



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN
DIVISIÓN DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

Prolegómenos para una *Fenomenología de lo poético*
La estilística de Arturo Rivas Sáinz como filosofía de la literatura

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

CARLOS AXEL FLORES VALDOVINOS

ASESOR:

DR. JESUS CARLOS HERNÁNDEZ MORENO
[FFyL-UNAM - FES ACATLÁN]

SANTA CRUZ ACATLÁN
NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a mis padres y hermanos por su apoyo incondicional.

Dedicado con afecto a Elva María Ventura.

«Lo que oí un solo instante a través de la zarza ardiente».

JUAN JOSÉ ARREOLA

PROLEGÓMENOS PARA UNA *FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO*
LA ESTILÍSTICA DE ARTURO RIVAS SÁINZ COMO FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

ÍNDICE

ÍNDICE	9
PREFACIO	11
ADVERTENCIA	17
CAPÍTULO I	
1. FENOMENOLOGÍA Y ESTILÍSTICA EN MÉXICO	23
1.1. ANTECEDENTES DE LA ESTILÍSTICA	37
1.2. LA ESTILÍSTICA DE ARTURO RIVAS SÁINZ COMO FILOSOFÍA DE LA LITERATURA	41
1.3. HACIA UNA FENOMENOLOGÍA SINESTÉSICA	89
1.4. EL SENTIDO PLURISENSÓREO DE LA LITERATURA	95
CAPÍTULO II	
2. LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA	103
2.1. FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	117
2.2. FENOMENOLOGÍA DE LO IMAGINACIÓN POÉTICA	127
2.3. FENOMENOLOGÍA DE LO CONCEPTUAL	133
2.3.1. HACIA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICO-HERMENÉUTICA	133
2.3.2. LOS ESTRATOS DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA	137
CAPÍTULO III	
3. ALOYS MÜLLER Y LA TEORÍA FENOMENOLÓGICA DE LO PSÍQUICO	157
3.1. EL FENÓMENO DE LAS SINESTESIAS	171
3.2. LOS COLORES	171
3.3. LOS SONIDOS	176

3.4. EL OLFATO	178
3.5. EL GUSTO	179
3.6. LO TÁCTIL	180
CAPÍTULO IV	
4. PROLEGÓMENOS PARA UNA <i>FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO</i>	185
4.1. LA FILOSOFÍA ESTÉTICA DE ARTURO RIVAS SÁINZ	195
4.1.1. INTROITO	201
4.1.2. INICIACIÓN A LA <i>FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO</i>	201
4.2. FENOMENOLOGÍA DE LO SENSUAL	203
4.2.1. DE LO AUDITIVO	203
4.2.2. DE LO VISUAL	207
4.2.3. DE LO OLFATIVO	216
4.2.4. DE LO HÁPTICO	219
4.2.5. DE LO GUSTATIVO	221
4.3. FENOMENOLOGÍA DE LO IMAGINATIVO	223
4.4. FENOMENOLOGÍA DE LO RACIONAL	229
CONCLUSIONES	
POSFACIO	233
BIBLIOGRAFÍA	
OBRAS DE ARTURO RIVAS SÁINZ	243
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	245

PREFACIO

Te escribo la verdad, joven poeta,
poniendo la razón por sola guía
de mi pura verdad limpia y escueta [...]

Epístola I
ARTURO RIVAS SÁINZ

El presente estudio tiene como propósito revalorar el estilo de Arturo Rivas Sáinz desde tres facetas que integran su visión filosófico-poética: estilística, hermenéutica y fenomenología. Por consiguiente, intentaremos mostrar que Arturo Rivas Sáinz propuso una teoría literaria basada en los métodos más innovadores de su tiempo.

Para ello nos centraremos en interpretar y comprender su obra capital: *Fenomenología de lo poético* (1950), donde se exponen las bases de su estilística integral. En este sentido, señalamos los alcances y fines de una estética capaz de percibir el fenómeno poético en su esencia o *eidos*. La laboriosa y paciente obra de este pensador jalisciense desemboca en una fenomenología de la experiencia estética que pretende alcanzar la íntima comunión entre filosofía y poesía: la filosofía como una obra de arte literaria.

Por esta razón consideramos que los temas y problemas de la estética requieren ser tratados filosóficamente, conceptos tales como: creación poética, experiencia estética, obra de arte, expresión, contemplación e imaginación tienen un valor teórico filosófico y, a la inversa, los conceptos filosóficos: Verdad, Razón o Intelecto pueden ser abordados y esclarecidos desde la experiencia estética, ya que existe una mutua interdeterminación entre estética y filosofía, es decir, en un quiasmo: la estética es filosófica sólo porque la filosofía es estética.

La estética fenomenológica de Arturo Rivas Sáinz se conforma de tres estratos primordiales: fenomenología de lo sensual, fenomenología de lo imaginativo y fenomenología de lo racional que estructuran el cosmos de una *Fenomenología de lo poético* que se nos presenta como un complejo multiestratificado. Su filosofía poética nos permite interpretar el valor sensible y espiritual de las palabras, no solo como signos, sino como una fenomenología acústica, plástica o, mejor dicho, plurisensórea, opalescente y sinestésica. Asimismo, se destacan cuatro aspectos fundamentalmente relevantes para comprender su unidad de estilo: materia y forma, continente y contenido.

“Prolegómenos para una *Fenomenología de lo poético*” intenta realizar una puesta en relación con abiertos pensadores como Husserl, Dufrenne, Bachelard e Ingarden, tratando de resaltar ciertas afinidades y diferencias estilísticas. Por tal motivo, cabe cuestionarse ¿si la *Fenomenología de lo poético* es acaso una “herejía”, en el sentido husserliano?

La falta de un estudio sistematizado de la *Fenomenología de lo poético* es una de las causas mayores por las que probablemente no se haya comprendido en la justa dimensión su filosofía poética. Por ende, creemos que es necesario revalorar la obra y el pensamiento de Arturo Rivas Sáinz.

Desde otro punto de vista, se pretende establecer una teoría de los niveles fenomenológicos, más allá del idealismo o materialismo para llegar hacia una constitución o matriz de los plurales estilos de teorizar y practicar la fenomenología, porque toda fenomenología es fenomenología de algo.

Ahora bien, como objetivo general, nos proponemos interpretar y comprender la estética rivasiana a partir de un doble enfoque hermenéutico-fenomenológico. Del mismo modo, consideramos tres niveles fenomenológicos de la intencionalidad poética: afectivo, imaginativo y conceptual.

En la *Fenomenología de lo poético* se encuentra una unidad de estilo que comprende la relación entre materia y forma, significante y significado. En estas cuatro estructuras el ensayista va vertiendo los estilos literarios. La unidad del estilo es la unidad de una forma de ver, hacer y sentir que son inseparables de la obra de arte literaria.

La fenomenología de Arturo Rivas Sáinz tiene como objeto material: la palabra como voz significativa. Además, el significante versa sobre la palabra como valor sensorial, en su musicalidad y plasticidad, pero existe también, como elemento intelectual. La primera, sensorial, se considera desde tres aspectos: plástico, fonético, y el sensible, que afecta al gusto, tacto u olfato. La segunda, representa la palabra como un valor ideal o psíquico. Existe una secreta intencionalidad operante entre todas las sensaciones y sentimientos, imaginaciones e ideas, esto es, el esquema corpóreo como unidad de estilo, ya que no hay poesía hecha de ideas abstractas, sin carne, es decir, separadas de las sensaciones, al contrario, se revelan en la inmanencia de los sentidos sensibles: gustativos, táctiles u olfativos que encuentran ciertas afinidades.

El fenómeno poético se revela en la experiencia estética y sus interestados, es decir, el cúmulo de sensaciones e ideas que se plasman en las imágenes y sinestesias, pluralidad de estratos que van de lo sensual: poetas que unen sensaciones con imágenes: auditivas, hápticas, olfativas, ópticas o gustativas. Mientras que los que sugieren ideas e imágenes resultan ser aquellos que evocan lo imaginativo y lo racional.

En el primer capítulo introductorio “Fenomenología y estilística en México”, se muestran las diversas apuestas de la fenomenología, tanto en la recepción de pensadores como Husserl, Heidegger, Ingarden,

Sartre o Merleau-Ponty en México; empero se destacan otras propuestas de pensadores mexicanos y latinoamericanos como Alfonso Reyes, Concha Zardoya u Octavio Paz.

Cabe mencionar que existen matices y contrastes entre “fenomenografía” y “fenomenología” por lo que conviene realizar una interpretación entre Reyes y Rivas Sáinz, tal como lo veremos más adelante. Prolegómenos para una fenomenología de lo poético es, en cierto sentido, prolegómenos para una teoría literaria.

Como preparación, señalamos los “antecedentes de la estilística” y, más aún, nuestro estudio se centrará en “la estilística de Arturo Rivas Sáinz como filosofía de la literatura” cuyo apartado nos orientará “hacia una fenomenología sinestésica” capaz de describir “el sentido plurisensóreo de la literatura”. En síntesis, la estilística pretende llegar a una perspectiva científico-estética apta para conocer, interpretar, valorar y gozar la obra de arte literaria en todas sus posibilidades. La originalidad de la investigación radica en proponer una fenomenología que nos permita comprender los límites y los umbrales del fenómeno poético.

En el segundo capítulo: “Estética fenomenológica” se introduce al lector en la filosofía fenomenológica de Husserl, Geiger y Merleau-Ponty. Posteriormente se destacan las teorías estéticas de Dufrenne, Bachelard e Ingarden. Partimos de tres estratos fenomenológicos. El primer estrato de lo sensible consiste en una fenomenología de la experiencia estética, basándonos en la obra de Mikel Dufrenne, quien relaciona dos aspectos esenciales: objeto estético y percepción estética. El siguiente estrato trata sobre la fenomenología de la ensoñación poética en Gaston Bachelard. Para ello consideramos la intencionalidad de la imaginación como uno de los tópicos fundamentales. El último estrato se refiere a una fenomenología de lo conceptual en el pensamiento de Roman Ingarden, a partir de los estratos fenomenológicos que componen la obra de arte literaria. Existen mutuas interacciones entre la fenomenología hermenéutica de Roman Ingarden y la fenomenología estética de Arturo Rivas Sáinz, sobre todo si se trata con el fenómeno de las opalescencias, la plurisignificación o pluridiscencia del lenguaje poético. Por lo tanto, podemos ver que no hay una sola manera de hacer fenomenología, sino que existe una diversidad fenomenológica, es decir, varios estilos.

El tercer capítulo muestra los antecedentes de la *Fenomenología de lo poético*, para ello decidimos incluir una de las influencias más notables en la obra de Arturo Rivas Sáinz: “Aloys Müller y la teoría fenomenológica de lo psíquico”. Aquí se habla de un paralelismo psico-físico como unión sustancial entre cuerpo y alma, de esa irreductible dualidad humana. Rivas retoma los conceptos de Müller y Fechner para realizar un ensayo psíquico de la creación poética. Desde luego se reconoce que la percepción estética es intersensorial y sinestésica, ya que no solamente se refiere a lo visual o acústico, sino a lo táctil, gustativo y olfativo. Pues bien, *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz mantiene una correspondencia con *La teoría fenomenológica de lo psíquico* de Müller y con los *Elementos de psicofísica* de Fechner.

La ciencia de la literatura pretende establecer mediciones para lograr leyes estéticas fundamentales. Las ciencias afines a la poética son la psicología, la fisiología o fonología, la retórica, la fenomenología, la hermenéutica y la estilística. La base de toda poesía es la vivencia experimentada vitalmente en toda clase de elementos anímicos que se relacionen en acto con ella. El análisis del sentimiento nos ofrece la clave para explicar la creación artística, ciertos rasgos distintivos que pertenecen al poeta, más que al filósofo, al biólogo o al político, aunque pueden ser iguales los círculos de experiencias en la vitalidad, la sensibilidad, la energía y la fuerza de tales actos, voluntades y representaciones. El poeta contiene un alma más sensible, viva y expresiva que nos hace sentir y percibir el mundo de una manera estética.

Siguiendo a Müller y a Fechner, Rivas Sáinz llega a comprender que la función elemental del poeta está condicionada por la mayor energía de ciertos procesos anímicos. El poeta percibe el mundo afectivamente. Ese poderoso sentimiento vital, retiene y origina, múltiples imágenes circunstanciales de la propia vida del poeta. Esta es la característica peculiar del poeta: que su fantasía crea, con elementos de la experiencia, apoyada en analogías empíricas, un tipo de persona o acción que traspone la experiencia y por el que, a pesar de todo, la comprendemos mejor.

Por todo lo demás, cabe reconocer que la *Fenomenología de lo poético* se fundamenta en la *Teoría fenomenológica de lo psíquico* como investigación de los fenómenos y vivencias de emociones, sentimientos y aun ideas que quieren ser expresadas poéticamente, diferenciándolas de los fenómenos de expresión real, buscando la génesis del poema y su proceso interior, exponiendo los fenómenos de percepción de las obras y sus efectos en el espectador.

En el cuarto capítulo: “Prolegómenos para una Fenomenología de lo poético”, nos introducimos en el fenómeno de la creación poética. *Fenomenología de lo poético*, en general, se puede considerar desde cuatro facetas: materia y forma, significado y significante. Asimismo, forma y materia se correlacionan en una unidad concreta. La materia consiste en el asunto, tema o motivo que impulsa a la creación poética. Mientras que la forma resulta ser la manera peculiar de expresar, narrar o describir: los acontecimientos en una novela, la trama en un cuento o las emociones que surgen al leer un poema; empero también es el estilo del escritor mismo, es decir, su temple de ánimo. Además, las palabras forman el continente en el que se contienen los signos como significantes, sean acústicos, ópticos, hápticos, olfativos o gustativos, que se relacionan con la afectividad y las sinestesias.

Hablamos de las palabras sonoras y significativas en relación con el continente y el contenido, ya que en el fenómeno poético se halla una correspondencia entre el significante (sensorial) y el significado (intelectual). Se halla una dualidad significante-significado, subjetivo u objetivo, materia-forma, cierta relación de ambigüedad creadora que se abre hacia un nuevo horizonte de significación primordial.

La teoría literaria de Arturo Rivas Sáinz, en este sentido, puede ser tratada desde una fenomenología y una hermenéutica. La hermenéutica no es una disciplina agregada a la fenomenología, es su verdadero sentido. A su vez, la fenomenología no es primeramente reflexiva, sino hermenéutica.

La fenomenología de lo poético es una puesta entre paréntesis del mundo, basta una imagen poética para volver a la experiencia originaria. El poeta se desconecta de la realidad por medio de la fantasía y la ensoñación. La imagen poética es una vivencia plena de sentido. Por ello, creemos que la fenomenología puede describir la imagen en su esencia o eidos, esto es, volver la mirada a lo antes no atendido. La reducción fenomenológica deja de lado toda toma de posición del objeto. Por otra parte, la fenomenología, sin sentido filosófico, es el conjunto de fenómenos que suceden a un sujeto cualquiera. La fenomenología no se deja captar sino como estilo, ya que de lo que se trata es de percibir el mundo en estado naciente. Asimismo, el sentido de la fenomenología se descubre en nosotros mismos como un movimiento, estilo o interrogación.

En el cosmos estético de la *Fenomenología de lo poético* se recrea un quiasmo irreductible que nos conduce a filosofar en la poesía y la consecuente virtud de hacer una filosófica poesía. Muchos niegan la compatibilidad de ambas, empero, Rivas Sáinz comprende la posibilidad de hacer una filosofía que, sin dejar de lado la abstracción, pueda acercarse a la literatura o a las artes, por ejemplo: pictóricas o escultóricas. El filósofo y el poeta discurren de maneras distintas, sin embargo, es justo reconocer en qué dimensión son necesarios uno del otro, esta relación supone cierta ambigüedad para poder pensar en imágenes y filosofar en poesía.

Arturo Rivas Sáinz puede llegar a ser considerado como un filósofo de los poetas y un poeta de los filósofos. Asimismo, se comprende su estética dualista donde se interpenetran: alma y cuerpo. Rivas Sáinz considera dos formas de vivir: una, la vida de los sueños, interna, subconsciente; y otra, que se refiere a la vida de la naturaleza, externa, consciente.

Para el poeta el sueño no es comparable con la muerte, sino con la vida, otra vida, donde no impera el reino de la razón. En la poesía rige una nueva lógica, más allá de los principios de identidad y contradicción. La ensoñación poética más bien se asemeja a la locura, al delirio o, a estados semejantes, provocados o naturales, por el hecho de ver sus situaciones y procesos con un sentido que se aproxima a la alucinación.

La filosofía y la poesía no siempre corren por senderos que se bifurcan, aunque algunas veces se suelen distinguir lógica y poesía, de manera didáctica; empero la lógica no es la única manera de filosofar. Existe un estado de no-filosofía, esto es, un carácter filosófico de la literatura, de las artes... en fin, un cauce inmenso en donde la filosofía renace y se reinterpreta. De esta forma, la poesía se puede ver desde un cuestionamiento del suelo del lenguaje, que en el fondo no es sino uno de los tópicos fundamentales de la filosofía contemporánea.

ADVERTENCIA



El corpus de la tesis se fue demorando a lo largo de una investigación más amplia y detallada llevada a cabo por más de cuatro años en el Fondo Reservado “Arturo Rivas Sáinz” de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”. El primer tomo de mi libro [de una serie de tres] fue publicado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes en Jalisco, siendo becario del año 2017 al 2018 con el proyecto: *El estilo de Arturo Rivas Sáinz. Edición crítica*, t. I, CECA, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2018. Además, como coordinador del Café Filosófico «Arturo Rivas Sáinz» he organizado tres coloquios anuales en Homenaje a Arturo Rivas Sáinz invitando a investigadores y especialistas en su vida y obra.¹

Cabe mencionar que la tesis de investigación surgió durante una estancia que hice en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Allí realicé mi servicio social en el Seminario de Hermenéutica, coordinado por el Dr. Mauricio Beuchot Puente, en el programa de “Especialización en la investigación sobre Hermenéutica y Analogía”, cuya responsable fue la Dra. Wendy Jaqueline Phillips Rodríguez. En este Seminario de Hermenéutica presenté mi primer avance de investigación con la exposición titulada: “La fenomenología poética de Arturo Rivas Sáinz” en mayo de 2015.

La presente tesis tiene como antecedente diversos seminarios de investigación impartidos en la Universidad Nacional Autónoma de México: “Seminario de Estudios en Fenomenología”, coordinado por el Dr. Román Chávez Báez, en la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán [2012-2014] y el Seminario de Estudios Básicos de Fenomenología Trascendental, coordinado por el Dr. Antonio Zirión y el Dr. Jethro Bravo, en el Instituto de Investigaciones Filosóficas [2014-2015]. Además, de haber participado en el Seminario de “Interculturalidad, Valores y Valoración”, dirigido por el Dr. Raúl Alcalá (FES Acatlán) y en el Seminario sobre “Historiografía crítica de las comunidades latinoamericanas del siglo XX”, coordinado por el Dr. Mario Magallón Anaya y el Dr. Isaías Palacios Contreras (CIALC).

1 El Primer Coloquio en Homenaje a Arturo Rivas Sáinz tuvo como sede la Casa-Taller Literario “Juan José Arreola” en el municipio de Zapotlán el Grande, Jalisco, el 24 de abril de 2017. [Cabe recordar que Arturo Rivas Sáinz publicó el primer cuento de Arreola]. Al año siguiente, en el mismo mes de abril de 2018, se realizó el Segundo Coloquio en Homenaje a Arturo Rivas Sáinz, en el auditorio “Lic. Silvano Barba” del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. [Hay que reconocer que Arturo Rivas Sáinz laboró como docente de la UdeG casi treinta años]. El 30 de marzo del año 2019 se llevó a cabo el tercer coloquio dentro del marco del FESLAA, Festival del Libro y de las Artes en Arandas, Jalisco. [Arturo Rivas Sáinz nació el 24 de abril de 1905 en Arandas, Jalisco.].

Por consiguiente, destacamos que los ensayos integrados en los capítulos de esta tesis fueron presentados en seminarios, congresos de filosofía o coloquios de literatura de diversas universidades del país.

Sin más, agradezco el apoyo mutuo y solidario del Taller de Titulación de la FES Acatlán, orientado por el Dr. Jesús Carlos Hernández Moreno y la comunidad acatlense, por esos gratos momentos compartidos de filosofía bohemia y tertulia literaria.

CAPÍTULO I

1.1. “Fenomenología y estilística en México”. Ponencia titulada: “Prolegómenos para una Fenomenología de lo poético” [I parte], presentada en el Primer Encuentro Internacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura en Zapotlán, Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara, del 10 al 14 de septiembre de 2018.

1.1.1. “Antecedentes de la estilística”, fragmento tomado de mi libro: *El estilo de Arturo Rivas Sáinz. Edición crítica*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2018, pp. 81-86.

1.1.2. “La estilística de Arturo Rivas Sáinz como filosofía de la literatura”. Versión ampliada del fragmento que aparece en mi libro: *El estilo de Arturo Rivas Sáinz. Edición crítica*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2018, pp. 86-91.

1.1.3. “Hacia una fenomenología sinestésica”. [Resultado de un curso sobre “Arte y sinestesia” organizado por el Café Filosófico «Arturo Rivas Sáinz» [Coordinador: Carlos Axel Flores Valdovinos] en Homenaje al Centenario del Natalicio de Juan José Arreola que ofrecí en la Casa del Arte «Vicente Preciado Zacarías» del Departamento de Artes y Humanidades. Centro Universitario del Sur. Universidad de Guadalajara durante el mes de septiembre de 2018. Curso titulado: “Los cinco continentes en la poética de Juan José Arreola”.

1.1.4. “El sentido plurisensóreo de la literatura”. [Trabajo inédito].

CAPÍTULO II

2.1. “La estética fenomenológica”. Ponencia presentada en el 7o Encuentro de Estudiantes de Filosofía «Los alcances de la filosofía: registros y re-encuentros con las ideas». En la mesa: «Filosofía y literatura: del “logos” a la “ratio” y de la “ratio” al “logos”» con el tema: “La fenomenología estética de Arturo Rivas Sáinz”. Coloquio realizado por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM], plantel San Lorenzo de Tezonco, del 3 al 7 de octubre de 2016.

2.1.1. “Fenomenología de la experiencia estética”. Ensayo presentado en el Taller de Titulación de Filosofía, coordinado por el Dr. Jesús Carlos Hernández Moreno, de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán.

