I. La muerte de Dios y la voluntad de poder" en *¿Ética en Nietzsche?* México: UNAM, 1997 (Seminarios). —SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *El drama de la inteligencia en Paul Valéry*. México, Universidad Autónoma del Estados de México, 1997 (también tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995). —SÁNCHEZ MACGRÉGOR, Joaquín, "Arte y política en el marxismo" en *Cuadernos Americanos* (México, Cuadernos Americanos), año XVI, núm. 5 (septiembre-octubre 1957): 29-53, *Claves dialécticas*. Puebla, México, Cajic, 1967, "El sistema estético" en *Islas* (Santa Clara, Cuba, Universidad de Las Villas), vol. VIII, núm. 3 (septiembre-octubre 1966):91-107, "En torno a la estética marxista" en *Unión* (La Habana, Cuba, UEC), núm. 7 (1963): 33-42, "La Estética del muralismo mexicano" en *La palabra y el Hombre* (Xalapa, México, UV), vol. V, núm. 17 (enero-marzo 1961): 87-100, "La estética de Vasconcelos como proyecto utópico" en *Cuadernos Americanos* (México, UNAM), Nueva época, vol. 1, núm. 31 (1992): 246-251, "Lenguaje simbólico en el arte" en *Revista de Bellas Artes* (México), núm. 15 (mayo-junio 1967): 71-89, *Rulfo y Barthes*. México, Domés, 1982. —SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Conciencia y realidad en la obra de arte*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1955 (también en San Salvador, El Salvador. Editorial Universitaria, 1965, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Sección Obras de Filosofía), — "El tiempo en la poesía española" en *Universidad Michoacana* (Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), núm. 29 (enero-febrero 1953): 34-49, *Ensayos sobre arte y marxismo*. México, Editorial Grijalbo (1984) (Colección Enlace), (también traducción al inglés, *Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics*), *Estética y marxismo* (antología), presentación y selección de textos de... México, Ediciones Era, 1970 (El Hombre y su Tiempo), dos volúmenes, *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo, 1967, *Invitación a la Estética*. México, Editorial Grijalbo, 1992 (Tratados y Manuales Grijalbo), *La pintura como lenguaje*. Monterrey, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1974 (Cuadernos de Filosofía), "La trayectoria de mi pensamiento estético" en *Memoria* (México: Centro de Estudios del Pensamiento Obrero Socialista), núm. 63 (febrero 1994): 5-8 (también en "Obra estética de Adolfo Sánchez Vázquez" en *Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, 1993), *Las ideas estéticas de Marx*. México, Ediciones Era, 1965 (con 14 reimpresiones hasta 1989). También en La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1966 y 1973, también traducido al portugués, *Sobre arte y revolución*. México: Editorial Grijalbo, 1975 (Textos Vivos, 8), *Textos de estética y teoría del arte*. Antología México: UNAM, 1972 (Lecturas

Universitarias, 14), "Tradición y creación en la obra de arte" en *Cuadernos Americanos* (México), año 14, vol.84, núm. 6 (noviembre-diciembre 1955): 145-155. —TOMASINI BASSOLS, Alejandro, *El pensamiento del último Wittgenstein*. México, Editorial Trillas, 1988, "Reflexiones sobre la experiencia estética" en *Anales* (México, IIE, UNAM), 58 (1987): 163-170, —VARGAS SALGUERO, Ramón, *Axiología y dialéctica en la estética y teoría del arte*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1980, "El caso de la 'artisticidad' de la arquitectura. Nuevos axiomas teóricos" en *Asinea* Año 2, núm. 3 (noviembre 1993): 39-49, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1989, *Los espacios habitables en el liberalismo triunfante*. Tesis de doctorado, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1997, *Villagrán. Teórico de la arquitectura mexicana*. México, Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, 1993. —VASCONCELOS, José, *El monismo estético*. México, Murguía, 1918 (Cultura, Tomo IX, 1), también en México: SEP, 1942, Serie El Pensamiento de América, *Estética* (3ª edición). México, Ediciones Botas, 1945 (1ª edición 1936), *Pitágoras: una teoría del ritmo*. México: Cultura, 1921. —VERA Y CUSPINERA, Margarita, *El pensamiento filosófico de Vasconcelos*. México, Extemporáneos, 1979 (Col. Latinoamérica), —XIRAU, Ramón, *Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Archivo del Fondo, 67), —*Ars brevis. Epígrafes y comentarios*. México: El Colegio Nacional, 1985, *Comentario*. Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1960 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras), *De ideas y no ideas. Cinco ensayos de filosofía contemporánea*. México, Mortiz, 1974 (Cuadernos de Joaquín Mortiz), *El péndulo y la espiral*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1959 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras), *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel*. México, El Colegio Nacional, 1980, "¿Es el capitalismo hostil al arte?" en *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (Filosofía, ética, estética y política)*, Gabriel Vargas Lozano edit. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp.355-357, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires, Argentina, EUDEBA, 1967 (Biblioteca de América. Colección Genio y Figura), *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco compiladores., prólogo de... México, UNAM, 1990 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filosóficas), *Imagen y obra escogida*. México, Dirección General de Proyectos Académicos, Centro de Estudios Sobre la Universidad, UNAM, 1984, *Los poetas y lo sagrado. Juan Ramón Jiménez. César Vallejo*. México, Mortiz, 1980 (Cuadernos de Joaquín Mortiz), *Mito y poesía. Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*. México: UNAM, 1973 (Colección Opúsculos, 78. serie: Fuentes y

Documentos), *Palabra y silencio*. México, Siglo XXI Editores, 1971. *Poesía hispanoamericana y española. Ensayos*. México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1961, *Poesía iberoamericana. Doce ensayos*. México, SEP/SETENTAS, 1972 (Sepsetentas, 15), *Poetas de México y España*. Madrid, España, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1962 (Biblioteca Tenanitla, 4), *Sentido y presencia. Ensayos*. México: Tezontle, 1953, *Tres poetas de la soledad*. México: Antigua Librería Robredo, 1955 (México y lo Mexicano, 19). — ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 1987 (Sombras del Origen).