2.1.2. “Fenomenología de lo imaginación poética”. Ensayo presentado en el Taller de Titulación de Filosofía, coordinado por el Dr. Jesús Carlos Hernández Moreno. [2017-2018].

2.1.3. “Fenomenología de lo conceptual”. Ensayo presentado en el Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. [2015]

2.1.3.1. La estética desde una fenomenología hermenéutica.

2.1.3.2. Los estratos de la obra de arte literaria

CAPÍTULO III

3.1. Aloys Müller y la teoría fenomenológica de lo psíquico. (Texto inédito)

3.2. El fenómeno de las sinestesias

3.2.1. Los colores

3.2.2. Los sonidos

3.2.3. El olfato

3.2.4. El gusto

3.2.5. Lo táctil

CAPÍTULO IV

4.1. “Prolegómenos para una Fenomenología de lo poético”. Ponencia presentada en el XIX Congreso Internacional de Filosofía, «Mundo, Pensamiento, Acción», coordinado por la Asociación Filosófica de México, celebrado en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, del 12 al 16 de noviembre de 2018.

4.2. “La filosofía poética de Arturo Rivas Sáinz”. Ponencia presentada en el Coloquio de Fenomenología del Arte, organizado por el Seminario de Estudios en Fenomenología, coordinado por el Dr. Román Alejandro Chávez Báez, en la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizado el 13 de noviembre de 2014.

4.3. “Fenomenología de lo sensual”. Véase: “Hermenéutica de lo poético. La estilística de Arturo Rivas Sáinz como filosofía de la literatura”, ponencia presentada en el marco del XIV Coloquio Internacional de

Hermenéutica Analógica, Seminario de Hermenéutica / Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, del 9 al 12 de octubre de 2018.

4.3.1. De lo auditivo

4.3.2. De lo visual

4.3.3. De lo olfativo

4.3.4. De lo háptico

4.3.5. De lo gustativo

4.4. “Fenomenología de lo imaginativo”. Ponencia presentada en el marco del Primer Coloquio en Homenaje a Arturo Rivas Sáinz [coord. Carlos Axel Flores Valdovinos] con sede en la Casa-Taller Literario “Juan José Arreola”, municipio de Zapotlán El Grande, Jalisco, realizado en el mes de abril de 2017.

4.5. “Fenomenología de lo racional”. Ponencia presentada en el marco del Segundo Coloquio en Homenaje a Arturo Rivas Sáinz [coord. Carlos Axel Flores Valdovinos], con sede en el auditorio “Lic. Silvano Barba”, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, celebrado en el mes de abril de 2018.

Queda dicho, sea de paso, que esta Tesis de Licenciatura se propone una revaloración de la estilística de Arturo Rivas Sáinz dentro de las constelaciones fenomenológicas que abarcan el fenómeno literario. Resulta extraño que su estilística pasara desapercibida por mucho tiempo. Por tal motivo, creemos que es justo revalorar, interpretar y describir, a manera de prolegómeno, su obra de arte literaria: *Fenomenología de lo poético*, a partir de sus antecedentes teóricos: *Prehodiernia*, *Signo*, *ensueño* y *etc...*, *Literatura*, sin olvidar los aportes de su obra posterior: *Palabra que se oye*. Con ello, demostramos que la obra de Arturo Rivas Sáinz abarca el esplendor de la estilística moderna que va de 1940 a 1985.

La delimitación de esta tesis de licenciatura nos permitió solamente conformar un hilo conductor de sus textos teóricos o sobre filosofía del arte; sin embargo, dejamos de lado sus textos prácticos como sus escritos sobre la poética de Ramón López Velarde: *Concepto de la zozobra* o sobre *La redondez de la creación*, además de las separatas: *Poesía de Enrique González Martínez* y *Sor Juana y su Amor*, *El estilo de Mariano Azuela* o, una de sus obras póstumas, hasta hace poco inédita sobre *La metáfora*.²

2 Es necesario profundizar en un estudio crítico sobre la relación entre metáfora y analogía. Para ello nos proponemos avanzar en una ulterior investigación para una tesis de maestría probablemente titulada: “Hermenéutica de la estilística. La metáfora en Arturo Rivas Sáinz”. Algunos avances de esta investigación se han presentado en el Seminario de Hermenéutica coordinado por el Dr. Mauricio Beuchot Puente. Cfr: Carlos Axel Flores Valdovinos, “Hermenéutica analógica y estilística”, celebrada en el marco del XII Coloquio Internacional de Hermenéutica Analógica, [Seminario de Hermenéutica / Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, que se llevó a cabo el 11, 12 y 13 de octubre de 2016].

CAPÍTULO I

En un artículo publicado por Guillermo Hurtado titulado: “Enciclopedia de filosofía”, se hace mención a la primera edición de la *Routledge Encyclopedia of Philosophy* publicada en 1998. En esta vasta enciclopedia se abordan temas sobre filosofía latinoamericana, entre otros: “Filosofía en América Latina”, “Fenomenología en América Latina”, “Existencialismo en América Latina”, “Literatura y filosofía en América Latina” y “Filosofía en México”. En este ensayo, Guillermo Hurtado presenta un análisis muy cuidadoso de la situación de la filosofía en México y América Latina en el que realiza una severa crítica a esta *Enciclopedia*, cuya información parece desconocer la diversidad filosófica de nuestros países latinoamericanos. Sin embargo, Hurtado cae en el mismo error al enjuiciar sin conocer y valorar la obra de autores que figuran dentro de la lista, tal como es el caso de Arturo Rivas Sáinz, cuya recepción en América Latina tuvo una repercusión en la estilística fenomenológica siendo precursor de Alfonso Reyes y Octavio Paz, además de cobrar influencia notoria en la obra del crítico argentino Raúl Castagnino. Al parecer Hurtado desconoce la obra más elemental de Arturo Rivas Sáinz, *Fenomenología de lo poético*.

En el artículo “Fenomenología en América Latina”, escrito por María Teresa Bertelloni, la parte dedicada a México menciona a Caso, a Ramos y a dos autores desconocidos en el medio filosófico mexicano: Carmen Hernández de Ragoña y Arturo Rivas Sáinz. Lo que se dice en el artículo sobre Caso y Ramos es de muy poca ayuda: no se informa cuál es la influencia de la fenomenología en el pensamiento de ambos autores. Pero lo que me parece difícil de entender es que la autora no haya mencionado, además de Caso, a los filósofos más destacados que han trabajado en el campo fenomenológico en México. La única explicación que se me ocurre es que la profesora Bertelloni desconoce los datos más elementales de la historia de la fenomenología en México.³

Guillermo Hurtado, por su parte, pone énfasis en la ausencia de pensadores como: José Gaos, Joaquín Xirau, Manuel Cabrera, Eduardo García Máynez, Oswaldo Robles, Francisco Larroyo y José Romano Muñoz. Además, acierta al considerar que en el artículo sobre “El existencialismo en América Latina” de la *Encyclopedia* no se menciona al grupo Hiperión.

3 Guillermo Hurtado, “Enciclopedia de filosofía”, en *La filosofía en América Latina como problema y un epílogo desde la otra orilla*, coordinador: Juan Cristóbal Cruz Revueltas, Publicaciones Cruz, México, 2003, p. 50.

Resulta curioso que ni siquiera en el Segundo Congreso Mundial de Fenomenología,⁴ celebrado en Guadalajara, Jalisco (1995), se haya mencionado el nombre de Arturo Rivas Sáinz. Por otro lado, cabe destacar la conferencia de Alberto Rosales sobre “La fenomenología en Latinoamérica”, lo cual nos muestra la pertinencia y necesidad de realizar un esbozo histórico, ya que:

Carecemos en nuestros países de visiones de conjunto acerca de la historia de la fenomenología. Existen ciertamente, trabajos que informan sobre su desarrollo en algunos países y en algunos autores, pero ellos suelen ser del género encomiástico, que es bien conocido en nuestra vida cultural. O ellos no pasan de ser una mención de nombres, fechas y obras. Echamos de menos consideraciones críticas, que pongan de relieve lo bueno y lo malo en las producciones, o que interpreten el sentido de los desarrollos históricos. A todo ello se añade el relativo aislamiento en que se encuentran hasta ahora los movimientos fenomenológicos de los diversos países.⁵

Una de las tareas pendientes de la historia de la fenomenología en México y América Latina consiste en hacer notar que existen diversos movimientos, tendencias o vanguardias que no se han investigado acuciosamente, tal es el caso del movimiento fenomenológico mexicano, si es que acaso existe tal denominación de conjunto. Cabe señalar ciertos lindes imprecisos, por un lado, las opiniones o ideas sobre fenomenología y, por el otro, el propio estilo o pensamiento de un autor:

Hasta donde es posible hacerse una visión de conjunto del desarrollo de la Fenomenología en Latinoamérica, en base de las investigaciones actuales, dispersas e incompletas, puede señalarse tal vez un período preparatorio, que abarca los años veinte y treinta de nuestro siglo, en México y Argentina. Luego viene una etapa de gran brillantez y vigor, sobre todo en México, desde fines de los años treinta hasta mediados de los años sesenta, cuando la Fenomenología pierde terreno frente a la filosofía analítica y al marxismo.⁶

El diálogo y la recepción de la fenomenología de Arturo Rivas Sáinz se halla vertida no solo en México, también ha sido objeto de estudio en diversos países latinoamericanos como Argentina o Cuba donde cobró una vital importancia en las vanguardias artísticas y estéticas.

4 Vid. Segundo Congreso Mundial de Fenomenología, Título: "Phenomenology of Life and of the Humans Creative Condition". Guadalajara, Jalisco, 1995. Compilación por Anna-Teresa Tymieniecka ed., *Analecta Husserliana*, Vol. LIV, Kluwer Academic publishers, 1998.

5 Alberto Rosales, "La fenomenología en Latinoamérica", en Anna-Teresa Tymieniecka ed., *Analecta Husserliana*, Vol. LIV, Kluwer Academic publishers, 1998, p. 345.

6 *Idem*. Más adelante detalla que: "En la Argentina la evolución ha tenido menos altibajos, pues si bien las ideas fenomenológicas no tienen tal predominio después de esa fecha, aún hoy en día se mantiene en ella un grupo importante de investigadores. En otros países, como Colombia, Chile, Perú, Venezuela y Uruguay, el cultivo de la Fenomenología comienza hacia los años cuarenta y se prolonga durante unas tres décadas, hasta ser desplazado por el marxismo y la filosofía analítica, pero con grandes diferencias de un país a otro".

Hace falta un estudio comparativo de la fenomenología en México y Argentina, por ejemplo, una puesta en relación entre *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz y *Fenomenología de lo poético* de Raúl Castagnino, quien realizó treinta años después una obra con el mismo título de Rivas Sáinz. Ello nos podría dar pista para una Estilística integral, ya que en esta obra se reconoce la influencia de la estilística fenomenológica de Arturo Rivas Sáinz. La obra de Castagnino versa sobre metapoética o metapoesía, cuyas bases proporcionan “presupuestos teóricos o programáticos en funcionamiento” e “ilustra un planteo estético al tiempo de proponerlo”.⁷

Antonio Ziri6n escribi6 un libro sobre la *Historia de la fenomenologfa en M6xico*, fruto de su investigaci6n doctoral defendida en la Facultad de Filosoffa y Letras de la Universidad Nacional Aut6noma de M6xico (2000) y luego publicada por Jitanj6fora-Morelia / Red Utopfa en el a6o de 2004. En la introducci6n se propone lo siguiente: “En el caso de una historia de la fenomenologfa en M6xico, esta delimitaci6n es particularmente problem6tica, porque no hay ni ha habido —y no s6lo en M6xico, desde luego— una sola fenomenologfa o un solo concepto de fenomenologfa”.⁸

Ziri6n, por otra parte, realiz6 un estudio introductorio y selecci6n de textos sobre *La fenomenologfa en M6xico. Historia y antologfa*, que va desde los a6os veinte pasando por los cincuenta hasta finales de siglo. Sin embargo, no se reconoce la obra de Arturo Rivas S6inz, ya que ni siquiera aparece un fragmento de su libro *Fenomenologfa de lo po6tico* (El Colegio de M6xico, FCE, Tezontle, 1950) u otros ensayos, tales como *Prehodiernia* o *Signo, ensue6o y etc6etera*, editados en Guadalajara a principios de los a6os cuarenta, por ejemplo, que en su tiempo fueron lefdos y comentados por crficos como Ermilo Abreu G6mez, Salvador Echavarrfa, Octavio G. Barreda o Jos6 Luis Martfnez.

Uno de los problemas de la historia de la fenomenologfa en M6xico se advierte en las diversas corrientes, tendencias o estilos de teorizar o practicar, en este sentido, cabe mencionar que m6s all6 de la unidad se hallan distintas maneras de ver e interpretar el mundo de la vida.

Antonio Ziri6n se plantea la posibilidad de elegir de entre los m6ltiples y variados estilos fenomenol6gicos, una historia de la fenomenologfa *husserliana* en M6xico, ya que: “una historia regional o nacional de la fenomenologfa no puede suponer un concepto de fenomenologfa estrictamente delimitado, pues la delimitaci6n o indelimitaci6n de este concepto, o de los varios conceptos de fenomenologfa que en alg6n

7 Vid. Ra6l Castagnino, *Fenomenologfa de lo po6tico*, publicado por Plus-Ultra, Buenos Aires, 1980, p. 161. Cfr. Arturo Rivas S6inz, *Fenomenologfa de lo po6tico*, El Colegio de M6xico, FCE, M6xico, 1950.

8 Vid. Antonio Ziri6n Quijano, *Historia de la fenomenologfa en M6xico*, Red Utopfa, Jitanj6fora Editorial, Morelia, 2004, p. 11-27. En la Introducci6n se cuestiona lo siguiente: “Y en relaci6n con las «herejfas», que desde luego no son (siempre) fruto de alguna calamidad de ese tipo, hay que decir tambi6n que aunque el llamado «movimiento fenomenol6gico» ha sido un movimiento importante y fecundo, rico en influencias significativas y muy diversificadas (en la filosoffa y en muchas otras 6reas de la cultura), hoy puede apreciarse mejor que nunca la falta de unidad interna que ha sido una de sus caracterfsticas”.

sentido han estado vigentes, forma parte de esa misma historia”.⁹ Edmund Husserl enseñaba que *la tradición es olvido de los orígenes*. Frente al debate entre fenomenología dominante y fenomenología no dominante, creo que existen controversias que van más allá del sentido mismo de la fenomenología. De lo que se trata es de ser fiel *a las cosas mismas*, no a lo que Husserl o Sartre describen.

Del mismo modo, la recepción husserliana en México nos muestra solamente un escorzo fenomenológico de entre el mosaico de varios pensadores universales como: Alexander Pfänder, Max Scheler, Moritz Geiger, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Gabriel Marcel, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Gastón Bachelard, Karl Vossler, José Gaos, Raimundo Lida y Alfonso Reyes. No hay una sola manera de practicar fenomenología. Desde este punto de vista, podemos señalar que “una historia de la fenomenología en México tiene que aceptar ser la historia de los distintos conceptos, precisos o vagos, expresos o implícitos, bajo los cuales la fenomenología se ha asumido en este país”.¹⁰

Las distintas vertientes de la fenomenología en México señalan aproximaciones husserlianas debido a la influencia de revistas como *Letras de México* o *El Hijo Pródigo*, donde el movimiento fenomenológico del exilio español apoyó con traducciones y textos sobre Husserl y demás propuestas fenomenológicas: José Gaos, Joaquín Xirau, Juan David García Bacca o Wenceslao Roces. De entre la miscelánea de autores que cita Zirión para su antología sobre *La fenomenología en México* se hallan algunas clasificaciones relevantes, a partir de pensadores que se aproximan a la fenomenología husserliana como: Adalberto García de Mendoza, Antonio Caso, José Vasconcelos, José Romano Muñoz, Francisco Larroyo, Samuel Ramos, Joaquín Xirau, Adolfo Menéndez Samará, Manuel Cabrera, José Gaos, Luis Villoro, Fernando Salmerón, Eduardo Nicol, Alfonso Reyes, Juan David García Bacca, luego una selección de ensayos fenomenológicos y pseudo-fenomenológicos de autores como: Joaquín Xirau, Luis Recaséns Siches, Alfonso Reyes, José Gaos, Eduardo García Máynez, José Vasconcelos, José Romano Muñoz, Isaías Altamirano, Jorge Portilla, Eduardo Nicol y Emilio Uranga que tratan las más diversas experiencias fenomenológicas, lo cual creo que se debería incluir en esta larga lista la propuesta del vanguardista Arturo Rivas Sáinz.

Resulta interesante señalar que frente a la recepción de la fenomenología husserliana en México se hallan novedosísimas y auténticas apuestas para una historia de la fenomenología mexicana que podemos delimitar dentro del fenómeno literario y estético: José Vasconcelos, Samuel Ramos, Alfonso Reyes, Arturo Rivas Sáinz, Emilio Uranga, Jorge Portilla y Octavio Paz. Además de la influencia fenomenológica de los

9 Antonio Zirión Quijano, [Estudio introductorio y selección de textos], *La fenomenología en México. Historia y antología*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / UMSNH, Jitanjáfora Morelia Editorial, Red Utopía, A. C. México, 2009, p. 15. El autor cita a propósito a Paul Ricoeur expresando que “la fenomenología es en gran medida la historia de las herejías husserlianas”. Cfr. Paul Ricoeur, “Sur la Phénoménologie”, en *Esprit*, núm. 21, París, Francia, p. 836.

10 *Idem*.

transterrados españoles como José Gaos, Francisco Giner de los Ríos, Eugenio Ímaz, Wenceslao Roces, don Joaquín y Ramón Xirau, Eduardo Nicol, María Zambrano, Emilio Prados y Pedro Garfias.

La recepción de la fenomenología en México cobró vital importancia, a finales de la década de los años cuarenta, cuando surgió El Hiperión, grupo conformado por existencialistas mexicanos, entre los que destacan: Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez MacGregor, Salvador Reyes Nevares, Fausto Vega, Jorge Carrión y Leopoldo Zea, influidos por la fenomenología y el historicismo del filósofo transterrado José Gaos y por la *Revista de Occidente*, coordinada por José Ortega y Gasset. A diferencia de Gaos, quien se orientó a la fenomenología de Edmund Husserl, Max Scheler, Nicolai Hartmann y Martin Heidegger; el Hiperión se lanzó a estudiar las obras señeras del existencialismo francés siguiendo a autores emblemáticos de la fenomenología como Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Gabriel Marcel.

El Hiperión constituido por intelectuales de mediados del siglo XX, se orientó a comprender el ser del mexicano. Este círculo se mantuvo activo de 1948 a 1952, organizando ciclos de conferencias y coloquios en torno a la fenomenología y la filosofía del mexicano. A diferencia del Ateneo de la Juventud o de Contemporáneos que se reunían en cafés, este grupo filosófico se comprometía con su circunstancia y se veían a sí mismos como una generación de pensadores, en el sentido orteguiano, y no como un grupo bohemio o de tertulia. Su tema capital fue la autognosis del ser del mexicano y su corriente principal el existencialismo. Los miembros de este grupo destacaron por su autenticidad, cabe mencionar algunas obras representativas de filósofos como Emilio Uranga quien publicó dos magníficos libros *Ontología del ser mexicano* (1949) y *Análisis del ser del mexicano* (1952) en los que se destacan interesantes ensayos fenomenológicos sobre la ontología poética de Ramón López Velarde, que fueron muy comentados en su tiempo. El concepto de la zozobra en López Velarde es estudiado por Emilio Uranga desde el existencialismo mexicano. El ser del mexicano es un ser accidental, cuya fragilidad ontológica nos remite a la zozobra como una característica peculiar de nuestro modo de ser. El perfil de la poesía lopezvelardeana nos enseña que el mexicano oscila entre el ser y la nada, pero más que la angustia en la zozobra se encuentra una profunda autognosis que nos revela nuestra condición humana. Podemos hallar ciertas correspondencias entre la fenomenología de Emilio Uranga y Arturo Rivas Sáinz en torno al concepto de la zozobra en la poética de Ramón López Velarde.

Por otra parte, Jorge Portilla describió una *Fenomenología del relajo*, cuyo concepto encarna uno de los rasgos más peculiares del ser del mexicano. El relajo, en sentido fenomenológico, aporta nuevos hallazgos sobre el carácter ontológico del mexicano. Este método considera una reducción fenomenológica o epojé. En el relajo se halla una suspensión del juicio o puesta entre paréntesis de la seriedad. El relajo

es un comportamiento o actitud que nos revela un conjunto de actos a los que el sujeto confiere un sentido ambiguo, tal como el albur, la picardía o el humor. Jorge Portilla en su *Fenomenología del relajo* describe la circunstancia social a partir de una visión humorística que retrata una crítica de la mexicanidad.

Cabe señalar que El Hiperión tuvo repercusión no solamente en la filosofía, sino en los distintos ámbitos de la cultura mexicana. Conviene destacar que en la literatura juega un papel muy importante el ser del mexicano en la obra de escritores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Octavio Paz y Carlos Fuentes. En *El laberinto de la soledad* de Paz se descubren relaciones intrínsecas con la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz que no han sido estudiadas.

Hace falta todavía sistematizar una historia de la estilística fenomenológica en México y América Latina, con escritores tales como Alfonso Reyes, Raimundo Lida, Antonio Alatorre, Carmen Hernández de Ragoña, Raúl Castagnino, José Antonio Portuondo, Concha Zardoya, Octavio Paz y Arturo Rivas Sáinz, por supuesto. La metodología se limita a señalar las vías y alternativas, “aunque se encuentran aquí y allá algunos antecedentes valiosos que hay que considerar, la historia de la fenomenología en México no se ha hecho hasta ahora de una manera expresa ni con el detenimiento requerido”.¹¹

Indiscutiblemente deseo subrayar la estancia del filósofo Maurice Merleau-Ponty en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, probablemente invitado por el grupo Hiperión para dar una conferencia titulada: *Autruí* (“El Otro”), cuyo título oficial se orienta a comprender: “La pluralidad de conciencias”. Esta conferencia marcó un hito en la filosofía de la cultura en México.

Emmanuel de Saint Aubert¹² en su ensayo sobre “Superposición y deseo. La conferencia de México sobre *El Otro*”, comprende que la sobreposición fue uno de los términos que mejor define su estilo ambiguo, quien se resiste a la univocidad, siendo más bien un pensamiento que se desvía o disiente. En este sentido se habla de una “transgresión intencional” de la fenomenología de la conciencia a partir de la intersubjetividad o intercorporeidad viviente como mezcla de alma y cuerpo, esto es, la carne y el deseo como superposición. En este ensayo se expone detenidamente que Merleau-Ponty desarrolla una estancia en la Universidad Nacional Autónoma de México de 1948 a 1949. Durante su viaje a México dejó notas, manuscritos inéditos y conferencias que nos permiten asomarnos a una nueva faceta de su filosofía orientada a la “intercorporeidad viviente”,¹³ hasta tal punto que: “constituyen un punto singular en la obra de Merleau-Ponty, del cruce del legado del estudio de la percepción, del apogeo del período existencialista, con el nacimiento de un

11 *Ibid.*, p. 19.

12 C.N.R.S., École Normale Supérieure / Archives Husserl de París.

13 Cfr: Carlos Axel Flores Valdovinos, "Intercorporeidad viviente en Merleau-Ponty: El mestizaje como experiencia bio-fenomenológica", en *Merleau-Ponty Viviente*, [Coord.] Mario Teodoro Ramírez, Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro", UMSNH, Editorial Anthropos, Barcelona, 2012, pp. 74-96.

importante nuevo polo: el de la expresión".¹⁴ Cabe señalar que estos textos advierten de sus temáticas fenomenológicas más importantes como la percepción, el otro y la expresión que se articulan en la carne o *Chair*, entretejido de sensibilidad y deseo de encarnación. Mas adelante, Aubert subraya:

Unos meses después de su estancia en México, los primeros cursos en la *Sobornne* estarán todavía marcados por esas conferencias. Más ampliamente, los grandes textos de 1950-1951 serán menos un inicio absoluto que la maduración de diversas líneas anticipadas por los manuscritos de México, los cuales cristalizan las reflexiones de 1945-1949. Estos documentos son de gran importancia para el restablecimiento de la continuidad del pensamiento de Merleau-Ponty.¹⁵

Asimismo, se anuncia su llegada a México, que curiosamente coincide con la estancia de Rivas Sáinz en El Colegio de México, a finales de los años cuarenta: "Merleau-Ponty llega a México a inicios de 1948 en el *Queen Elizabeth*, en el cual esboza ya algunas de sus intervenciones, prepara sobre hojas con membrete del *Hotel Cortés* de México una intervención que titula sobriamente «El Otro»".¹⁶

Cabe señalar la influencia que tuvo en México la *Fenomenología de la percepción*, publicada en francés por Gallimard en 1945 y la primera edición en español traducida por el filósofo mexicano Emilio Uranga y editada por el Fondo de Cultura Económica en 1957.

Podemos decir que la recepción de la fenomenología en México influyó notablemente en la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz, obra divulgada por El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica en 1950, aunque la preparación de su libro coincide con el año de 1940, tal y como señalan algunos pretextos o ensayos publicados en revistas literarias mexicanas. Por un lado, en esta obra no se hallan referencias explícitas o directas de fenomenólogos reconocidos como Husserl, Heidegger o Sartre, solamente encontramos referencias tácitas o indirectas de filósofos como Roman Ingarden, Karl Vossler, Karl Bühler, Aloys Müller y Merleau-Ponty, también se halla una influencia de la selecta *Revista de Occidente* de don José Ortega y Gasset y de transterrados españoles como José Gaos y María Zambrano, además de la obra precedida por estilistas como Guillermo Díaz-Plaja, Dámaso Alonso y Amado Alonso; asimismo su propuesta fenomenológica es contemporánea de la fenomenografía literaria de Alfonso Reyes.

Con esto queda dicho, sea de paso, que existen otras influencias de la fenomenología en México, no solamente la corriente husserliana, sino en las controversias existencialistas entre Heidegger, Sartre y

14 Vid. Emmanuel de Saint Aubert, "Superposición y deseo. La conferencia de México sobre *El Otro*", en *Merleau-Ponty Viviente*, [Coord.] Mario Teodoro Ramírez, Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro", UMSNH, Editorial Anthropos, Barcelona, 2012, p. 21.

15 *Ibid.*, p. 22.

16 *Idem.* En una nota a pie de página el autor señala que: "El título oficial será «La pluralidad de conciencias», según la edición del 25 de febrero 1949 de *El Universal Gráfico*".

Merleau-Ponty que tuvieron gran repercusión a mediados del siglo XX en la obra de los hiperiones como Emilio Uranga y Luis Villoro, pero también en la crítica estilística de Arturo Rivas Sáinz y Octavio Paz.

Emilio Uranga en uno de sus ensayos sobre “la filosofía como expresión literaria” se cuestiona lo siguiente: ¿por qué escriben mal algunos filósofos? La pregunta resulta ambigua, pero en ella podemos considerar diversos factores. Los filósofos escriben, aunque sean indiferentes muchas veces a los recursos literarios, es decir, lo hagan bien o mal, claro que esto presupone una cierta ventaja. Sin embargo, es notorio que existe una insuficiencia verbal en las conferencias de muchos filósofos que descuidan su estilo, además en las tesis de universitarios se muestran diversas faltas: gramaticales, estilísticas y lógicas.

Uranga considera que el valor literario de la filosofía consiste en saber expresar las ideas. No hay sola manera de hacer filosofía: “La filosofía se ha escrito en todos los géneros, novela, cuento, drama, diálogo, ensayo, tratado, poesía, y no parece haber ningún privilegio por parte de alguno de ellos, ninguno que acapare como verdaderamente filosófico, a la filosofía. En otras palabras, la materia que llamamos filosofía lo mismo se vierte en la anécdota que en el tratado”.¹⁷

En contraste con lo anterior, también se pueden elogiar los recursos literarios de muchos filósofos del estilo que escriben con un gusto exquisito y una elocuencia eminente, tal como Alfonso Reyes, Emilio Uranga o Arturo Rivas Sáinz. Esta tentativa señala un rasgo de estilo que se depura en el escritor, según su sensibilidad cultural. Pero, también ¿no se corre el mismo riesgo de reducir la filosofía a meros recursos literarios? La antinomia de esta propuesta nos permite avanzar hacia una interpretación literaria de la filosofía y una comprensión filosófica de la literatura. Hay un ingrediente mínimo de arte literario que el filósofo tiene que emplear para lograr que el cuerpo de la filosofía sea una obra de arte. Además, el filósofo que se vale de las argucias literarias explota la gama inmensa de analogías y metáforas que se plasman en el lenguaje. Uranga siguiendo a Reyes considera:

Una propuesta como la que aquí busca su solución sería imposible de desempeñar sin el antecedente de un libro de Alfonso Reyes: *El deslinda*. En este ensayo se intenta responder a la pregunta de qué sea lo literario, o por lo menos, deslindar, acotar las fronteras de lo que lo es frente a expresiones que no pueden considerarse legítimamente como tales. Hay un ingrediente mínimo en la proposición filosófica —se la conciba como dramática, se la entienda como etimología o se combinen sabiamente sus exigencias— de índole literaria o artística, que imposible sería definir, si Alfonso Reyes no hubiera puesto en nuestras manos los indispensables hilos conductores capaces de hacernos operar el cernido.¹⁸

17 Emilio Uranga, *Ensayos*, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1ª edición, 1991, p. 23.

18 *Ibid.*, p. 26.

Cabe reconocer que los “Prolegómenos para una teoría literaria” marcan un nuevo sendero en torno a la fenomenología y la estilística en México y América Latina. Sin embargo, existe una controversia entre el método *fenomenológico* y el método *fenomenográfico*. Alfonso Reyes se deslindó —para hacer frente a la crítica literaria— del término “Fenomenología”, tomado de Edmund Husserl y en su lugar empleó “Fenomenografía”, prestado del *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*¹⁹ del mexicano Porfirio Parra. Ante este dilema cabe cuestionarse acerca de las semejanzas y las diferencias: ¿a qué se debe este cambio de metodología o perspectiva?, ¿cuáles son las implicaciones o límites de ambas propuestas? La crítica literaria ha visto que:

Quizá la objeción más justificada que se hizo a Reyes en ese momento fue la del empleo del término “fenomenología” en un sentido que se desentendía del de Husserl; Reyes, que venía usando el término desde *La antigua retórica* y *La experiencia literaria*, igualmente lo sustituyó en *El deslinde* por el de “fenomenografía”, más de acuerdo con la *Lógica* de Parra en que él había estudiado.²⁰

Reyes hizo un giro radical al trocar ambos términos en ediciones posteriores, tal como se puede apreciar en su ensayo: “Aristóteles o de la fenomenografía literaria”, donde contempla el fenómeno de la literatura a partir de cuestiones tópicas como: ¿qué es la literatura?, ¿cuáles son sus funciones?, ¿cómo se relaciona con otras disciplinas?, ¿es posible una ciencia literaria?

Para aclarar estas confusiones quisiera explicar algunas nociones fundamentales de la *Lógica* de Parra que sirvieron de engranaje para la teoría literaria de Alfonso Reyes. Una diferencia se encuentra en los sufijos: “logía” y “grafía”, el primero se refiere a ciencia o discurso, mientras que el segundo significa: campo de estudio o escrito. Ambos términos mantienen afinidades, empero hace falta considerar el objeto de estudio, la metodología y los fines que persiguen cada una.

En el *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*, Porfirio Parra se refiere a la “Fenomenografía” como ciencia que describe los *fenómenos*, considerando una adecuada anotación, registro y acopio: “Es parte de la investigación de la Naturaleza, que se refiere a la anotación de los hechos, sucede muy generalmente que no es el hecho mismo el que se anota, y observa, sino un concomitante suyo, más fácil de percibir, ya en sí mismo, ya en sus grados”.²¹ De esta manera, la fenomenografía es el intento de mostrar estadísticamente un conjunto de hechos bajo el método gráfico: “este artificio consiste en representar por una línea las alzas

19 Vid. Porfirio Parra, *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva*, Escuela Nacional Preparatoria de México, t. II, Tipografía Económica, México, 1903.

20 Alfonso Reyes, *El deslinde*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XV. Colección “Letras Mexicanas”, FCE, México, 1997, p. 9.

21 *Ibidem.*, p. 134.

y bajas de un fenómeno, y de esta manera, la sola inspección de la línea muestra la intensidad o energía con que, en un momento dado cualquiera se representa el fenómeno”.²² El método gráfico ofrece variantes, ya que puede ser directo o indirecto, el primero mediante un aparato de *registro* u oscilómetro que traza la línea gráfica del movimiento; el segundo consiste en que el observador traza la gráfica representando observaciones directas del fenómeno. En esta gráfica se pueden representar divisiones de tiempo, períodos, intervalos de intensidad, temperatura o fuerza; además se pueden hacer mapas conceptuales con diferentes colores para pintar los contrastes o diferencias de grados. Asimismo, podemos interpretar la “fenomenografía literaria”, como ciencia estadística de estilos, tropos y figuras, de medidas de versos y timbres, ritmos, melodías y silencios.

Porfirio Parra advierte que: “en primer lugar, en la impresión que nos causa un hecho confundimos, en una sola onda de sensibilidad, los elementos reales del hecho con las inferencias que sobre él hemos basado, y con las simpatías o antipatías que el hecho provoca en nosotros, de aquí resulta en nuestro espíritu una impresión confusa, que está muy lejos de retratar fielmente un hecho de que hemos sido testigos”.²³ Asimismo, cuando describimos los hechos los relatamos de una manera que tengan mayor fidelidad tratando de corregir en lo posible los errores. Como testigos fieles podemos aproximarnos a contar o relatar con sinceridad los hechos sin desvirtuarlos. De esta manera, se trata de tener el fenómeno al alcance de nuestra experiencia. El testimonio o relato nos muestra que la observación, el contraste y la descripción de hechos se basan en la percepción: “La educación de la percepción visual, cuando se trata de fenómenos luminosos, la de la percepción auditiva cuando de fenómenos acústicos, son condiciones que perfeccionan al observador”.²⁴ Por consiguiente, vemos que la fenomenografía es una ciencia de la experiencia, cuyos fenómenos requieren del método gráfico para llevar a cabo la descripción, la observación, el registro y la clasificación; empero también, se basa, primeramente, en la percepción sensorial y las inferencias asociadas a esas percepciones como la intensidad y la cualidad.

La fenomenografía pretende tener un enfoque cualitativo para describir e identificar las diferentes formas en que las personas perciben, comprenden y experimentan fenómenos de su entorno. Los límites de la fenomenografía son los límites de la experiencia, ya que no se pueden registrar hechos físicos ni mentales, sino solamente relaciones entre sujetos y objetos. Parte de la intencionalidad, concepto tópico de la fenomenología, para establecer que la experiencia es siempre la experiencia de algo. Asimismo, podemos decir que la fenomenografía literaria pretende ser una descripción metódica y organizada de los fenómenos

22 *Ibid.*, p. 135.

23 *Ibid.*, p. 141.

24 *Ibid.*, p. 154.

más generales de la literatura y su función con otras ciencias. Por lo demás, encontramos ciertas afinidades y diferencias estilísticas entre “fenomenografía” y “fenomenología”.

Antonio Ziri3n en su *Historia de la fenomenología en M3xico*, considera en un breve apartado la influencia que mantuvo Jos3 Gaos en la obra de Alfonso Reyes, tal como se expresa: “parece suficientemente averiguado y hasta documentado con relativa cabalidad, el hecho de que Reyes se convenció de hacer *El deslinde* un estudio fenomenol3gico debido a las sugerencias de Jos3 Gaos, con quien sostenía, precisamente en el tiempo de la redacci3n de su obra, una estrecha relaci3n personal”.²⁵

De esta manera, preferimos comprender *El deslinde* como una ciencia de la literatura y propiamente una fenomenología de la experiencia literaria. En efecto, podemos ver que no se trata de una ciencia empírica sino de una ciencia eid3tica; aunque no tenga la precisi3n conceptual de la fenomenología husserliana, cuenta con un vocabulario y programa apto para el deslinde de la literatura y la no-literatura: “Insistamos en el distingo: no negamos historicidad a la literatura, pero creemos que ella admite una abstracci3n fenomenogr3fica que ni es de orden específicamente psicol3gico ni tampoco de orden preceptivo. Esta abstracci3n es la teoría literaria”.²⁶ En esta fenomenología se considera la funci3n no3tica y noemática de la intencionalidad propia del deslinde. Ello nos permite interpretar lo no3tico como el pensar y lo noemático como lo pensado, ya que todo pensar se refiere a lo pensado, todo sentir a lo sentido y todo amar a lo amado. Esta referencia a algo, nos señaala el camino y la orientaci3n de la teoría literaria.

Ante las severas crítics que se le hicieron en su tiempo, Alfonso Reyes lleg3 a afirmar contundentemente que: “*La teoría literaria*, finalmente, es un estudio filos3fico y, propiamente, fenomenogr3fico”.²⁷ Y más adelante afirma que: “el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido”.²⁸ Este acercamiento fenomenol3gico de la experiencia literaria se basa en la más profunda identificaci3n con el momento original y creador de la obra literaria.

La intenci3n poética se considera a partir de la doble funci3n no3tica y noemática como “agencias del espíritu”. De esta forma, mediante el deslinde se van proponiendo nuevos estratos en la obra literaria como: la materia y la forma, la emoci3n, la intelecci3n, el estrato fonético-estético, la naturaleza rítmica en el verso y en la prosa, la funci3n primordial del sustantivo, adjetivo, verbo hasta llegar a formas conceptuales, sin dejar de lado el papel de la imaginaci3n en la creaci3n poética. En suma, *El deslinde* presenta un conjunto de t3picos que nos permiten comprender que la literatura no solamente es algo abstracto, ficcional

25 Antonio Ziri3n Quijano, *Historia de la fenomenología en M3xico*, Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, M3xico, 1999, p. 84.

26 Alfonso Reyes, *El deslinde*, op. cit., 1997, p. 40.

27 *Ibid.*, p. 29.

28 *Ibid.*, p. 31.

o fantasmal, sino que tiene que ver con un conjunto de obras que aparecen en el tiempo y que dialogan con el lector. Este esfuerzo metodológico va de la mano de la fenomenología, al poner entre paréntesis algunas consideraciones psicológicas de la obra literaria que afectan no solo a la comprensión de la obra, sino del autor o el lector mismo. De esta manera, se realiza un calado hondo en el deslinde que va de lo literario a lo no-literario y de lo no-literario a lo literario. Una de las críticas más severas consiste en una falta de vocabulario apto para comprender el fenómeno literario, ya que en términos de poesía o de crítica literaria resulta ambiguo y difícil establecer lindes, es decir, definir la esencia de lo literario. Las fronteras de la literatura infringen sus propios límites, tal como es el caso de la poesía y la prosa, el cuento y la novela. Muchas veces encontramos poesía prosaica o prosa poética. Ahora bien, ¿en qué consiste eso que llamamos lo literario? Y más aún, ¿qué es lo no-literario? Tal sucede con la filosofía y la literatura, la ciencia y el arte, por mencionar casos de frontera. Para lograr el deslinde —punto de partida para futuras investigaciones en el campo de la teoría literaria— se tiene que llegar a la reducción fenomenológica para esclarecer la esencia misma del fenómeno poético desbrozando aquello que nos confunde mediante la epojé estética: “Si ahora prescindo, hasta donde sea posible, de épocas, países, géneros concretos, y procuro abstraer de todas las obras una cierta esencia común al fenómeno literario, éste será el concepto de la literatura a que aquí quiero referirme”.²⁹ Este poner entre paréntesis o suspender el juicio para llegar a describir las notas características o peculiares de las obras literarias nos enseña que el *deslinde* antecede a la ciencia de la literatura.

El deslinde tiene carácter “afilosófico”, con esto quiero decir que en la *afilosofía* existe una ambigüedad entre la no-filosofía y la filosofía capaz de crear un nuevo ser, un nuevo pensamiento, un nuevo sentido. Dicho de otra manera, la filosofía tiene que acercarse a la no-filosofía, es decir, a las artes, la poesía, la danza, el teatro y el cine donde se hallan abundantes reflexiones en torno a los valores artísticos y estéticos, sobre la verdad, la esencia y la existencia del mundo de la vida.

Lo dicho hasta aquí supone que Alfonso Reyes se liberó del esquematismo de la fenomenología husserliana recreando la fenomenología por cuenta propia, esto es, volviendo a las cosas mismas de las que trata la poesía, siendo una de las figuras más representativas del ensayo moderno mexicano del siglo XX.

Consideramos algunos tópicos fundamentales de su teoría literaria, de corte estética, donde se considera que la literatura se refiere a lo humano, mientras que la no-literatura aborda lo científico, lo filosófico, lo político, lo antropológico o lo psicológico. Asimismo, el deslinde es la función ancilar de la literatura, ya que la filosofía, como vimos con Uranga, se vierte en todos los géneros literarios. Por otra parte, hay que mencionar que entre lo literario y no-literario se hallan ciertas relaciones que conviene aclarar.

29 *Ibid.*, p. 39.

Alfonso Reyes considera la “deshumanización del arte”, concepto orteguiano, para realizar el deslinde entre lo filosófico y lo literario, ya que en modo alguno: “Hemos dicho que, a diferencia de la no-literatura, la literatura recoge la experiencia pura de lo humano”.³⁰ La fenomenología literaria nos enseña a sentir de nuevo el mundo, más allá de lo que dicen realmente las teorías psicológicas, sociológicas, gramáticas o históricas que pueblan en las preceptivas literarias. Muchos críticos literarios pronto pierden el sentido de la poesía pura al tratar de captarla en sus redes, cuando estudian solamente una faceta sea, psicológica, social o ética, dejando la pureza de la contemplación desinteresada. Existen diferencias estilísticas entre lo literario y la literatura, precisamente porque la literatura precede a lo literario, en tanto que lo humano, tal como lo expresa Reyes en este deslinde: “toda mente humana opera literariamente sin saberlo”.³¹ Resulta interesante resaltar que la intencionalidad se decanta en la función ancilar de la literatura a partir de los estratos: noético (de la mente hacia sus objetos) y noemático (conjunto de objetos mentales). De tal manera que la noética es el asunto o tema; mientras que la noemática señala la poética y la semántica. En cuanto a la poética, Alfonso Reyes describe fenomenográficamente:

La poética, entendida como procedimiento de ejecución verbal, no se refiere solo a la literatura. También el tratado científico se escribe o se redacta según cierta poética o arte, aunque nadie confunde su intención con la de una obra literaria. Este arte o estilo de la ciencia, aun cuando no imite o adopte el arte o estilo de la literatura, bien puede por sí mismo producir una emoción estética; como cuando se dice de una demostración matemática que es “elegante”, por sobria o ajustada a los rasgos indispensables; como cuando la buena descripción de los fenómenos naturales o la serie bien articulada de razonamientos parecen comunicarnos cierta alegría intelectual. Porque la estética es inseparable de todas las representaciones humanas, aunque se la considere especializada en las bellas artes y en la literatura. En la más modesta percepción hay un sabor estético: el espíritu organiza siempre lo que recibe, la sensación misma la organiza.³²

Encontramos que la literatura requiere de la emoción estética para poder interpretar el préstamo de lo no-literario a lo literario, de lo semántico a lo poético. Asimismo, un tratado filosófico puede llegar a ser considerado una obra de arte, solo si está escrito con una intención artística, mediante el tono que se les imprima a las ideas, allí se encontrará la belleza de la expresión. Justamente en el equilibrio entre la razón y la imaginación se halla una filosofía poética. Así, pues, se llega a una estética fenomenológica capaz de unir la emoción y la inteligencia, la sensibilidad y la idea.

Es claro que se hallan ciertos vestigios husserlianos en la fenomenografía de Alfonso Reyes. A pesar de

30 *Ibid.*, p.

31 *Ibid.*, p. 43.

32 *Ibid.*, p. 46.

encontrar pocas referencias explícitas, se registran matices y contrastes entre el filósofo alemán y el filósofo mexicano en el empleo del término fenomenológico “intención”. Por un lado, Reyes lo utiliza como criterio que rige el deslinde, mientras que en Husserl tiene connotaciones de vivencia intencional cualquiera.

Además de la fenomenografía de Alfonso Reyes se halla la fenomenología de Arturo Rivas Sáinz consecuente con la fenomenología filosófica de Husserl. Rivas Sáinz describe que la fenomenología, “aquí, sin sentido filosófico alguno, es simplemente el conjunto de fenómenos que pueden acaecer a un sujeto cualquiera”.³³ Sin embargo, además de ser fiel a Husserl se afilia a Reyes mediante el método filosófico del “deslinde”. Tal como lo reconoce en una reseña: “Porque deslindar supone el conocimiento panorámico y la estricta triangulación del terreno respectivo; supone la síntesis y el análisis. Supone haber volado para columbrar el todo y haber descendido para advertir la diferencia, haber escogido el sitio exacto, el cruce riguroso de las distancias privilegiadas...”.³⁴ Y más adelante subraya sobre la influencia del estilo alfonsino: “Tal es la hazaña que Alfonso Reyes — ¿quién mejor que él?— ha llevado al cabo, de una manera clara y rigurosa, *cum ira et studio*, en el país de la Literatura, nada menos que la zona de más conflictos de fronteras. La Literatura, en efecto, se entrama de todo, con su múltiple carácter imbricado...”.³⁵

La fenomenología de la experiencia literaria comienza por tratar de definir los fenómenos tal y como aparecen en la conciencia, es decir, intenta señalar los fines o contornos —y por ende, los dintornos—, deslindar. Asimismo, se tiende un puente generacional entre Reyes y Rivas Sáinz, quien reconoce que: “Eso fue lo que hizo Alfonso Reyes en *Deslinde*. Pero esta obra no resulta interesante solamente por lo que contiene, sino por lo que, aunque su autor no lo prometiera verbalmente, ella sola lo promete. Puestas ya las debidas mojoneras y tendidos los puentes fronterizos, podremos ya penetrar en el país encantado: la poesía. Esperamos hacerlo con el ansia del que, en tan buenas manos, tiene la seguridad de que todo le será debidamente esclarecido y enseñado. Esto es, deslindado”.³⁶

Por consiguiente, vemos que el “deslinde” es la clave fenomenológica de lo poético. Más allá de las semejanzas o diferencias entre “fenomenografía” y “fenomenología”, encontramos que las propuestas filosóficas, tanto de Alfonso Reyes y Arturo Rivas Sáinz, dialogan entre sí, se reconocen mutuamente, hay ciertas resonancias. Podemos decir que ambos resultan ser los precursores de la estilística fenomenológica en México.

33 Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. II. Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 268. (Vid. "Diccionario de términos no explicados", en *Palabra que se oye*, UNED, 1980).

34 Arturo Rivas Sáinz, “Reseña” en *El Hijo Pródigo*, núm. 17, México, agosto de 1944, p. 121; Ed. Facs. (RLMM), t. IV-V, FCE, México, 1983, p. 441.

35 *Idem*.

36 *Ibidem*.

ANTECEDENTES DE LA ESTILÍSTICA EN MÉXICO

La estilística moderna en México no cuenta con muchos practicantes, pero fue desarrollada por los grandes escritores como Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Xavier Villaurrutia, Arturo Rivas Sáinz, Octavio Paz, Antonio Alatorre y José Luis Martínez.

Pedro Valderrama señala que “Rivas se mantuvo en continua formación, estudió a finales de la década de 1940 en la ciudad de México, bajo la dirección del regiomontano Alfonso Reyes y Antonio Alatorre, lingüística y teoría literaria, al parecer en el Colegio de México”.³⁷ Ante este comentario de Valderrama, considero aclarar algunas cuestiones pertinentes acerca de la formación de Arturo Rivas Sáinz.³⁸

Por una parte, Alatorre fue convencido por Daniel Cosío Villegas para que pudiera incorporarse al Centro de Estudios Filológicos, dirigido por Raimundo Lida. Alatorre ejercía sin título, pese a su formación erudita en cuestiones de filología y traducción. Nos cuenta que “De hecho, yo traté de hacerle caso a Lida. Pedí que el Colegio mandara a la UNAM el certificado de mis estudios y solicitaran mi revalidación, y entre mis papeles conservo, como curiosidad, la revalidación acordada por la Comisión de Revalidación de la UNAM el 16 de marzo de 1954. Pero no pasó de allí la cosa. Yo ejerzo sin título”.³⁹ Al parecer fue Agustín Yáñez, debido que fue electo gobernador de Jalisco, a fines de 1952, quien le heredó la cátedra de “Teoría Literaria”, entre otros, que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Colegio de México donde se leía a John Middleton Murry y a los Wellek y Warren. Antonio Alatorre, poseedor de un estilo inconfundible, confiesa que Juan José Arreola “fue el maestro de filología que yo había tenido antes de ser discípulo de Lida, pero sí específicamente distinta, me atrevo a decir, de la que muestran muchos de los estudios sobre literatura publicados por muchos entusiastas seguidores de alguna de las muchas ‘trends in linguistics’ que ahora existen”.⁴⁰

Antonio Alatorre fue discípulo de Marcel Bataillon y apreció las enseñanzas de Reyes, Borges, Lida, Alonso, Rivas Sáinz y Arreola. Con Arreola —confiesa Alatorre— leyó, por primera vez, el libro de Leo

37 Pedro Valderrama, “Prólogo” en *Arturo Rivas Sáinz, Crítica: ensayos y reseñas*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, s/f, pp. 15-16.

38 Cfr. Carlos Axel Flores Valdovinos, *Las Generaciones de Arreola. Hacia una bibliohemerografía crítica*, Colección “Cuadernos Rupestres”, Taller Papel en Blanco, Zapotlán el Grande, Jalisco, 2018.

39 *Ibid.*, p. 63.

40 Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, El Colegio de México, 1ª edición corregida y aumentada, 2012, p. 100.

Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*: “Juan José Arreola se codea con Leo Spitzer, habla su mismo lenguaje”.⁴¹ Por otra parte, afirma lo siguiente: “Mis credenciales son las de filólogo. Soy, muy conscientemente, discípulo de Raimundo Lida, que lo fue de Amado Alonso, que lo fue de Ramón Menéndez Pidal”.⁴²

Cabe destacar que Raimundo Lida llegó a México en 1947, trayendo consigo el proyecto que fundó originalmente Amado Alonso en Buenos Aires titulado: *Revista de Filología Hispánica*, a su vez, continuada por Lida en México como *Nueva Revista de Filología Hispánica*, en la que Antonio Alatorre se forjó como director en el Centro de Estudios Filológicos. Durante ese año el mismo Amado Alonso estuvo en México para “supervisar” el proyecto editorial y regresó en 1949. De 1948 a 1950 esas clases resultaron ser novedosas por el “plan de estudios” que impartió Raimundo Lida, a diferencia de lo que se impartía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por ejemplo: Español I, Fonética, Latín I, Literatura medieval, etc..., Español II... etc. En cambio, con Lida:

Estudiar en sus clases la historia de la lengua en los siglos XII y XIII era lo mismo que enseñarse a amar el *Cantar de mio Cid*, y los poemas de Gonzalo de Berceo”, digo en *Los 1,001 años de la lengua española*. Lengua y pensamiento, lengua y expresión: tal era el núcleo de su magisterio. Nos hizo inolvidables lecturas comentadas de varios *Diálogos* de Platón (sobre todo el *Fedro* y el *Banquete*); nos introdujo a Herder, Wilhelm von Humboldt, a Saussure y a Bally, a Bergson y a Santayana, a Croce y a Vossler; nos habló de las doctrinas elaboradas en los grandes “círculos lingüísticos” europeos y traduciendo a libro abierto *Das literarische Kunstwerk* de Roman Ingarden, nos leyó pasajes más representativos de sus ideas.⁴³

Alatorre, además, expresa que “la venida de Raimundo Lida al Colegio de México fue una bendición del cielo”.⁴⁴ En estas conferencias o seminarios se señala la influencia de estilistas como Dámaso Alonso, Guillermo Díaz-Plaja, Amado Alonso y María Rosa Lida. Estos cursos son fundamentales para comprender la influencia que Raimundo Lida tuvo en la formación de varias generaciones de escritores mexicanos. Antonio Alatorre describe su sólida formación humanista filológica en el Centro de Estudios Literarios:

No tuvimos —¡benditos sean los dioses!— un curso de fonética y fonología, otro de gramática histórica (morfología y sintaxis), otro de lingüística general, otro de filosofía del lenguaje, otro sobre el pensamiento de Platón, otro sobre mester de clerecía y mester de juglaría, otro sobre Rubén Darío y Juan

41 *Ibíd.*, p. 136.

42 *Ibíd.*

43 Antonio Alatorre, *Estampas*, Colección Testimonios. El Colegio de México, 1ª edición, 2012, p. 55.

44 *Ibíd.*, p. 54.

Ramón Jiménez. Fue todo eso *un solo curso*, dado a lo largo de tres años. Y el catedrático único de ese curso fue Raimundo Lida.⁴⁵

Cabe destacar que Dámaso Alonso fue invitado por Alfonso Reyes para dar un curso sobre *Estilística* en el Colegio de México durante 1948. Claro está, que hay que reconocer el mérito de Amado Alonso, quien aconsejó a Dámaso para que viniera a dar un “curso de conferencias” al continente americano, aunque nunca dio “conferencias” en el sentido estricto, sino verdaderas lecciones sobre *estilística*. Los cursos que dio Dámaso Alonso a finales de los cuarenta fueron redactados, más tarde, en su *Ensayo de métodos y límites estilísticos*,⁴⁶ a partir de la poesía española de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo.

Arturo Rivas Sáinz estuvo atento a las diversas corrientes estéticas, vanguardias artísticas o movimientos literarios como el clasicismo, modernismo, romanticismo, impresionismo, futurismo, etc... Adalberto Navarro Sánchez resalta que: “las escuelas, los movimientos literarios, el choque deshumanizador, el acercamiento y la distancia en el acto de contemplar, son algunos diámetros del círculo poético al que Arturo entrega su criba. Cribar es función que ennoblece al crítico, cuando éste arroja sus calas apoyándose en la intuición”.⁴⁷

Los plurifacetamientos que comporta la obra ensayística de Arturo Rivas Sáinz nos abren nuevas tendencias en el ensayo estilístico mexicano. La escritura de Rivas Sáinz es, sin titubeos, una rareza dentro del ensayo mexicano del siglo XX, pero no sólo por presentar un discurso *sui generis* es valioso. De ninguna manera. Su escritura es la muestra de un hacedor de textos que indagó minuciosamente en la obra frente a sus ojos. Su crítica tuvo la virtud de mostrar las cualidades estéticas que poseían las obras literarias de diversos escritores que ni siquiera ellos mismos sospechaban.⁴⁸ Es curioso ver que ni siquiera aparece en *El ensayo moderno mexicano* realizado por José Luis Martínez, además cabe señalar que su bibliografía (aunque incompleta) fue publicada en el *Diccionario de Escritores Mexicanos* del siglo XX, proyecto organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas. Por otro lado, solamente aparece su perfil como

45 *Ibíd.*, p. 55. En una nota a pie de página, Alatorre cuenta que: “Por deferencia a don Alfonso Reyes, Lida quiso que él nos diera un curso de teoría literaria. Me consta que lo presionó, y al fin don Alfonso accedió, pero fue evidente que dio ese curso (breve) de muy mala gana, leyendo cosas de *El deslinde*. Donde yo aprendí teoría literaria fue en ese curso único y unitario de Lida: la teoría literaria era uno de sus muchos <ingredientes>”.

46 Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 5ª edición, 2ª reimpresión, 1976.

47 Adalberto Navarro Sánchez, *Los escritos / Los versos*, colección Lo fugitivo permanece y dura, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 1ª edición, 2000, p. 100.

48 *Cfr.* Pedro Valderrama, “Prólogo”, en *Arturo Rivas Sáinz. Crítica: ensayos y reseñas*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2006, p. 14.

editor en la *Enciclopedia de Literatura en México*, dejando de lado las múltiples facetas como maestro, tallerista, creador de revistas, crítico, esteta, poeta y filósofo.

Cabe preguntarse: ¿A qué se debe esta desvalorización de la obra rivasiana? La obra de Arturo Rivas Sáinz durante mucho tiempo pasó desapercibida por la crítica mexicana, aunque publicó muchísimos ensayos y reseñas en diversas revistas literarias locales y nacionales. Además figuró en la colección «Tezontle», por mediación de Antonio Alatorre, quien le sugirió a Alfonso Reyes dos libros para que se publicaran en el Fondo de Cultura Económica: Juan José Arreola con *Varia invención* (1949) y Arturo Rivas Sáinz con *Fenomenología de lo poético* (1950). Por lo tanto, creemos que es necesario volver a nuestros pensadores y sus ideas con la intención de recobrar su vital importancia en el panorama de las Letras Mexicanas.

José Gutiérrez Álvarez menciona que “sin ser profesional de la filosofía; entregado a la cotidiana docencia de materias literarias, Rivas Sáinz filosofa”.⁴⁹ Y más adelante expresa: “A mi ver, empero Rivas Sáinz adquiere la plenitud del ejercicio intelectual en su labor de crítico”.⁵⁰ Asimismo se considera que:

Rivas Sáinz revélase crítico en todas sus obras y la plenitud en el género conquístala con su libro *La redondez de la creación* (Jus, 1951). Con sed metafísica acomete la exploración del mundo que creó López Velarde. Su método es el fenomenológico, exhaustivamente utilizado. Análisis paciente, acucioso y alerta de cada poema, de cada verso. Pero trasciende la cápsula fenomenológica que suele hacer estéril a esa corriente, y sorprende al ser en su hondo fluir. Establece la síntesis. El título mismo, “Redondez de la Creación”, sugiere desde luego la idea de unidad, de universo, de todo unitario. Los cinco continentes —visual, acústico, olfativo, gustativo, táctil— integrados en un mundo. Después de estudiar la materia del universo velardeano —fauna, flora y clima; cinco continentes, dos planisferios—, el crítico capta la forma. La clásica teoría hilemórfica está presente. La forma substancial es la propia poesía. El elemento poético transforma, informa el barro bruto. Y el filósofo expone su doctrina estética [...]. Y es que Rivas Sáinz nutrióse de savias humanistas desde su iniciación intelectual. La venerable antigüedad grecorromana dióle la médula de lo que es la libertad iluminada por la inteligencia, en el íntimo contacto con los clásicos. Reacio es el espíritu al encasillamiento sectario, a la grosería pragmática. En ello se finca la dignidad del oficio filosófico, inmune a consignas de escuelas. Ir a las cosas, penetrarlas con la luz de la inteligencia para hacerlas nuestras y enriquecer el caudal de nuestro yo. No con delectación egoísta, antes bien ganando el gozo y contentamiento que es derramar el tesoro íntimo en la obra de belleza, en la comunicación amable. [...] Nunca creí que Rivas Sáinz, a pesar de algún alarde materialista, pudiera tener un sosiego en la horizontalidad desolada. Y este libro me confirma en la certeza de mi vieja opinión. Es que el hombre busca el objeto saciante y el ansia vertical es congénita exigencia de la especie.⁵¹

49 Jorge Álvarez Gutiérrez, "Perfil de Arturo Rivas Sáinz", en *Etcaetera*, núm. 23, año VII, segunda época, Guadalajara, Jalisco, enero-junio de 1972, p. 157.

50 *Idem*.

51 Antonio Alatorre, *Estampas*, Colección Testimonios. El Colegio de México, 1ª edición, 2012, p. 55.

José Luis Martínez, uno de los críticos más destacados de la literatura mexicana considera que Arturo Rivas Sáinz fue “autor de sugestivos y agudos trabajos de crítica estilística”.⁵² Reconoce que el arandense “escribió interesantes análisis estilísticos —entonces novedad— de la creación poética”.⁵³ Por consiguiente enfatiza que una “especie distinta de crítica literaria es aquella que, sin detenerse de preferencia en la erudición ni en la fijación histórica de una obra, se interesa sobre todo en la exploración de sus valores estéticos”.⁵⁴ Con esto quiero decir que Martínez revaloriza a uno de los críticos más representativos del ensayo moderno mexicano del siglo XX:

En *Prehodiernia* (1940), *Signo, ensueño y etc.* (1941) y el *Concepto de la zozobra* (1944) Arturo Rivas Sáinz inauguró en México un nuevo tipo de estudios críticos que, siguiendo los procedimientos de la estilística moderna, están dedicados a analizar con habilidad metódica aunque no con plena seguridad en sus juicios y eficacia en su lenguaje, las obras de algunos de los más interesantes poetas contemporáneos en lengua española.⁵⁵

En este sentido, José Luis Martínez compara su labor ensayística con la del escritor Alfonso Reyes, tal como lo anuncia a continuación: “Un escritor de provincia, Arturo Rivas Sáinz, merece seguir a Alfonso Reyes en el orden de nuestra estimación. Pese a los defectos de estilo y, algunas veces, de rigor crítico, el segundo de los libros de ensayos del escritor tapatío, *Signo, ensueño, etc.*, es una brillante muestra de buenos dotes para el deslinde de la creación poética”.⁵⁶ Lo dicho hasta aquí supone que la teoría literaria de Arturo Rivas Sáinz figura junto al estilo de Alfonso Reyes. Del mismo modo se intenta rescatar del olvido y el ostracismo la obra del escritor jalisciense reconociendo sus valiosas aportaciones dentro del ensayo moderno mexicano, ya que “la dedicación de Rivas Sáinz a problemas tan interesantes como abandonados, han hecho que sus libros logren siempre un puesto destacado en la literatura mexicana actual”.⁵⁷

52 José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX* (1910-1949), I parte, Antigua Librería Robredo, México, 1949, p. 81.

53 *Ibid.*, p. 125.

54 *Ibid.*, p. 102.

55 *Idem.*

56 *Ibid.*, p. 115.

57 *Ibid.*, p. 87.

Con esto queda dicho que figura como uno de los ensayistas más destacados en la literatura mexicana, tal como lo afirma sin titubeos José Luis Martínez al mencionar que: “Entre los cada vez más escasos libros de la provincia que llegan hasta nosotros, los de Rivas Sáinz ocupan un primer lugar en nuestra estimación. Después de *Prehodiernia*, editada en el pasado año, muchas esperanzas se fincaron en este joven ensayista que con tanto tino se ocupaba de los problemas de la creación poética”.⁵⁸

Y más adelante el crítico reconoce que pese a los defectos de su estilo: “Todos los posibles reproches que a sus ensayos puedan hacerseles no deben prescindir de la inicial cualidad que significa el encararse con tan hermosa materia como es el deslinde de la poesía, la organización de nuestra poética contemporánea”.⁵⁹

Artemio González García reconoce que “la obra ensayística de Arturo Rivas Sáinz es singularmente notoria por las peculiaridades creativas que resaltan su estilo”.⁶⁰ Además, señala a continuación que “el gran ensayista jalisciense dota a este género de una resonancia polisémica y un estilo único, que se ahonda y se recrea a sí mismo y es permeable a insólitas propuestas filosóficas”.⁶¹ De esta manera, Artemio González García reconoce a Arturo Rivas Sáinz como un precursor de la estilística moderna en México:

Como innovador del género, Arturo Rivas Sáinz de alguna manera influye en *El deslinde* de Alfonso Reyes (1942), *La técnica en literatura* de José Luis Martínez (1943), *El arco y la lira* de Octavio Paz (1956) y *Análisis de la expresión literaria* de Árqueles Vela (1965), aunque el ensayo rivasiano permanezca único por la supremacía de sus neologismos y la espléndida polisemia que deriva de su penetración en el texto poético.⁶²

Cabe mencionar que Arturo Rivas Sáinz fue reconocido desde sus primeros escritos por Octavio G. Barreda, quien le publicó en *Letras de México* y el *Hijo Pródigo*. El primer libro de ensayos poéticos de *Prehodiernia*, publicado en 1940, fue reconocido por Barreda como un “pequeño y original tratado de retórica y poética contemporáneas”, titulado: *Prehodiernia, 6 diámetros y 1 secante del círculo poético*⁶³.

Octavio G. Barreda reconoce en una reseña el lugar que ocupa la obra ensayística de Rivas Sáinz:

El ensayo —poético, filosófico— efectivamente, no es practicado en la provincia mexicana; y si lo es, por lo general cae casi siempre dentro de deficiencias o incapacidades más lamentables. El caso de Rivas Sáinz, sin embargo, es otro y excepcional; tan excepcional que, si no temiéramos exagerar, diríamos

58 *Ibid.*, p. 310.

59 *Idem.* .

60 Artemio González García, “Los ensayos de Arturo Rivas Sáinz”, en Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. I, Colección “Los inmortales de Jalisco”, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2008, p. 7.

61 *Idem.*

62 *Ibidem.*

63 Arturo Rivas Sáinz, “Prehodiernia” en *Letras de México*, 4 (n) 22, (15 oct, 1940), p. 6. Véase también la edición facsimilar de *Letras de México*, en José Luis Martínez, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, Vol. II. FCE, México, 1985.

que en él tenemos —en su especialidad— no sólo al ensayista y pensador que nos hace falta, de talla y estructura muy superior a la común y corriente, y aun a la de las que se dicen élites.⁶⁴

Con este maravilloso ensayo se inaugura una de las etapas más fecundas de este escritor jalisciense. Escribir una crítica sobre la poesía desde la poesía, con sus múltiples matices y claroscuros que van desde la poesía de DESTRUIR, ASIMILAR, IMAGINAR, CANTAR, ADJETIVAR, OSCURECER Y HEMI-POESÍA DE CERNIR. En estas diferentes etapas se ensayan las ideas que el autor expone desde varios ángulos y aristas, observando el fenómeno poético en toda su riqueza. Pedro Valderrama comenta al respecto que con “su primera publicación, *Prehodiernia, 6 diámetros y 1 secante del círculo poético* —un libro escrito con un lenguaje turbio en veces, pero profundo y minucioso en otras ocasiones—, recibió una aceptación unánime por parte de la crítica. Personajes destacados como Alí Chumacero y Ermilo Abreu Gómez, entre otros, reconocieron la rigurosidad de los ensayos que constituyen esta obra”.⁶⁵ En este primer tratado se hallan emparentadas la poesía y la filosofía, ya que no hay oposición, sino una mutua interacción, donde ambas se enriquecen, fruto de la experiencia estética. Octavio G. Barreda continúa diciéndonos que:

La obra de este autor es, antes que nada, una obra de arte. Un tratado poético de la poética. Porque Rivas Sáinz es, antes que pensador, poeta; y antes que poeta, pensador. Y si sorprende la rica vena poética de Rivas Sáinz —un fuego continuo, un remolino de metáforas e imágenes—, asombra no menos su inteligencia, la riqueza de sus pensamientos, la profundidad de sus meditaciones, la originalidad y modernidad de sus ideas. Un espíritu de los más lógicos y estructurados, y de los más claros —de los difíciles claros— que hayamos tenido. Culto, elegante, grácil, reposado y seguro. Demasiado seguro, quizá.⁶⁶

Prehodiernia, quiere decir, “antes del amanecer”, es un neologismo compuesto por Arturo Rivas Sáinz que simboliza el pensamiento claroscuro, esto es, la poesía como día y noche, sueño y realidad, empero también representa la actualidad literaria: antes, ahora y después. En este deslinde poético se hallan diversas facetas estilísticas como POESÍA DE DESTRUIR donde reconoce la dialéctica de creación y destrucción: “Construir supone, empero, haber destruido. Hasta en un poema, hay que desmoronar previamente el mundo: desteñir el cielo, para pintar de azul etéreo unas pupilas; arrancar las bocas, para hacer sonreír bermejamente a

64 Octavio G. Barreda, *Obras. (Poesía, Narrativa, Ensayo)*, Recopilación, edición, introducción, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM, México, 1985, p. 243.

65 Pedro Valderrama, *op. cit.*, 2006, pp. 32-33.

66 *Ibidem.*, p. 244.

las granadas; arrebatarse al aire el moño de la bandada, para adornar la melena verde de la hierba... Toda construcción exige materiales, que son tejidos, vísceras y miembros desgarrados de las cosas”.⁶⁷

La estética de la creación poética moldea los materiales de construcción. La poética de la destrucción considera desmoronar, desteñir un poema para volver a reconstruirlo. La hechura consiste en ese goce estético, o sea, en destruir y rehacer el poema. En el deseo o fruición descansa el poder, el poder de crear. La poesía requiere de ese enervante que es el placer estético y que no solo cede ante la creación, sino también como “destrucción desinteresada”. El arte es el puente entre la naturaleza y el espíritu. Asimismo, Rivas Sáinz percibe que “huir de lo humano y de lo real son, en efecto, las dos más impetuosas fugas del arte destructor”.⁶⁸ El poeta, además de crear, destruye para luego reconstruir. Construye lo inconstructible.

Ahora bien, la destrucción artística plantea dos vías alternativas: “deshumanizar” y “desrealizar”, ya que de lo que se trata es justamente de “poner entre paréntesis” tanto lo humano y lo real para llegar a la esencia del arte. Por consiguiente, “deshumanizar, no puede ser destruir todo el poema; sino sólo despojarlo de lo humano colectivo. Lo individual humano, al contrario, medra en la rama de la poesía contraproporcionalmente a la deshumanización. Mientras más hojas se arrebatan a la fronda, más distinto aparece el esqueleto de las ramas”.⁶⁹

Asimismo, “deshumanizar” consiste, peculiarmente en despojar de toda belleza los valores artísticos que representan la humanidad colectiva sumergiéndose en la entraña terrena del arte auténticamente temperado por un estilo individual, a ras de tierra, cultivo del *humus*. Precisamente, “de una personalidad tanto más reseca, cuanto más se aparte de lo que es común al conjunto, para excelsar lo que es genuinamente individual”.⁷⁰ Rivas Sáinz confiere que el arte de la “destrucción” de lo humano consiste en huir de las masas para expresar lo peculiar e individual. Por ende, “el primer efecto en la destrucción de los demás es el de reducir —a élite— los públicos, para luego matar a los elegidos, a los electos, con asombro, con ironía, con desconcierto”.⁷¹

El poder de destruir, estéticamente, concuerda con el deseo de resaltar lo que de infrahumano o sobrehumano contiene una obra de arte: “Cuando el hombre ha perdido su contacto con los hombres ha destruido su instrumento ordenador de realidad —su razón—, se encuentra, sin embargo, ante esas mismas realidades; pero ya entonces deformadas y sin orden”.⁷²

67 Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. I, Colección “Los inmortales de Jalisco”, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2008, p. 19. *Vid.* Primera edición del libro de Arturo Rivas Sáinz, *Prehodiernia*, ediciones Prisma, Guadalajara, 1940.

68 *Idem.*

69 *Ibid.*, p. 20.

70 *Idem.*

71 *Ibidem.*

72 *Ibid.*, p. 21.

En fin, *Prehodiernia* inaugura una nueva estilística con su ensayo sobre “Poesía de destruir”, en donde se expresa lo siguiente: “Así como la deshumanización es incapaz de destruir totalmente lo humano, la desrealización es incapaz de destruir totalmente lo real. Hay algo que jamás puede destruirse: la materia”.⁷³

Recordemos que este tema fue estudiado y analizado acuciosamente por José Ortega y Gasset en su ensayo sobre “La deshumanización del arte” donde realiza una crítica al libro del pensador francés Guyau: *El arte desde el punto de vista sociológico*, enfatizando la impopularidad del arte joven, ya que un nuevo estilo, tendencia o corriente tarda en ser aceptado por las masas. Desde esta perspectiva, “destruir lo humano” equivale a reducir el arte a un público más selecto.

Ortega y Gasset conciente de la estética de Guyau advierte históricamente que “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones, una mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra mayoritaria, innumerable, que le es hostil”.⁷⁴ En este sentido, se halla una ambigüedad, ya que el arte nuevo no es para todo el mundo, no es, desde el punto de vista social, un arte para las masas. El espíritu crítico y joven del artista prefiere ser contemplado más por pocos, que por muchos. El arte nuevo es arte estético, creador de un nuevo sentido, sin embargo: “Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es arte para artistas, entendía por tales, no sólo los que producen arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos”.⁷⁵ Rivas Sáinz coincide con Ortega y Gasset al proponer el acto de “deshumanizar” como reducción a lo sensible:

En su fuga de lo humano no le importa tanto el término *ad quem*, la fauna heteróclita a que llega, como el término *ad quo* el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa.⁷⁶

José Ortega y Gasset considera que esta nueva sensibilidad estética evoluciona con el gusto siendo un factor cultural: “De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando

73 *Ibid.*, p. 21.

74 *Vid.* José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, en *Obras completas*, t. III. (1917-1928), Revista de Occidente, Madrid, 1966, 6ª edición, p. 354.

75 *Ibid.*, p. 364.

76 *Ibid.*, p. 366.

menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama «voluntad de estilo». Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar”.⁷⁷ Más adelante señala que “por todas partes salimos a lo mismo: huída de la persona humana. Los procedimientos de deshumanización son muchos”.⁷⁸

De la misma manera, Rivas Sáinz comprende que la “deshumanización” o “desrealización” conlleva al menos tres aspectos esenciales en la estética de los poetas destructores:

1) separar “materia” y “forma”, es decir, materia deformada. En esta etapa emergente se destruye para construir, y más aún, se “desrealiza idealizando”.

2) cortar la red de conexiones para recrear nuevas tramas de significación, lo cual implica deshacer para transformar, destruir para cambiar, “desrealizar reivindicando”.

3) desanudar todo enlace, substituir las relaciones sintácticas, esto quiere decir, destruir para destruir, siendo uno de los más extremos, “desrealizar desrealizando”.

En la “poesía de destruir” a lo que se quiere llegar es al goce que produce tanto en el niño como en el artista el furor de la destrucción desinteresada, “filosofar a martillazos”, dijera Nietzsche, esto quiere decir, derrumbar las estructuras, los esquemas o los moldes para volver a redescubrir el sentido estético de la vida.

Deshumanizar el arte consiste en despojarlo de los atributos o valores de una época, consiste pues, en concretar lo individualizante, volver a la experiencia originariamente estética, subconsciente o sobrehumana: “No obstante, en la telaraña de las formas subconscientes, ha quedado prendido el mundo entero, ese mundo entero en que el montón de cosas nuevas no deja todavía de percibir el orden; esa naturaleza que el hombre derrumba en ejercicio, otra vez, de su poder de destrucción”.⁷⁹

El arte deshumanizador es la capacidad de crear más allá de la mera condición artificial o utilitaria, mediante el cual surge un nuevo arte. El poeta crea un nuevo mundo, rebasando los límites de lo real y de lo humano. Asimismo, lo expresa Ortega y Gasset: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”.⁸⁰ Con este preámbulo, se advierte que la metáfora tiene un doble sentido poético de destrucción y creación. Por consiguiente, la metaforización es deshumanización y desrealización porque crea destruyendo, une disyuntando, además de que desanuda los enlaces que tienen las cosas en común para transformar con sentido mágico caprichosas fantasmagorías. La metáfora nos da la clave para comprender el estilo del hombre mismo, ya que “la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee”.⁸¹

77 *Ibid.*, p. 368.

78 *Ibid.*, p. 372.

79 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 24. .

80 *Ibidem.* .

81 *Idem.*

Arturo Rivas Sáinz fue un lector avezado de José Ortega y Gasset, puesto que se cuenta que tenía la colección completa de la primera época de la *Revista de Occidente*, compilada en 132 números.

Alfonso Reyes en *El deslinde*, realiza una aclaración sobre la deshumanización del arte, considerando la relación entre no-literatura y literatura. La literatura nos lleva hacia una experiencia originaria de lo humano como experiencia que compartimos todos los seres en común. La literatura somos nosotros mismos. “Cuando se dice: «deshumanización del arte», lo deshumano se opone más bien a lo sentimental inmediato o mediocre. El arte llamado deshumano más bien busca la emoción de la inteligencia y de la sensibilidad afinada, y a esto se llamó deshumanización a falta de un equivalente mejor de «desentimentación»”.⁸²

Ecce homo: El arte deshumanizador consiste en ir más allá de lo humano; empero, todo es relativamente humano: lo inhumano es un acto en contra de lo humano, pero es cometido solo por un ser humano. Más aún, lo humano es sobrehumano, quiere decir, que el hombre que se rebasa a sí mismo puede llegar a devenir otro ser humano diferente, un nuevo ser que recupere la sensibilidad, la imaginación y la razón. Esta es la pretensión de la fenomenología: “Desde luego, las especies que maneja la no-literatura, así sean las matemáticas, son tan humanas como las que la literatura maneja; pero, además, son especiales. No brotan del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al «saber crítico»”.⁸³ Asimismo, considera que todo esto se reduce a decir que lo humano abarca tanto la experiencia estética: no-tética, poética y subjetiva, como la experiencia científica: tética, racional y objetiva, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda, la no-literatura.

En *POESÍA DE ASIMILAR*, Arturo Rivas Sáinz interpreta la poética de Federico García Lorca para ofrecer “un abundoso manadero de reflexiones filosóficas sobre la metáfora”.⁸⁴ En una nota a pie de página se justifica su punto de vista: “¿Será necesario advertir que estas notas para un ensayo no son una crítica de García Lorca; sino solamente unas reflexiones sobre la metáfora, en las que García Lorca es el ejemplo, como podría serlo otro? De ser crítica, lo sería incompleta y analíticamente. Mas repugno, aun contra su sentido derivado, la crítica —criba— de puro análisis. Los ejemplos de este ensayo están tomados del «Romancero»”.⁸⁵

Por medio de la metáfora la poesía puede traspasar el umbral de lo real a lo ideal, de lo material a lo espiritual: “Así, como en la clásica concepción platónica, lo que nosotros llamamos realidad se vuelve, por virtud de la metáfora, el mundo de las sombras y, contrariamente, lo ideico adonde la poesía lleva las cosas

82 Alfonso Reyes, *El deslinde*, en *Obras Completas XV*, «Letras Mexicanas» FCE, México, 1997, p. 41

83 *Ibid.*, p. 42.

84 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 25. *Vid.* “Poesía de asimilar” (1940): Este ensayo se relaciona con su último “manuscrito”, titulado: *La metáfora*, inconcluso a raíz de su fallecimiento en 1985. Si revisamos su estilística se halla una evolución de más de cuarenta años sobre este tropo literario.

85 *Idem.*

reales, se trueca en realidad. La poesía es eso a veces: un acarreo de materiales, desde la cosa real a la idea”.⁸⁶ La metáfora como labor creativa consiste en una transubstanciación poética, sinestésica, metamorfósica y polidéica, lo cual comprende no solo metáforas con un solo término expreso o, en caso contrario, sin término expreso, sino metáforas mixtas y metáforas con sinécdoque. La poesía, para Rivas Sáinz, es mero juego de accidentes que se mezclan entre sí, es decir, traslación de materiales que afectan los sentidos, tanto adjetivos como adverbios que se modifican interconectándose, ya que “no podría sensibilizarse lo insensible, si no se recurriera a la gravidez de lo pesado, al azúcar de lo sávido, al matiz de lo visible. Para traer lo impalpable, lo inodoro y lo inaudible al poder, a la jurisdicción de los sentidos, se necesita dar forma metafórica a lo que sólo así puede imaginarse”.⁸⁷ La relación entre analogía y metáfora es llevada hasta sus extremos, más allá del afán monista, donde se halla una tendencia hacia la ambigüedad al encontrar ciertas correspondencias misteriosas entre los sonidos, colores, aromas, saboreamientos y tocamientos. Esta profunda unidad es plurisensoria y sinestésica.

La teoría estética de Arturo Rivas Sáinz se puede comprender desde tres sendos virajes. El primero consiste en decantar su crítica estilística en torno a las metáforas de otros poetas descubriendo facetas insospechadas por los mismos autores; un segundo miramiento nos permite entrever en sus ensayos poéticos una predilección auténtica como inventor de metáforas; en el tercer viraje se vislumbra un laboriosa estética de la metáfora.

Como “gambusino” y rastreador de las metáforas de otros poetas se destacan sus ensayos sobre Ramón López Velarde, a quien le dedicó varios estudios interesantes para comprender su estilo literario; además de resaltar la poética de sus coetáneos Enrique González Martínez, Alfonso Gutiérrez Hermsillo, Manuel Martínez Valadez, Alfredo R. Plascencia, Francisco González León, Raúl Quintero, se orientó a interpretar las metáforas de Sor Juana, Góngora, García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Garfias, Arqueles Vela, etc...

Adalberto Navarro Sánchez considera que en la estilística de Arturo Rivas Sáinz se halla una notable influencia de Concha Zardoya, lo cual advierte a continuación: “sorprende este ensayista, estudioso del fenómeno literario, las aportaciones acerca de la metáfora lorquiana, en las que anticipa la metodología de Concha Zardoya”.⁸⁸ Cabe decir que esta ensayista y poeta chilena publicó en la selecta *Revista de Occidente* interesantes ensayos sobre la poesía española contemporánea, además, se destaca su amplia formación filológica y sobre todo el conocimiento de poetas vanguardistas de la generación del 27 como Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda. Algunos de

86 *Ibid.*, p. 26.

87 *Ibid.*, p. 28.

88 Adalberto Navarro Sánchez y Sara Velasco, “Algunas revistas literarias”, en *Jalisco desde la Revolución. Narrativa literaria y pintura 1940-1980*, t. XII, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988, p. 93.

estos autores también reciben honda cala de Rivas Sáinz.⁸⁹ Asimismo, se reconoce el lugar que ocupa la poesía contemporánea española en la obra de filólogos como el mismo Dámaso Alonso, Amado Alonso, Guillermo Díaz-Plaja y Guillermo de Torre, y en México, cuya recepción de la estilística fue recogida por escritores y pensadores como Ermilo Abreu Gómez, Arturo Rivas Sáinz, Alfonso Reyes, Antonio Alatorre, entre otros grandes críticos latinoamericanos como Concha Zardoya, Raúl Castagnino, Carlos Bousoño, Martín Alonso y Raimundo Lida.

Me resulta fascinante la concordancia de temas estilísticos entre “La técnica metafórica de Federico García Lorca” de Concha Zardoya y “García Lorca y la metáfora”, pretexto del ensayo “Poesía de asimilar” de Arturo Rivas Sáinz. La crítica literaria de ambos penetra en la técnica y estilo de la poesía de F. G. L.

Concha Zardoya reconoce que “los estudios garcilorquianos cuentan ya con una extensa bibliografía que es obvio reseñar aquí. Comentadores, críticos y profesores nos han entregado los resultados de sus investigaciones personales, sin olvidar los hallazgos de la crítica preexistente ni las afortunadas interpretaciones logradas a través de la estilística”.⁹⁰ En este sentido, se propone realizar un estudio amplio y detallado que mantenga cierta unidad de estilo para hacer frente a la crítica que solamente se enfoca en aspectos parciales o ciertos enlaces y coincidencias, empero, de lo que se trata es de llegar a un conocimiento objetivo y científico de la obra literaria. Resulta difícil y complejo acercarse a la obra de Federico García Lorca debido a que fue un poeta crítico que no creía solamente en la inspiración, sino en un estado de recogimiento que conlleva hacia una “conciencia artística”, lo cual nos muestra que “esta actitud creadora y crítica a la par de F. G. L., tan consciente y mágica a la vez, impidió que su poesía tuviera esas «caídas», esos «descensos líricos» que hallamos en otros poetas, aunque sean de primerísima categoría”.⁹¹ Concha Zardoya realizó un acuciente estudio sobre las metáforas lorquianas donde considera la técnica y el estilo que constituyen su creación poética: “F. G. L., fue un incansable cultivador de la imagen poética, un constante aficionado a las traslaciones de sentido, un infatigable creador de metáforas populares y cultas, llenas de congoja o alegría humana y cósmica y hasta «extraatmosféricas», como él mismo afirmaba al hablar de Góngora”.⁹² Simboliza al poeta español como *cultivador de la imagen poética*, siendo uno de los mejores estudios sobre la estilística de la metáfora en García Lorca. En este ensayo de límites estilísticos

89 Arturo Rivas Sáinz analizó la obra poética de Lorca, Salinas y Alberti: “García Lorca y la metáfora” que es un pretexto de “Poesía de asimilar” incluido en su libro *Prehodiernia. 5 diámetros y 1 secante del círculo poético*, Ediciones Prisma, Guadalajara, Jalisco, 1940, también podemos referir: “Poesía de reducir” ensayo que pone la atención en el procedimiento poético de Pedro Salinas, editado en *Signo, ensueño y etcaetera. Disección y autopsia del poema*, Edición Gráfica, Guadalajara, Jalisco, 1941. sin olvidar, “Contrapunto y fuga. Cuatro compases de Alberti” publicado en la revista jalisciense de literatura *Eos* (1943), etc...

90 Concha Zardoya, *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, p. 337.

91 *Ibid.*, p. 338.

92 *Ibid.*, p. 339.

se considera la falta de estudios sistemáticos en torno a la técnica metafórica empleada por Lorca donde resulta que “todo es igualmente interesante y de la más grande importancia para él. Todas las formas son dignas de canto; en todas hay belleza o expresión, proclamando la total alegría de ser en sí y en todo lo creado. Lo pequeño y lo grande son del mismo modo trascendentes. Luego, en su mundo metafórico, el sol puede ser una naranja y ésta puede ser el sol. He aquí su concepto del orbe, su filosofía, su estética y su moral”.⁹³

Concha Zardoya revisa algunas de las peculiaridades metafóricas más analizadas por la crítica lorquiana como: “Condena de la comparación”, “dinamización y vitalización de las formas estáticas”, “vivificación del paisaje”, “trasposición de lo audible en visión y de lo visible en audible”, “sustantivismo”, “desdoblamiento de la realidad”, “uso del diminutivo”.⁹⁴ El estilo literario de García Lorca es abundante en metáforas e imágenes. Al respecto de estos puntos, Zardoya reconoce, frente a la crítica, las posturas que niegan el uso de analogías en la poesía de Lorca. El poeta, desde sus primeros escritos, realizó comparaciones, siendo uno de los tropos que lo llevaron hacia un crecimiento lírico y metafórico.

La relación entre analogía y metáfora es estudiada tanto por Concha Zardoya como por Arturo Rivas Sáinz. Se reconoce que la comparación es el suelo del lenguaje en el que se plantan las primeras cosechas de la metáfora, empero no es el germen sino el fruto. Es cierto que Lorca pronto abandonó la raíz de la analogía para explorar novedosísimas facetas metafóricas.

En “Poesía de asimilar”, Rivas Sáinz propone una clasificación comparable a la de Concha Zardoya. Veamos pues en qué consiste este acarreo de materiales poéticos que es la metáfora.

Primeramente, se señalan las metáforas con dos términos expresos relacionados por la preposición “de” y aquellas sin preposición “de”. Esta preposición genitiva equivale a comparación o semejanza. Toma como ejemplo la metáfora lorquiana: “el jinete se acercaba / tocando el tambor del llano”, lo cual prosifica: “es de éste —del llano— de quien se habla primordialmente en la segunda frase; en la metáfora, sin embargo, se obra la transfiguración de que el término «tambor», en un ocho que se cruza en las lindes del espíritu, se convierta en el extremo sustantivo, dando al llano una misión puramente adjetival”.⁹⁵

93 *Idem.*

94 *Ibid.*, p. 341 y ss. Concha Zardoya explora las diferentes vetas metafóricas: “Pero todavía hay más. Si afinamos nuestro análisis, vemos que sólo podemos captar plenamente algunos de estos puntos, que otros son susceptibles de reparos, de notables amplificaciones o de nuevas notaciones interpretativas, y que casi todos exigen una consideración más estricta y rigurosa y, sobre todo, una matización más delicada. En realidad, la metáfora lorquiana carece hasta la fecha de un detallado estudio completo, pues sólo ha sido examinada en sus aspectos más destacados. A la luz de un cuidadoso examen de toda su obra, el índice de la técnica metafórica usada por Lorca incluye muchísimos puntos que, reunidos, constituirían un libro entero, siendo el resultado de sucesivas calas a lo largo y a lo ancho de la obra lorquiana. Los límites de extensión que impone el ensayo sólo nos permiten presentar aquí algunas de las peculiaridades más sorprendentes de dicha técnica”.

95 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 25 y ss. El autor considera que: “gramaticalmente, la concordancia se hará con dicho extremo sustantivo; retóricamente el otro extremo podrá convertirse en mero epíteto, en mero adjetivo: el jinete se acercaba / tocando el tambor llanero”.

Aquellas sin preposición “de”, se relacionan de manera implícita o tácita, es decir, sobreentendida, ya que se pueden describir como epítetos marcados por una coma o por conjunciones y disyunciones, además se advierten como entreparentizamientos. La metáfora es un juego de espejos que se cristaliza en el poema.

Por otra parte, Rivas Sáinz considera metáforas con un solo término expreso, tal cual, lo señala la preposición “de”, explicando, en contraste, que “lo figurado radica aquí en que la materia real de las cosas, al ser substituida por otra que se le parece, ha quedado fuera del ámbito poético”.⁹⁶

Otras veces se cambia la preposición “de” por la preposición “con”, o se realiza por inversión de términos o retruécanos. Al respecto de las “metáforas sin término expreso: la carga, en éstas se echa sobre la espalda de la acción significada por el verbo: se encendieron los grillos. El proceso psicológico puede ser así: se encendieron las llamas de los cantos de los grillos... se encendieron los cantos de los grillos... se encendieron los grillos. En el afán de unidad, que no consiente a menudo estorbos intermediarios, se aprietan hasta evaporarse en zumo de movilidad —verbo— los extremos nominales metafóricos”.⁹⁷

Arturo Rivas Sáinz también reconoce metáforas mixtas —duples y múltiples—, tal como se ejemplifica:

«... la sombra levanta la arquitectura del humo». La sombra parece, es humo; pero el humo es sombra de una arquitectura. Mas, lo que es sombra de una arquitectura es, también, humo. Luego, el humo es arquitectura y sombra. «Humo» es término sustantivo de la metáfora «el humo de la sombra» y término adjetivo de la metáfora «la arquitectura del humo». La arquitectura del humo de la sombra que la sombra del humo levanta. Amontonamiento de tropos a lo que no se atrevieron los antiguos, y que, a lo sumo, alinearon metáforas congruentes en sucesiones alegóricas...⁹⁸

En “Poesía de asimilar” o “García Lorca y la metáfora” no solo se considera la relación entre analogía y metáfora, sino entre sinécdoque y metáfora.⁹⁹ A propósito de “metáforas con sinécdoque: andan a veces juntas tales dos formas figuradas. En la expresión «tarde rizada venía / con sus balidos de lana», se siente no sólo la licencia de tomar la parte por el todo, la lana por el cordero; sino también la semejanza del aire rizado por el grito ululante, con la lana rizada con sus grumos de nieve caliente”.¹⁰⁰ Esta translación de cualidades es peculiar del estilo lorquiano: el poeta transmuta con mágico poder las propiedades metafóricas

96 *Ibid.*, p. 26.

97 *Ibid.*, p. 27.

98 *Idem.*

99 Arturo Rivas Sáinz, tras su fallecimiento, dejó inconclusos dos libros inéditos: *La metáfora* y *La sinécdoque*. Posiblemente los pensaba publicar en El Colegio de Jalisco donde laboró hasta sus últimos días. El primer libro fue rescatado en el segundo tomo de la colección de los *Ensayos*, (II tomos), publicado por Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2008. *La metáfora* tiene un Prólogo de Salvador Echavarría y un Introito de Arturo Rivas Sáinz, a manera de diálogo con el lector. Por otra parte, no sucedió así con el manuscrito sobre *La sinécdoque*. Sin embargo, cabe decir que me he dedicado a recuperar los manuscritos originales del maestro Rivas Sáinz, esperemos pronto una edición genética de este ensayo inédito.

100 *Ibidem.*

con otras apariencias y, más aún, en relaciones no metafóricas, mezclando, por ejemplo, el continente y el contenido. La técnica estilística de García Lorca consiste en desmenuzar los accidentes poemáticos para atribuirles nuevas relaciones mutuas a partir de esencias comunes, ya que “no podría sensibilizarse lo insensible, si no se recurriera a la gravidez de lo pesado, al azúcar de lo sávido, al matiz de lo visible. Para traer lo impalpable, lo inodoro y lo inaudible al poder, a la jurisdicción de los sentidos, se necesita dar forma metafórica a lo que sólo así puede imaginarse”.¹⁰¹

Arturo Rivas Sáinz, aficionado a la tauromaquia, encuentra relaciones insospechadas entre las metáforas plasmadas por Lorca. En este ejemplo: las faenas del día representan el capote del torero en una corrida de toros: “Cuando al día se le atribuye el ir corriendo, con el capote de la tarde sobre el hombro de una cima, dando una larga torera que se arrastra sobre el mar y los arroyos, la fantasía puede engolocinarse imaginando la gran plaza de toros del magnífico y abierto horizonte...: «El día va despacio, / la tarde colgada a un hombro, / dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos»”.¹⁰² En este sentido, la comparación entre analogía y metáfora nos permite interpretar que “muchas de las formas metafóricas vistas no son privativamente lorquianas. Algunas no tienen novedad desde el punto de vista de la técnica; pero todas la tienen, superabundante, en la relación de sus extremos, en el valor con que se reducen a su punto ideal los polos más lejanos: un ajo y la luna; el cielo y una vitrina; las espuelas y los astros”.¹⁰³ Asimismo, “un afán monista preside la conjunción del universo en la metáfora: la unidad señorea el cosmos; la misma substancia que llamea en el sol, perfuma en la rosa; la misma materia que brinca en el agua, se aquieta en la roca...”.¹⁰⁴

La filosofía de la metáfora plantea una nueva lógica donde los contrarios se unen, los extremos opuestos se ligan por íntimas relaciones imaginativas y afectivas. La metáfora va más allá de lo real y lo ideal, en múltiples procesos psíquicos que van de la identificación, la transfiguración, la translación o por el aniquilamiento y la creación: “de ese modo, la perfección lógica y la perfección estética pueden, en sentido kantiano, reinar sobre la tierra figurada”.¹⁰⁵ De tal modo se describen las categorías del pensamiento:

Las más simples formas lógicas del pensamiento son la afirmación y la negación; las más simples formas poéticas del pensamiento son la identidad y la diferencia. Toda lógica estructuración del espíritu, efectivamente, es reductible a afirmar o negar; toda poética estructuración del espíritu, es reductible a

101 *Ibid.*, p. 28.

102 *Idem.*

103 *Ibidem.*

104 *Idem.* Más adelante prosigue nuestro autor: “Pero es más: en algunos autores menos ponderados, menos clásicos o menos normales que García Lorca, reposo y temblor, aroma y luz vendrán a ser lo mismo, confundidos en rara sinestesia, hasta poder decir, con Baudelaire, que «los colores, los olores y los sonidos se responden, como ecos que de lejos se confunden en tenebrosa y profunda unidad»”.

105 *Ibidem.*

igualar o distinguir. Pero no puede llegarse a negar o afirmar, distinguir o igualar, sino por la vía de la comparación. Esta es, pues, la suprema categoría formal del pensamiento.¹⁰⁶

A propósito de su teoría estética que reúne tanto la materia y la forma, continente y contenido se afirma lo siguiente: “la forma, empero, no se sostiene en sí misma. Necesita la materia. La de la lógica es la verdad; la de la poética es la belleza. Existen, por tanto, la lógica y la poesía, de la verdad y de la belleza, respectivamente, en lo semejante y en lo distinto. Existen el símil y la antítesis”.¹⁰⁷ La comparación es contradicción y antinomia entre el ser y el no ser. Asimismo, más allá de una lógica racional, la metáfora se funda en una lógica poética donde simultáneamente se asocian el símil y la antítesis:

Porque el «ser y el no ser al mismo tiempo» de la ruta «Heráclito, Hegel, Marx» no tiene corrida en el limbo abstracto de las ideas —donde se realiza la comparación—, ya que se daría el absurdo lógico de una simultaneidad de aniquilaciones y creaciones, siquiera si la tenga en el infierno positivo de los objetos concretos comparados —antinomia entre la lógica de las cosas y de los conceptos—. Es decir, se puede ser algo y no serlo al mismo tiempo; pero no se puede ser al mismo tiempo lo que no se es.¹⁰⁸

Todo fluye constantemente en el devenir heracliteano, en este sentido, todo se transforma, todo cambia, todo pasa y todo queda: “La comparación se funda, por tanto, en la coexistencia de lo mutable y lo inmutable”.¹⁰⁹ Y más adelante subraya lo siguiente: “Pero el ser metafísico no es, no existe; existe sólo el sér —con acento—. Es decir, el sér existe siempre de algún modo y con alguna determinación. No existe el sér inmutable; existe, nomás, el sér inestable”.¹¹⁰ La metáfora, en esta primera fase, se halla vinculada a la analogía: “para eso, en el propio vientre de la comparación engendramos la metáfora”.¹¹¹ Poco a poco, Rivas Sáinz demolerá la concepción aristotélica sobre la metáfora, ya que:

En ésta, síguense usando dos términos; pero, en realidad, ya no son signos de dos cosas, sino de una sola idea, enredada en la urdimbre de palabras. Cuando se afirma que los rejonos de los fulgores estelares se clavan en el agua gris, ya no se comparan rejonos y fulgores. Se identifican. Se funden en una nueva realidad ideal estética de nueva identidad, haciendo un nuevo ente poético que, prometeicamente, viene a poblar el nuevo mundo espiritual de un nuevo gozo.¹¹²

106 *Ibid.*, pp. 28-29.

107 *Ibid.*, p. 29.

108 *Idem.*

109 *Ibidem.*

110 *Idem.*

111 *Ibidem.*

112 *Ibid.*, p. 30.

De esta manera, concluye:

La comparación, por tanto, juega con el lomo sensible de las cosas; la metáfora penetra su entidad profunda y su numérica realidad. La comparación se realiza en aquella región en que la lógica formal rige con los principios de contradicción e identidad; la metáfora en aquella otra, más profunda, en que la mente se reconcilia con el perpetuamente fugitivo devenir del cosmos... No en balde la filosofía de la dialéctica comenzó con la metáfora del río... ¹¹³

Asimismo, filosofía y poesía se reconcilian mutuamente, donde la lógica y la estética se identifican en el mundo de la metáfora. Más allá de la analogía, la metáfora se aproxima a la sinécdoque, al mundo de las sinestesias. De esta manera, podemos ver que este tropo literario será estudiado y practicado por Arturo Rivas Sáinz a lo largo de toda su estilística que va desde 1940 hasta 1985. Esta vía ulterior será continuada en su último ensayo sobre *La metáfora*.¹¹⁴

Por otra parte, Concha Zardoya realizó un cuidadoso examen de la técnica metafórica empleada por Lorca. Cabe destacar que podemos ampliar nuevas interpretaciones estilísticas considerando aspectos esenciales. En cuanto a su estilo se hallan controversias que estipulan que Lorca repudiaba la comparación. Ahora bien: “el poeta no desdeñó nunca esta forma, primer grado del lenguaje metafórico. Aunque predominan, desde luego, las metáforas e imágenes, hallamos comparaciones hasta en su teatro”.¹¹⁵

La comparación es el suelo del lenguaje poético, su base o punto de apoyo, empero no en su forma lógica, sino metafórica. Comparar es un ejercicio de la imaginación, sin embargo, el poeta se lanza en busca de las metáforas más sublimes, más allá de la tradición, en la ruptura se crea una vanguardia.

Las metáforas lorquianas surgen de la inmanencia, movimiento o dinamismo, lo cual permite una “dinamización de las formas estáticas”, debido al uso estilístico de verbos que expresan movimiento o acción. La metáfora cobra nueva vida, lo estático se anima y se mueve. La metáfora conmueve; “de ahí que brote de la poesía lorquiana un extraordinario canto a la vida”.¹¹⁶

Además, en la poesía de Federico García Lorca se halla una fuerza tectónica, plástica o sísmica que se anima en el paisaje, cierta coloración afectiva donde la naturaleza se espiritualiza: “cosas, minerales y vegetales actúan y se vivifican, y hasta parecen dotados de conciencia vital en ocasiones”.¹¹⁷

113 *Idem*. En una nota a pie de página el autor señala que: “al afirmarse, primero, que en el mundo metafórico se restablece la estabilidad y la congruencia, rotas en la realidad por la dialéctica y, después, que la metáfora se realiza en la región en que la mente se reconcilia con el eterno fluir de las cosas, no se hace ninguna contradicción, pues lo primeramente dicho se refiere al nuevo cosmos hecho por el tropo y lo segundo al proceso de tránsito del mundo real al mundo de la metáfora”.

114 *Cfr.* Arturo Rivas Sáinz, “La metáfora” en *Ensayos*, t. II, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008. pp. 293-465.

115 Concha Zardoya, *op. cit.*, 1961, p. 342.

116 *Ibid.*, p. 345.

117 *Ibid.*, p. 346.

De esta forma, el poeta descubre fuerzas sensuales de la naturaleza salvaje que afloran a ras de la metáfora: “la vivificación lorquiana —vena que corre por todas sus obras— tiene lugar de dos modos: 1) El paisaje se anima y se vivifica; 2) lo inmediato realiza acciones animales”.¹¹⁸ Otro recurso de su técnica poética consiste en humanizar y personificar las cosas: “los árboles, el paisaje, los animales, adquieren cualidades o estados psicológicos”.¹¹⁹ La metáfora se plasma en la carne de lo poético. La naturaleza se colorea de nuestras emociones, de sueños y de ideas que nuestros sentidos saborean, olfatean, tocan, escuchan o miran. La poesía sensual y afectiva de Lorca conmueve por la humanización del paisaje. Esta personificación que realiza García Lorca nos permite simbolizar: “labios del cielo”, “dientes de espuma” y el ave que “dibuja con trinos la tarde”. La humanización del arte es naturalización de lo humano donde la naturaleza comulga con lo otro, lo sagrado, lo numinoso. Todo se humaniza en la poesía lorquiana: astros, cielo y noche, flora y fauna, vegetales y anfibios, árboles y piedras, tierra, agua, aire y fuego. La poesía es una conversión mística donde todo se diviniza. La naturaleza vivida y sentida nos lleva hacia una transfiguración de la realidad, que podemos decir, cósmica, sobrenatural o maravillosa. La técnica metafórica de García Lorca consiste en trasvasar esas venas poéticas que convierten el vino en sangre y el pan en carne, transubstanciación espiritual, misterio de la creación poética. Dios se vuelve humano y lo humano se diviniza.

Aparte de la “humanización” se emplea un procedimiento inverso que consiste en la “deshumanización”: “a veces, nos encontramos en la poesía de Lorca con que el hombre asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano. Se reviste de propiedades arbóreas o vegetales, porque se ha establecido una situación interna paralela entre el poeta —el hombre— y el árbol, planta o flor”.¹²⁰

Concha Zardoya añade que el estilo metafórico de Lorca comprende imágenes intervalentes y plurivalentes, vistas como sobreposición de imágenes creadoras. Resultan novedosos muchos de los recursos empleados. Elementos de la naturaleza: cuerpo humano, flora, fauna, objetos inanimados entre otros elementos vivos y orgánicos que se mezclan formando nuevas relaciones intermetafóricas. Además, podemos clasificar: “metáforas de posibilidad existencial” basadas en la plurivalencia de todo lo creado. El poeta unifica lo diverso, empero, “la fantasía de Lorca se dispara hacia todas las posibilidades del ser, diferentes en forma y color, porque su sensibilidad adora estas «apariencias» tan bellas y varias. De aquí que este «devenir» metafórico le atraiga de un modo extraordinario”.¹²¹ Pese a ello, solo podemos aproximarnos a unas cuantas de las muchísimas técnicas estilísticas de Federico García Lorca.

118 *Ibid.*, p. 347.

119 *Ibid.*, p. 349.

120 *Ibid.*, p. 349.

121 *Ibid.*, p. 375. Más adelante advierte que: “En el *Libro de poemas* una rana pregunta cuando pasa el caracol: «¿Es una mariposa?» («Los encuentros de un caracol aventurero») Esta posibilidad de ser nos hace imaginar esta asociación sorprendente: un caracol con alas de colores, un caracol-mariposa. El ser queda dubitando entre tomar una forma u otra. ¿Por

La autora de *Poesía española contemporánea* agrega a la lista de metáforas lorquianas: “Metáforas volitivas”, aquellas que expresan sensaciones y sentimientos como deseo, amor o un eros cosmogónico: “por ejemplo, los astros quieren vegetalizarse: «ni la estrella que quiere / ser hoja» («Deseo», *Libro de poemas*). El niño dice a su madre: «Mamá, yo quiero ser de plata, / Yo quiero ser de agua» («Canción tonta», *Canciones*). En el *Romancero gitano* el verso «verde que te quiero verde» («Romance sonámbulo») es, en cierto modo, una metáfora volitiva”.¹²²

Sin olvidarse de las más variadas y abundantes plurifacitaciones de las “Metáforas sinestésicas” que logran mayor expresividad en la poética garcilorquiana. Asimismo, en una referencia de Concha Zardoya podemos mencionar que Lorca gustaba decir, a propósito de una conferencia sobre Góngora que: “«Un poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas»”.¹²³

La vanguardia del empleo metafórico en Lorca se logra por los múltiples matices y coloraciones de sus poemas que se melodizan, se saborean y olfatan transponiendo sensaciones con imágenes. Por consiguiente, encontramos metáforas sinestésicas que asocian: vista-oído, oído-vista; vista-tacto, tacto-vista; vista-gusto, gusto-vista; oído-tacto, tacto-oído; olfato-oído, olfato-tacto, gusto-tacto, y más aún, oído-vista-tacto.

Apenas se vislumbran algunas de las formas estilísticas que adquieren las metáforas lorquianas: “sin embargo, las sinestesias más originales y abundantes son las que contienen sensaciones traspuestas, y son tan variadas que hacen imposible toda clasificación”.¹²⁴ Además, de las metáforas sinestésicas se hallan metáforas cromáticas donde “la extraordinaria sensibilidad plástica de F. G. L. se vertió desbordadamente en su poesía, dotando a ésta de peculiarísimas cualidades cromáticas”.¹²⁵ Algunas cualidades esenciales de esta metaforización cromática nos permiten describir coloraciones afectivas tales como el ánimo del paisaje, el color visto como intensidad emotiva, sustantivo concreto o adjetivación de cualidades físicas o espirituales. La metáfora puede combinar nuevos matices a los colores o a la inversa el color puede dar origen a una nueva metáfora. La técnica colorida de Lorca nos recuerda que el color se materializa, se evoca en el objeto proyectado, sugiere íntimas correspondencias con otros sentidos, se personifica o vivifica, además

qué? Porque podría ser ambas separadamente. «Todo es encrucijada» —opinaba Lorca—. Es decir, todo puede ser todo y cada ser individual, pues una misma esencia existencial, un *ontos* común, permite que ocurra este milagro o última realidad. Todo es ser cualquier cosa. Todo se intercambia. Todo es posible. Una enorme luz pudiera ser luciérnaga de otra”.

122 *Ibid.*, p. 377.

123 *Ibid.*, pp. 377-378. Más adelante, la autora considera que: “F. G. L., cumplió estas palabras al pie de la letra. Sus sinestesias establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos, transfiriéndoles insospechados matices y posibilidades. No sólo lo audible se convierte en visión y lo visible en audible —como apuntaba Laguardia—, sino que son válidas asociaciones de todas clases, perceptibles por los diversos sentidos, o superponiendo las sensaciones originadas por ellos”.

124 *Ibid.*, p. 379.

125 *Ibid.*, p. 380.

de promover efectos patéticos, anunciar presagios, simbolizar elementos de la naturaleza o del espíritu, estados de ánimo o maneras de percibir sean alegría, tristeza o dolor. El color refleja comportamientos morales y psicológicos, sobre todo, representa ideales.

En torno a las metáforas con sinecdoque, Concha Zardoya define que: “La sinécdoque consiste en designar una idea con el nombre de otra, cuando ambas coexisten de algún modo. Se puede verificar de varias maneras, observándose sólo dos en la poesía de Lorca”.¹²⁶ Estas dos técnicas metafóricas se emplean: “designando el todo por la parte y viceversa” y “nombrando el continente por el contenido, o al contrario”. Asimismo, encontramos definiciones propias del estilo lorquiano como “metáforas con atracción de contrarios”, donde se expresa que: “En ocasiones aparecen en la poesía de F. G. L. metáforas que contienen elementos contradictorios o antitéticos. En ellas, una palabra atrae a otra y el resultado —la metáfora que se da por consecuencia— parece o es contradictorio”.¹²⁷

Otros análisis calan en la relación entre metáfora y materia, es decir, “metáforas de materia” donde las cosas adquieren nuevas significaciones metafóricas. Tal resulta el efecto sinestésico de cambiar una materia por otra, o la atribución de materias inusuales o imposibles mediante la simbolización sinestésica o surrealista. Más aún, se establecen metáforas sintéticas: “García Lorca, en ocasiones, acumula el significado de lo que quiere expresar en una sola metáfora, ganado por un afán intensificador o de síntesis, por una concisión metafórica que apura hasta el mínimo de sus propias posibilidades. Una o más estrofas, así, redúcense a un par de versos que se enriquecen con la carga de una formidable fuerza sugeridora”.¹²⁸ Y demás, como metáforas opositivas, internas e indeterminables.

Arturo Rivas Sáinz en *POESÍA DE IMAGINAR* señala el estrato que prepara el camino para su fenomenología de la imaginación poética. Asimismo, el goce estético no solamente se da en el estrato sensorial, sino en la representación, como segundo estrato.

Edmund Husserl en “Las estructuras noético-noemáticas” considera la re-presentación neutralizante como una especie de “modificación de neutralidad”, que es como decir, “modificación de fantasía”; empero de fantasías simultáneas en múltiples grados diferenciales, fantasía de fantasías. Entonces, allí surge un contenido de fantasía distinto al contenido de sensación, ambos como reiterabilidad y modificación plenas: “Habría que empezar por aprender a ver que aquí se trata de una diferencia de conciencia, que el fantasma, por ende, no es un mero dato de sensación más pálido, sino, conforme a su esencia, fantasía del

126 *Ibid.*, p. 389.

127 *Ibid.*, p. 390.

128 *Ibid.*, p. 391.

correspondiente dato de sensación [...]”.¹²⁹ La estructura de la percepción nos revela que existen múltiples niveles de conciencia que se corresponden de múltiples maneras o estilos. Asimismo, existen fantasías plasmadas en recuerdos o en fantasías, ya que “toda fantasía de grado superior puede pasar libremente a ser una fantasía directa de lo fantaseado mediatamente en aquella, mientras que esta libre posibilidad no tiene lugar en el paso de la fantasía a la percepción correspondiente”.¹³⁰

La percepción estética es fenomenológicamente, plurisensoria y sinestésica. El fenomenólogo y el artista se emparentan con la posibilidad de un vivir artístico, creador, la vida como obra de arte: “Aquí hay para la espontaneidad un abismo que el yo puro sólo puede saltar en la forma esencialmente nueva del actuar y el crear *realizadores* (en el que hay que contar también el alucinar voluntario)”.¹³¹

Rivas Sáinz plasma en este magnífico retruécano la ambigüedad fenomenológica donde la “imagen es la concreción verbal de lo abstracto o la reconcreción verbal de lo concreto en una especie sensible cualquiera”.¹³² En este sentido, encontramos los antecedentes de la estilística fenomenológica en los diversos estratos: razón, imaginación y subconciencia. Además cabe resaltar la relación implícita entre metáfora, imagen y sinestesia, “porque la imagen no es únicamente la translación de lo insensible a lo sensible, sino también de lo corpóreo a lo corpóreo —La fantasía puede disfrazar cualquier cosa, con la apariencia desigual de otra distinta—”.¹³³ La conciencia de imagen no solamente hace referencia a la vista, sino a la representación, sean imágenes acústicas, ópticas, olfativas, táctiles o gustativas combinadas en profundas sinestesias. Más aún, advierte que “las imágenes poéticas siempre son asociadas, en su doble viso de implicadas y de libres. Se implican en la asociación los caracteres sensitivos que se dan en la cosa externamente; pero los fantasmas que se dan en el sujeto, atraídos por la magia del recuerdo, relación o parecido, pueden fácilmente libertarse”.¹³⁴

De esta forma, la imagen acústica no solo es signo de lo representado en un lenguaje pictórico o “pintura verbal”, como lo supone Karl Bühler en su *Teoría del lenguaje*. Rivas Sáinz avanza proporcionalmente, apoyado de autores como Guyau, para afirmar estéticamente que:

La imagen no consiste en hacer visibles, sino en hacer imaginables los objetos. Repugno —con Guyau— la reducción del gozo estético sensual a las puras funciones del ojo y del oído y, aún más, el encarcelamiento de la imagen en la sola virtud modista de revestir con fachas ocularmente aprehensibles.

129 Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM FCE, México, 2013, p. 348.

130 *Ibid.*, p. 349.

131 *Idem.*

132 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 31.

133 *Idem.*

134 *Ibid.*, p. 32.

Así como el ojo necesita orear los panoramas sin matiz, así el oído necesita escuchar las armonías sin voz; el gusto necesita saborear los manjares sin sabor y el tacto engolocinarse con la seda de las cosas impalpables... Para poner tantas facetas mudas, insípidas, incoloras e ingravidas en el fervor de los sentidos, hay que impregnarlas de peso, de azúcar, de sal, de claror... Hay que usar de la imagen. De la imagen poética.¹³⁵

Una fenomenología de la imaginación nos permite comprender que “lo extraordinario de las imágenes poéticas radica en sus relaciones desacostumbradas con la realidad —imágenes confusas y creadas—, con la sensación —imágenes confusas— o con otras imágenes —fantasmas sinestésicos—”.¹³⁶ Lo extraordinario y maravilloso será abordado en *Fenomenología de lo poético*. Estas categorías rebasan la lógica de la razón, por ende, se hallan en una nueva lógica poética de la imaginación. Para no caer en confusiones o evitar equívocos, Rivas Sáinz considera que entre “sensación” y “fantasma” existen diferencias tales como:

Cuando el fantasma se confunde con la sensación, una imagen «ilusionante» nos transforma los objetos, adornándose de galas imprevistas, o una imagen «alucinante» nos lo hace totalmente, al conjuro de un milagro. Inversamente, cuando se confunde la sensación con el fantasma, una tarda somnolencia esmerila las asperezas del sentido: el río, aunque desgarrado por los riscos afilados de su cauce, se desliza como móvil de algodón; el color se desvanece en la morfina gris de la penumbra; el movimiento se desata de la pereza, en «relenti», y la poesía va a parar, plácidamente, a un estado de sueño suave, blando, dulce, lánguido.¹³⁷

La fenomenología de la imaginación poética nos permite redescubrir las sinestesias, ya que “el que llega a hurtarse así de los sentidos, acaba por travesear con las imágenes. Juega con ellas la visión poética, torciéndolas, combinándolas, separándolas y agrupándolas. La sinestesia hace entonces entes raros de modalidades sensoriales incongruentes —músicas que saben y huelen; aromas que cantan; sabores de coloridos diferentes—, porque todos los objetos sensitivos se responden [...]”.¹³⁸

María Noel Lapoujade en su *Filosofía de la imaginación* se replantea como directriz las diversas perspectivas sobre este fenómeno de conciencia, tratando de respetar la pluralidad de los procesos imaginarios, ya que “la imaginación es un ámbito en que puede crecer la magia o la ciencia, que admite hermenéuticas diversas —en ciertos aspectos incompatibles— como la psicología y la trascendental; el psicoanálisis o filosofías del cogito consciente”.¹³⁹ Frente a la unidad estática se propone recrear la diversidad dinámica,

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

137 *Ibid.*, p. 33.

138 *Ibid.*, p. 34.

139 María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Editorial Siglo XXI, México, 2011, p. 11.

fluyente y compleja. En este sentido, pretende dar cuenta del hilo conductor de la filosofía orientada por la imaginación, liberada de las teorías fundamentalmente de la razón, más allá de las corrientes o escuelas, donde se hallan bases fenomenológicas al considerar tanto la imaginación empírica como la imaginación trascendental. Este método de descripción de las esencias en la conciencia nos permite deducir que:

En consecuencia, en un sentido muy amplio podríamos denominar un *enfoque fenomenológico* el emprendido en esta parte, sin que ello implique asumir una filosofía fenomenológica (específicamente el idealismo trascendental a que puede conducir), sino que situándonos “más acá” de la filosofía fenomenológica, nos servimos del *término fenomenología* para recorrer *por esta vía nuestro asunto focal: la descripción sincrónica de los procesos de la imaginación en “la” relación sujeto-objeto*.¹⁴⁰

En su *Ensayo sobre fenomenología ingenua de la imaginación* se pretende alcanzar un conocimiento pretético, a partir de la intencionalidad operante de la imaginación. Esta invitación *a las cosas mismas*, de las que trata la fenomenología, nos lleva hacia una experiencia precientífica, ateorética o antepredicativa. A través de una mirada ingenua, ponemos en suspenso nuestros saberes, creencias o ideas, dejamos de lado las teorías o metateorías filosóficas para acercarnos con espontaneidad a los fenómenos, desde la liberación de prejuicios y desprendimiento de construcciones teóricas.

Este cuestionamiento nos permite avizorar el papel que guarda la imaginación en la percepción, “en lugar de esta clasificación dicotómica proponemos el ensayo de un método fenomenológico preteórico para describir diversas instancias en que la imaginación participa en la configuración de distintas formas posibles de relación sujeto-objeto”.¹⁴¹

Por medio de la imaginación se cumple con el llenado de la percepción, ya que al percibir las cosas se nos muestran escorzadas, sin embargo, la función de la imaginación perceptiva consiste en llevar a cabo procesos de síntesis parciales para llegar a generalidades. En este sentido, la imaginación transgrede los lindes de la percepción sensorial, es el puente unificador o mediador entre el sujeto y el objeto.

La imaginación nace de lo sensible, empero va más allá, trasciende los sentidos, del mismo modo tiene una carga fuerte de afectividad y subjetividad capaz de implicar pulsiones, deseos y valores, ello nos permite concebir una “imaginación afectiva”. Por lo tanto, el método fenomenológico que deliberadamente se emplea consiste en la descripción sincrónica, ahistórica o afilosófica. Desde esta perspectiva, podemos advertir ciertas afinidades entre Rivas Sáinz y Lapoujade, sobre todo en lo que se refiere a la relación fenomenológica entre fantasía e imaginación.

140 *Ibid.*, p. 104.

141 *Ibid.*, p. 109.

Martin Heidegger en su *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* considera necesario hacer una observación previa de las expresiones “fenómeno” y “fenomenología”, destacando un hilo conductor metódico, es decir, desde una interpretación histórica del significado. Heidegger considera que el fenómeno es un modo de acceso a la vida fáctica. Esta hermenéutica de la fenomenología comienza reconociendo que el término “fenómeno”, deriva del griego: φαίνομενον que se relaciona con φαίνεσθαι esto es, “mostrarse”. Fenómeno es aquello que se muestra como tal, en los límites en los que se muestra, en su mostrarse, es pues, un modo señalado de ser-objeto, “esto significa ante todo: está aquí él mismo en cuanto tal, no representado, sea como sea, ni considerado de modo diverso, ni tampoco reconstruido de manera alguna. Fenómeno es el modo de ser objetivo de algo, un modo ciertamente señalado: el estar presente de un objeto por sí mismo”.¹⁴²

La fenomenología no solamente trata de la conciencia vigilante, sino de una conciencia ensoñadora, ya que la imaginación sensible es el fundamento de la percepción estética. El término “fantasía” deriva del verbo φαίνειν o φαίνο, esto es, develar, crear o hacer visible, de aquí que el término “fenómeno” es aquello que aparece ante la conciencia, empero, surge una ambigüedad, ya que también señala: “fantasma”, esto es, aparición, imagen-sueño, visión o imagen engañosa. En la raíz de ambos se nota que φαίνειν es un término polisémico que connota apofansis: descubrir, inventar, imaginar y fantasear, por eso, el sufijo griego: φαν que deriva de φαίνο: brillar, aparecer o develar, puede, a su vez, significar: φανερο, esto es, fantasma, aparente, visión o sueño. A propósito de la diferencia entre fantasía e imaginación, se sobreentiende que “la fantasía, en general, es la operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que ni reproducen, ni reconstruyen la realidad, sino que la alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra”.¹⁴³

La fantasía crea nuevos mundos imposibles, nuevas realidades infinitas, otras maneras de sentir y vivir, bajo lógicas absurdas o fantásticas, mientras que la “imaginación —por así decir— todavía trabaja con respecto a una realidad dada que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea”.¹⁴⁴ Por un lado, lo fantástico nos asombra por sus imágenes maravillosas; por el otro, la imaginación se instala en la memoria y en la percepción, de tal manera que podemos afirmar que la fantasía surge al conjuro de la imaginación: “En la fantasía el hombre puede llegar a sentirse todopoderoso, omnisciente, con una voluntad sin límites, con absoluta libertad: se convierte en el Dios de su mundo fantástico”.¹⁴⁵

142 Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Traducción de Jaime Aspiunza. Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 91-92.

143 *Ibidem.*, p. 136.

144 *Ibid.*, p. 139.

145 *Ibid.*, p. 146. Y más aún, añade, “el hombre juega a ser Dios en ese mundo de arti-ficio. De ahí el sentimiento de goce estético que su poder de creación le brinda, porque el mundo fantástico es el mundo como arti-ficio y ello no es sino el mundo como obra de arte”.

Hasta aquí nos hemos dedicado a desarrollar las bases de la *Filosofía de la imaginación*, como un tópico para comprender la *Fenomenología de lo poético*.

En POESÍA DE CANTAR, Arturo Rivas Sáinz reconoce la resonancia y repercusión del lenguaje poético con sus variaciones sonoras y significativas que fluyen en el verso y en la prosa, ya sea el tiempo con sus intervalos o pausaciones, el ritmo y la melodía en la rima y la composición de las estrofas. En este ensayo estilístico se clasifica la música verbal en diversas formas de expresión: “música-ritmo”, “música-metro”, “música-rima”, “música sugerencia”, “música-ortográfica”, y “música-onomatopeya”.

La música del lenguaje no vale como sonido o voz separado de su significado, sino como “voz significativa”. El significante sugiere coloraciones, pulsamientos, afecciones y pensamientos que no actúan separados del significado sino en una polifonía. Mejor aún, la corporalidad del lenguaje nos muestra el tono de la expresión, el acento enfatizante, el silencio que sugiere, cuyos aspectos intervienen en la composición poética. Las corrientes vanguardistas y futuristas, por ejemplo, han explorado esta múltiple veta que relaciona arte y sinestesia: “Los poemas coquetearon con la arquitectura y la pintura: se encimaban renglones rítmicos o arítmicos, como se superponen materiales en la construcción de un edificio, para impresionar con el arte novedoso de las figuras sugerentes; a veces se pintaban de colores, para hacer alusiones pintorescas”.¹⁴⁶ Para Rivas Sáinz cada época siente de distinta manera esta musicalidad del verso, tal como lo defiende Guyau, asimismo la evolución del lenguaje se debe, probablemente, “a consecuencia de la exaltación nerviosa, la adquiere una fuerza y un ritmo apreciables; al acalorarse el orador, va introduciendo gradualmente en el discurso la medida y el número que faltaban al principio; cuanto más potente y más rico va siendo su pensamiento, más rítmica y musical va siendo su palabra”.¹⁴⁷

El lenguaje moderno irrumpió con la tradicional forma de versificación para crear nuevas puntuaciones o resonancias entre voces. Cada estilo literario añade un nuevo tono, una distinta melodía en la polifonía, un nuevo ritmo y acento. La música dionisiaca nos lleva al delirio, al encantamiento y la ensoñación. La poesía es ensanchamiento de horizontes, apertura a lo otro, lo numinoso. La poesía, la pintura, la escultura, la danza y la música son formas de la expresión. Arturo Rivas Sáinz considera el origen del lenguaje onomatopéyico: “Cuando hablé de vinos, no había pensado aún en el ritmo de embriaguez que tienen esos versos... Oíd el hipo de los suspensivos que descabalan las frases; mirad como «agarra vuelo» el pensamiento, reculando, para saltar con nuevo brío; ved la incongruencia de las interrogaciones. Gozadlo todo —si quereis en la cuerda floja de la risa—; pero no tratéis de entenderlo, porque el entendimiento es dolencia”.¹⁴⁸

146 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 39.

147 *Idem.* Cita tomada de Guyau.

148 *Ibid.*, p. 41. .

En POESÍA DE ADJETIVAR resalta la labor fenomenológica de la adjetivación como calificación o determinación de notas características o peculiares. El poeta es plasmador de adjetivos. En esta fenomenología se clasifican los adjetivos en analíticos y sintéticos: “el primero, aflora a la superficie del concepto la espuma propia de su entrañoso contenido; el segundo arroja a dicha superficie los pétalos de extrañas y maravillosas floraciones, como caídas de las hierbas marginales”.¹⁴⁹ Más adelante, se resume que “la antítesis entre lo analítico y lo sintético adjetivales es fecunda en consecuencias: lo analítico corresponde a uno de los primeros grados de la imagen, a la definición, a la descripción; lo sintético corresponde a los más avanzados grados de la imagen, a la metáfora y al símil”.¹⁵⁰ El análisis equivale a separar, determinar los lindes, es decir, definir conceptualmente; mientras que la síntesis es intuición estética. Una abstrae, la otra suma. La poesía, a diferencia de la ciencia, adjetiva el mundo por medio de la metáfora o la analogía, desatada de las conexiones lógicas, ha creado y recreado las más diversas especies. El estilo es la manera peculiar de adjetivar que tiene un poeta: “la misma substancia puede ser empleada poéticamente, pero cada artista la encenderá del propio colorido y la estructurará según sus propios andamiajes interiores”.¹⁵¹ Por consiguiente, “el matiz y la forma son lo adjetivo de la obra, la personalidad del autor. El matiz y la forma son lo adjetivo de las obras, el estilo de los autores”.¹⁵² El adjetivo nos da la clave de la personalidad de un autor o corriente, es aquello que peculiariza a la obra de arte, pero también lo que le da cierta unidad de estilo, en este sentido, se coordina la obra con la personalidad. Por tal motivo, “los adjetivos son nudos de la malla en que se pesca la belleza; pero en la que queda también enredado el hombre”.¹⁵³

POESÍA DE OSCURECER señala que la claridad o la oscuridad de un verso difiere de la claridad lógica y discursiva de la ciencia. Para el pensamiento claroscuro de Rivas Sáinz, “el arte es mediodía” y mejor aún, siguiendo a Ortega y Gasset: “mediodía de intelección”. No todo lo que es claro es comprensible, ni todo lo que es oscuro es incomprensible, hay cierta ambigüedad o tensión. Muchas veces la claridad puede ser oscurecida o la oscuridad iluminada, todo depende de su interpretación. Más allá de lo claro, lo preciso y lo transparente un lector esteta busca los límites difusos en lo vago, lo impreciso y lo opaco de un poema.

Asimismo, podemos decir que “claridad e inteligibilidad son, pues, cosas distintas; pero también se da una inteligencia clara de las cosas, hasta de las oscuras, cuando la oscuridad se entiende, lo que demuestra que inteligencia clara u oscura no coincide con objeto claro y oscuro de la expresión inteligente”.¹⁵⁴ Este es un problema de perspectiva y enfoque cualitativo: “No es la oscuridad únicamente lo que impide la visión

149 *Ibid.*, p. 43. Vid. “Poesía de adjetivar”.

150 *Ibid.*, p. 44.

151 *Ibid.*, p. 46.

152 *Idem.*

153 *Ibid.*, p. 47.

154 *Ibid.*, p. 51.

clara, sino también la luminosidad. A veces, parece que la sombra ofusca y que la claridad asombra”.¹⁵⁵ Los antiguos preferían la oscuridad, los clásicos la claridad, los barrocos, podemos decir, el claroscuro, en esto hay matices. En este sentido, cabe mencionar la posibilidad de una filosofía poética capaz de comprender la claridad y opacidad, ya que: “hay temas del arte y la poesía que son como las estrellas. Sólo brillan en lo oscuro. Podría decirse que la negrura es su poesía. Explicarlos sería lo mismo que matarlos. Poner en claro un poema surrealista sería peor que no entenderlo”.¹⁵⁶ Por eso, una fenomenología de las opalescencias, sinestésica, polidéica y plurisensórea, nos lleva a percibir la opacidad o claridad de una obra de arte literaria:

Sin embargo, contra lo que podríamos suponer, un conjunto de oraciones que *cause* un correlato intencional opaco, ambiguo, *opalescente*, es mucho mejor que uno que provoque un correlato nítido, exacto, completamente acabado (por supuesto, estoy hablando hipotéticamente porque no existe un correlato así); en fin, un correlato intencional opaco —ambiguo— tiene muchas más posibilidades en cuanto a una verdadera comprensión de la obra de arte literaria; su ser opaco, su opalescencia, hace que se difunda la luz (no importa si poca o mucha) y se desdibujen las sombras; diría yo que se aprovecha la luz a grado máximo porque se difumina, se dispara hacia todos los rincones, haciendo la obra de arte literaria una pequeña o gran joya bien pulida en la que el sentido se refracta y se multiplica de manera fascinante y asombrosa.¹⁵⁷

La fenomenología de las coloraciones afectivas nos lleva a percibir matices y contrastes claroscuros en la poesía donde el lenguaje se torna ambigüedad iridiscente o multiformidad opalescente que se revela en la naturaleza multiestratificada de la obra de arte literaria:

¿Quién no ha entrado a una habitación al atardecer, cuando las sombras nacen sin poder vencer la claridad que refleja aún el cielo? Entonces, a pesar de poder encender la luz artificial, preferimos movernos lentamente en la habitación, disfrutando de esa luz que, por el efecto de aquel cristal viejo y rallado — que nunca nos gustó— ilumina con una luz blanquísima, casi leche, casi nube, todo lo que nos rodea, y nos hace ver los muebles, los adornos, los rincones irradiando clandestinamente la magia que guardan durante el día y tienen por las noches. Solo la luz opalescente y difusa se niega a denunciar implacables límites y defectos, detalles vanos o manchas endebles, es esa cuasi-luz la que nos da la confianza para caminar sin iluminación total, abandonándonos a la aventura de pasear nuestra mirada y nuestros pasos por esa vieja casa y ahora nueva habitación.¹⁵⁸

155 *Ibid.*, p. 52.

156 *Idem.*

157 *Vid.* Silvia Ruiz Otero, *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*, «Biblioteca Francisco Xavier Clavijero», Universidad Iberoamericana, México, 2006, p. 33.

158 *Ibid.*, pp. 33-34. Más adelante Silvia Ruiz Otero (p. 121) nos comenta su experiencia hermenéutica: “Quizá la magia de la opalescencia sea la que me atrapa como lectora y me hace preguntar y seguir preguntándole al texto, quizá sea el *opalescer*

Cabe destacar que la *Fenomenología de lo poético* mantiene secretas correspondencias con *La obra de arte literaria*. Roman Ingarden describe el fenómeno de la opalescencia del correlato intencional opaco, es decir, en la ambigüedad de las unidades de sentido que provoca la multiplicidad opalescente. El tema de la ambigüedad se presenta tanto en la polisemia de las palabras individuales dentro de la oración como en una oscuridad, también ambigüedad de la construcción de la oración. Ello nos abre múltiples formas de interpretar y comprender una obra de arte literaria. La ambigüedad intencional se concretiza en la lectura mediante los correlatos intencionales opalescentes formando multiplicidad de interpretaciones de contenidos de correlatos. No es que haya muchos correlatos posibles, hay un solo correlato para cada oración ambigua, es decir, un correlato opalescente, tal como se expresa en *La obra de arte literaria*:

La presencia del correlato “opalescente” puramente intencional de la oración, es de particular importancia para aprehender la esencia de la obra de arte literaria. Por el momento se debe notar solamente que hay un tipo especial de la obra de arte literaria cuyo carácter básico y cuyo encanto peculiar descansa en las ambigüedades que contiene. Su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basan en la “iridiscencia” y la “opalescencia”, que perderían su encanto si alguien quisiera “mejorar” la obra evitando las ambigüedades (como, por ejemplo, pasa con frecuencia con las malas traducciones).¹⁵⁹

En HEMI-POESÍA DE CERNIR, se halla un pensamiento analógico capaz de salvaguardar tanto el sentimiento como el pensamiento, la naturaleza y la cultura, el arte y la razón. Es un hecho que la comparación ha transformado nuestra manera de percibir y expresar. Las maneras o estilos han cambiado con el paso del tiempo hasta llegar a formas más estilizadas como la greguería. La “comparación” tiene una triple función: gramatical, lógica y poética. De esta manera, la comparación puede ser gradual, afirmativa o analógica. Sólo en poesía todas las cosas pueden ser comparables entre sí. En la gramatical se definen las relaciones entre las cosas. En la poética interviene la fantasía y la imaginación. En la lógica se determina la idea. Es la comparación un modo de conceptismo sofisticado. Dicho sea, existen diversas estructuraciones que evolucionan históricamente: el conceptismo de la idea, de la paradoja, del chiste, del retruécano y la hipérbole, los conceptismos verbales, ya sean del sentido figurado, de la ironía, ideológico, etc...

El mundo opalescente de la metáfora señala la ambigüedad no sólo del correlato intencional como unidad de sentido en las palabras o conjunto de oraciones, sino en los objetos representados.

una forma de deslumbramiento que me permite vivir en un mundo real que nunca será para mí tan serenamente luminoso como el mundo de la obra de arte literaria”.

159 Vid. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, Traducción de Gerald Nyenhuis H., Universidad Iberoamericana, Editorial Taurus, México, 1998, p. 170.

En el segundo libro de Arturo Rivas Sáinz, *Signo, ensueño y etcaetera. Disección y autopsia del poema*, se estudian los diversos estratos fenomenológicos de la obra de arte literaria. El autor escribió en este libro un ensayo titulado: POESÍA DE SIGNIFICAR, subtítulo: “Estructura del poema”, cuyas notas fueron publicadas en los números 7 y 8 de *Tierra Nueva*.¹⁶⁰

José Luis Martínez escribió a propósito que: “*Poesía de significar* destaca por el rigor lógico con que se aboca al examen de la estructura poética, aunque lo oscurezcan arbitrariedades en las conclusiones y una excesiva amplitud en sus consecuencias”.¹⁶¹ Se debe agregar que parte de la incompreensión en que se tiene a Rivas Sáinz se debe al empleo de recursos retóricos condensados en un lenguaje barroco, debido al uso de neologismos propios de su estilo. A causa de esto, Martínez critica este uso hiperbólico del lenguaje donde se reprocha lo siguiente: “enlazado con esta falta de rigor lógico, con esta falta de precisión, es aparente en los ensayos de Rivas Sáinz una predilección por el uso de un lenguaje pastoso, entre poético y alucinado, y lleno, o más bien atestado, de absurdas imágenes absolutamente ineficaces para el deslinde de la poesía”.¹⁶² Sin embargo, se reconoce que la escritura de Arturo Rivas Sáinz, pese a sus defectos de estilo, puede llegar a convertirse en una de las apuestas más representativas del ensayo estilístico fenomenológico:

En conclusión, todos estos reproches no convienen sino en la necesidad de un más preciso ajuste de los recursos técnicos que Rivas Sáinz usa para el discrimen de la poesía, tarea en la que tantas posibilidades muestra. Que eche de lado los follajes que oscurecen sus ensayos y esas graciosas escapatorias suyas a un lenguaje para él tan dilecto y que hoy es apenas el sarampión que aquejó hace unos lustros a los escritores de “vanguardia”. Cuando Rivas Sáinz haya conseguido librarse de tales herencias, habremos ganado, sin duda, un ensayista ejemplar.¹⁶³

Me parece que esta aguda crítica, a pesar de señalar ciertas ambigüedades que son inherentes en los ensayos poéticos de Arturo Rivas Sáinz y que no han sido estudiados a fondo, realiza un ajuste de cuentas, al tratar de poner en la balanza y cuestionar de fondo, ciertos defectos de estilo que el mismo escritor intentó superar en futuras obras. En *Signo, ensueño y etcaetera* considera que la “Estructura del poema” se compone de materia y forma, continente y contenido. A partir de estos cuatro aspectos se pueden interpretar los diferentes estilos literarios. Esta ontología de lo poético considera —fenomenológicamente— no la substancia o esencia, sino los accidentes o modos de ser de los entes poéticos, ya que “concretamente, en efecto, no existe la

160 Arturo Rivas Sáinz, “Poesía de significar”, en *Tierra Nueva*, núms. 7-8, México, enero-abril de 1941, pp. 53-63. *Vid.* José Luis Martínez, Ed. Facs, (RLMM), FCE, México, 1982, t. II, pp. 61-71. También aparece un fragmento de este ensayo en *Papel de poesía*, núm. 12. Saltillo, Coahuila, septiembre, de 1941, p. 2.

161 José Luis Martínez, *Literatura mexicana Siglo XX (1910-1949)*, Primera parte, Antigua Librería Robredo, México, 1ª edición, 1948, p. 311.

162 *Ibid.*, p. 368.

163 *Ibid.*, pp. 313-314.

Poesía; existen, nomás, las cosas poéticas”.¹⁶⁴ A diferencia de la Substancia, que es fija e inmutable, en los accidentes las cosas se transforman, se truecan en otras, adquiriendo una nueva significación. Es la poesía impura una poesía de cosas, de accidentes, de fantasmas. El accidente es lo que le sucede o acontece a aquello que llamamos el poema: “advírtase, sin embargo, que la poesía es un accidente de la cosa pura, no de esa otra ya modificada por el accidente poético. Porque esa cosa poética —poema— es ya una entidad distinta, un nuevo sér que tiene que ser, forzosamente lo que es: poético”.¹⁶⁵ La creación poética tiene que ver con materiales del mundo que se transforman y se suceden sin cesar, continuamente. Este análisis de la estructura ontológica del poema nos lleva a investigar acerca de las partes que constituyen una obra de arte literaria. Materia y forma son indisolubles, ambas conforman “la unidad concreta indivisible”. No se pueden analizar sesgadamente; más bien, conviene describir la unidad fenomenológica de los estratos que componen una obra de arte literaria. Cada estrato es simultáneo, concuerda con la totalidad y la unidad de la estructura del poema. Igualmente sucede con el continente y el contenido donde se hallan las palabras sonoras y significativas. El continente se refiere al valor sensorial que tienen las palabras, mientras que el contenido se refiere a las ideas. Entre lo sensual y lo intelectual se halla la imaginación poética. De esta manera, se concibe su teoría estética expresando que: “El poema se estructura, de acuerdo con lo dicho, en un sér real y en un sér significativo. A su sér real pertenecen el continente y el contenido —las palabras y sus ideas correspondientes—; a su sér significativo pertenecen la materia y la forma— significado y poesía”.¹⁶⁶ Conviene deslindar materia y forma, continente y contenido:

Que la materia de un poema son las cosas, quiere decir, no que en ellas es donde se realizan verdaderamente, todos los trucos, trances y caprichos del juego poético; sino que en tanto gozamos del placer estético, en cuanto nos engañamos creyendo que ese juego es verificado en aquéllas. Si no proyectamos el suceso poético sobre el mundo real y lo dejamos en el ámbito de lo ideal de la mente, la poesía degenera en pura demencia: locura es, en efecto, confundir el cielo y el mar en la razón; pero no identificarlos en un mundo en el que la omnipotencia del poeta puede acordar las cosas como le dé la gana. Lo mismo pasa si dejamos la poesía en el ámbito verbal de las solas palabras; pero entonces, la poesía degenera en puro viento... Finalmente, si relegamos la poesía a la sola región de las imágenes, recordemos, que por serlo, permanecen si no imaginamos cambio de las cosas imaginadas. Así como el espejo no altera su contenido si no hay alteración de las cosas espejadas.¹⁶⁷

164 Arturo Rivas Sáinz, *Signo, ensueño y etcaetera. Disección y autopsia del poema*, Editorial Gráfica, Guadalajara, Jalisco, 1941. Vid. Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. I, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 61.

165 *Ibid.*, p. 62.

166 *Ibid.*, p. 64. Es peculiar del estilo de Arturo Rivas Sáinz acentuar “sér”, entendido metafísicamente como Ser, para diferenciar simplemente “ser”, visto como accidente.

167 *Ibid.*, p. 65.

Por consiguiente, podemos apreciar que la estética fenomenológica de Arturo Rivas Sáinz pretende enfatizar que “lo que se afirma es que la poesía no es un juego de palabras, en cuanto tales, ni de ideas, en cuanto tales, ni de imágenes en cuanto tales, sino de imágenes, de ideas y de palabras en cuanto representaciones y signos de las cosas”.¹⁶⁸ Desde sus primeros libros se halla una teoría estética que proporciona una comprensión fenomenológica de lo poético. Rivas Sáinz hace una distinción entre “personalidad” y “estilo” afirmando que “la personalidad, ciertamente, no es una forma del poema, sino substancia material del mismo. Lo contrario del estilo, elemento puramente formal que arquitectura un edificio de la obra —materia, continente y contenido— con los andamios de una manera artística”.¹⁶⁹

Existe una cierta afinidad con la fenomenología-hermenéutica de Roman Ingarden en cuanto a los estratos que componen una obra de arte literaria; además de que se pone un acento especial en el lector esteta, es decir, en la concretización. En verdad, tanto Ingarden como Rivas Sáinz confieren al proceso de lectura —como experiencia estética— un papel fundamental dentro de la obra literaria: “es en este sentido como la obra artística, literaria, sobre todo, constituye un símbolo para el psicoanalista y para el crítico, por estar construida con las propias vísceras de su autor y palpitar con los propios latidos de sus pulsos”.¹⁷⁰

No resulta azaroso comparar la obra de ambos pensadores, al contrastar sus metodologías y perspectivas sobre el fenómeno poético. La estética fenomenológica de Rivas Sáinz comprende que “la estructura del poema que se ha expuesto se funda en la propia estructura humana: el hombre es primordialmente, de la periferia al centro, sensación, fantasía e inteligencia”.¹⁷¹ En todo caso, se halla como antecedente de su *Fenomenología de lo poético*, al tratar de describir los estratos fenomenológicos de la obra de arte literaria: “fenomenología de lo sensual”, “fenomenología de lo imaginativo” y “fenomenología de lo conceptual”. De esta manera, hemos encontrado propuestas afines entre Ingarden y Rivas Sáinz al considerar los estratos de la obra de arte literaria. No cabe duda que su teoría estética se fue demorando en un proceso evolutivo-estilístico. De ahí radica la importancia que merece el estudio fundamentalmente de su pensamiento y los alcances de la fenomenología estética: “la propuesta estructural del poema se asienta sobre fundamentos sólidos, pero, aun suponiendo que pecara de arbitrariedad, el análisis establecido se justifica por entero en la necesidad que tenemos de entendernos sobre los términos y tecnicismos literarios, circunscribiendo, de una vez por todas, las lindes precisas de su extensión y comprensión”.¹⁷² La fenomenología pretende ser radical: quedarse en el comienzo, no quiere llegar a ser un sistema absoluto o teoría, ya que en esencia se halla un aire inacabado.

168 *Idem.*

169 *Ibid.*, p. 68.

170 *Idem.*

171 *Ibidem.*

172 *Ibid.*, p. 70. .

Edmund Husserl se refiere al comienzo de la filosofía y al comienzo del filósofo como un retroceso a las cosas o estados de cosas mismas en la experiencia y la intelección primigenias. ya que “solo puede empezar genuinamente a filosofar quien decida comenzar de nuevo la filosofía”.¹⁷³

Arturo Rivas Sáinz se propone un nuevo comienzo de la filosofía en su ensayo sobre POESÍA DE ENSOÑAR donde investiga por cuenta propia la relación entre lo lógico —causal— y lo poético —mágico—, por lo cual se halla una antinomia, puesto que para la lógica señorea el principio de identidad, de diferencia y el del tercero excluso; mientras que en el mundo poético se destruyen estos principios fundamentales.

Esta reconstrucción radical de la *Fenomenología de lo poético* se orienta hacia el “principio de todos los principios”, es una vuelta al origen, en el sentido no de ciencia, sino de filosofía primera, es decir, una estética. Rivas Sáinz es consecuente con su vocación que responde sobre todo a una filosofía poética.

En este sentido se cuestiona sobre la supuesta relación socrática de la *καλοκαγαθία*, donde se admite cierta reciprocidad entre lo bello y lo bueno, empero, Rivas Sáinz se cuestiona ese ideal clásico, al poner en suspenso no solamente la relación entre verdad y belleza, sino entre poesía y belleza. Esta bicondicional incuestionable muestra que no necesariamente lo que es verdadero es bello, ni viceversa. Hay poesía del pavor, del horror y de lo feo que no caerían en estas sendas reflexiones. Por eso mismo no todo lo que es poesía debe ser a fuerza de bello.

A propósito de esto, la estética rivasiana comprende que el arte es el mediador entre el espíritu y la materia, el alma y el cuerpo, la naturaleza y la cultura. Del mismo modo, la poesía no puede ser vista solamente bajo el yugo del intelecto, más bien tiene que asediar los límites de la razón donde la ensoñación y lo fantástico se liberan de sus amarras. Por eso la poesía escapa de la razón, aunque de una razón dominante, técnica y científica. Empero, una razón poética nos puede permitir comprender los estratos que conforman su cosmos estético, es decir, la poesía vivida y sentida desde una razón sensible, imaginativa y conceptual. De esta manera, se realiza un deslinde de lo poético:

Dos ámbitos responden, por tanto, a lógica y poesía. La Lógica, atmósfera de toda tarea del pensamiento, señorea los espíritus; pero no puede imperar sobre los cuerpos cuya fluencia constante diluye en sus deslices fugitivos la espuma de las más indisolubles contradicciones. La poesía, empero, que cristaliza sus espectros en prisma de embustes y mentiras, no puede curvar su arcoiris en la pura nubeda nítida y serena del espíritu sin carne.¹⁷⁴

173 Edmund Husserl, *Las conferencias de París. Introducción a la fenomenología trascendental*. Presentación, traducción y notas de Antonio Zirón Quijano. Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM, México, 2009, p. 4.

174 *Ibidem.*, p. 74.

De lo que se trata no solamente es de aclarar el entendimiento, lo lumínico del pensamiento como λογος, sino como ερμηνειωτιν. La fenomenología no solo es descripción de esencias, sino interpretación de la existencia, ya que hermenéutica significa: traer mensaje y noticia, comunicar, llevar al encuentro, visión, facticidad. De ahí que sea necesario reivindicar una fenomenología hermenéutica de lo poético.

Por otra parte, el término *aisthesis* nos remite a una teoría general de la sensibilidad como interrogación y comprensión de la dimensión sensible, de inmediato, no solamente se refiere al arte, sino a la corporalidad de la expresión o *logos estético* primordial. Una revisión de lo estético se orienta hacia una reconstrucción de la sensibilidad, de la experiencia en su sentido primario, como mundo originario. Lo sensible no es materia, cosa, ni conciencia o espíritu, sino que se instaure en la relación intermedia, de vez en cuando se instala en una especie de intermundo y, justamente, en esto consiste la rehabilitación de lo sensible; ya que la corporalidad es ambigua, es un sujeto-objeto, vidente-visible o carne-espíritu. La experiencia originaria es subjetiva, corporal y ante-predicativa. Mario Teodoro Ramírez acerca de la estética fenomenológica considera una rehabilitación de lo sensible:

Si la percepción es el acto estético por excelencia y el objeto estético un objeto percibido, el sujeto de la experiencia estética, esto es, el sujeto del acto perceptivo, no puede ser sino el cuerpo, nuestra corporalidad viviente. Es un cuerpo, vidente, tangente, oyente, quien percibe el objeto artístico, quien aprehende el sentido estético; todavía más, es una subjetividad corporal la que crea el objeto artístico y es otra la que lo capta. En fin, lo que el Arte expresa es la corporalidad o la carnalidad del Ser. Nuestro cuerpo es la sustancia de la vida estética: su fundamento, su materia, su destino.¹⁷⁵

La tesis implícita en el pensamiento de Mario Teo Ramírez consecuentemente afirma que existe una correspondencia entre la experiencia sensible y la experiencia estética, es decir, no hay separación o ruptura tajante, aunque tampoco mera identidad o reduccionismo. Esto significa, en otras palabras, que entre una fenomenología de la experiencia perceptiva (en general, una ontología del ser sensible) y una

175 Mario Teodoro Ramírez, *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y humanidades. UAEM, México, 1ª edición, 1994. p. . 73. Más adelante en el Capítulo IV “El cuerpo como sujeto estético” (p. 75), el autor propone un quiasmo entre “cuerpo-arte” para comprender la estética fenomenológica: “Entre el ser del cuerpo y el ser de la obra de arte hay esclarecimiento recíproco y, todavía más, similitud o analogía ontológica. No creemos contradecir el espíritu del pensamiento merleau-pontiano si completamos su tesis de interpretar al cuerpo como obra de arte, con la versión recíproca: interpretar a la obra de arte de acuerdo con el modelo de la corporalidad viviente: el cuerpo es estético tanto como la obra de arte es corpórea. La obra de arte es como una extensión ejemplar de nuestro ser corporal, como un ser carnal prototípico. El modelo de un sentido inmanente —aquello que la obra de arte se propone hacer— no lo encontramos en otra parte sino en el modo de la vida corporal. Toda la especificidad del fenómeno artístico se nos escapará mientras queramos seguir pensándola en los marcos explícitos o supuestos de una filosofía de la conciencia y sus derivados (conocimiento, imaginación, razón, etc.) Por el contrario, pensado como carne —como indistinción de materia y espíritu— podemos empezar a comprender sus virtudes más singulares, a desentrañar sus enigmas más persistentes, su proyecto más íntimo. La obra de arte no es materia, sensación, cosa; tampoco imagen, idea o significado: es carne; materia viva, idea sensible, sentido operante”.

Teoría estética (en particular, una teoría del arte) hay también interdeterminación y mutuo esclarecimiento. Gracias al esquema corpóreo nuestro cuerpo deviene en un nuevo sentido inmanente, sensible sentido, sentido operante, materia viva, idea sensible, corporalidad animada o espíritu encarnado:

La estética y lo estético representan para la filosofía el campo crucial de la reflexión, el lugar límite de la crítica ejercida como actividad teórica. De la manera que se le quiera concebir lo estético siempre significará el espacio trascendente a la racionalidad intrínseca de toda posición discursiva: el espacio de otra constelación, de otra dimensión: la dimensión Otra: el campo abierto de la imagen, la figura, la sin-razón, los placeres lúdicos y los significantes puros, la dialéctica como vivencia y la contradicción sin solución; la dimensión de Eros, el mundo vital, la experiencia pura y el devenir irresistible de las fuerzas creadoras, transfiguradoras de la palabra, la materia, los cuerpos, los flujos, los sonidos, los puntos, las líneas, las superficies...reino de singularidades, los acontecimientos, las apariencias.¹⁷⁶

Arturo Rivas Sáinz afirma consecuentemente que la filosofía es un arte. De esta forma, la reflexión sobre la Estética nos conduce hacia un replanteamiento de la Filosofía. En su ensayo sobre POESÍA DE ENSOÑAR se halla un pensamiento analógico donde se rehabilita una nueva forma de sentipensar el arte desde una imaginación sensible y afectiva. Asimismo, se propone una fenomenología de la intencionalidad poética que recupere no solamente la conciencia vigilante, sino la inconciencia o estados afectivos en común como el delirio, lo inconciente, lo hipnógeno. Para ello se requiere de una conciencia ensoñadora en “despierta somnolencia”, es decir, semiconciente o seminconsciente. En esa forma, se comprende la influencia que tiene en la poesía la vida del sueño y la vida de la realidad, dos vidas que confluyen en un vértice donde la materia se espiritualiza y el espíritu se materializa. En esa región límite entre el sueño y la realidad donde “las letras, los colores, los sonidos no son más que barrotes de una reja detrás de la cual bullen las ideas. Más lejos, mejor presas, se mueven en anochurnadas teorías las oscuras nociones inconcientes”.¹⁷⁷

He aquí el misterio de la creación poética: “en ese abismo submarino está el placer de la poesía verdadera y en el goce de esa fauna que, de la conciencia, ha ido a sumirse al subconciente, para surgir, después, enjorada de las sonámbulas relaciones que jamás alcanzamos en la red de un mediodía, completo y maduro”.¹⁷⁸ El pensamiento tuvo que cavar hasta el fondo de sí mismo para encontrar a ras de tierra la entraña terrena del sueño. La poesía se revela, fenomenológicamente, en ese estado interpsíquico que no afecta solamente a la razón sino a la imaginación. Ambos se requieren mutuamente para la creación poética. Puesto que la poesía no solamente es sensible, sino imaginativa.

176 *Ibid.*, p. 40.

177 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 75.

178 *Idem.*

Los poetas recuperan esa región salvaje de la conciencia alerta-vigilia, en ese intermundo donde al metaforizar crean mundos fantasmagóricos, plenos de sensación e imaginación; empero de una imaginación regida por la libertad. Rivas Sáinz expresa estas múltiples imbricaciones entre música, adjetivo, metáfora, imagen y símbolo donde: “Armonía y melodía pelean por el sueño y la vigilia. Aquélla abre las puertas atezadas del reposo, pero ésta se interpone, dejando entrever, a su través, el onírico ensalmo misterioso. La fantasía se queda en el dintel mismo intermedio y goza adormida, la emoción despierta, al propio tiempo que su despierta emoción se narcotiza en el ritmo”.¹⁷⁹ La música es un opio que nos lleva al delirio, manía o frenesí, tal como la danza, son artes extáticas, más que estáticas “porque la variedad —melódica— desalearga la atención y alumbra la conciencia; pero la repetición —rítmica— evoca figuraciones hipnagógicas, vaporosas del inconciente removido: la sucesión de las aguas y su ruido, al caer, nos hipnotizan, no en razón de su continuo movimiento; sino al contrario, en razón de que tal sucesión y movimientos se deshacen en la apariencia de la fijeza y el éxtasis”.¹⁸⁰

La fenomenología rivasiana concede a la intencionalidad operante un papel fundamental al considerar el sueño o, en todo caso, dos formas de vivenciar el mundo, en estado alerta y en estado de vigilia, y más aún, reúne en mutuo matrimonio a la filosofía y a la poesía: “No es, nomás, que se esté dormido o despierto. Entre el sueño y la vigilia se acurrucan incontables estados interpsíquicos: hay una somnolencia vigilante y un soñar despierto. Un soñar despierto es la metáfora”.¹⁸¹ No en balde “siempre fueron llamados «soñadores» los poetas y «ensoñación» la labor artística que precede o acompaña la creación”.¹⁸² La poesía se acerca más al misterio y a la región fantástica del ensueño, sin embargo para plasmarse requiere no solo de la sensación o imaginación, sino de una razón estética, práctica y vital, lo cual se propone una filosofía poética:

Efectivamente, desde el punto de vista de la Lógica —con mayúscula— toda poesía es absurda y monstruosa, porque compara o disocia. Si compara mediante la metáfora, tiene un aspecto en que niega el principio de contradicción; si disocia mediante la antítesis, tiene un aspecto en que niega el principio de identidad. Algo que no se aviene, por tanto, a dicha Lógica, interviene en la poesía: la materia heracliteamente móvil y huidiza.¹⁸³

El fenómeno es aquello que se muestra y explana, es decir, allana y libera el camino del encubrimiento mismo, en el sentido del estar ocultado, encerrado o desfigurado. La fenomenología es originariamente

179 *Ibid.*, p. 76.

180 *Idem.*

181 *Ibidem.*

182 *Ibid.*, p. 77.

183 *Ibid.*, p. 78.

interpretación y comprensión del ser-en-el-mundo. En este giro ontológico que va de la “deshumanización del arte” —propuesta por Ortega y Gasset— a la “naturalización de lo humano” como retorno a lo sensible, es decir, “vitalismo estético” —anunciada por Rivas Sáinz—, hay un diálogo con la tradición, en este desmontaje se halla una verdad oculta: “el arte deviene así una fusión del hombre con la naturaleza; pero ya no sencillamente como espiritualización de la materia, sino como naturalización de lo humano. Naturalización de lo humano que implica un retorno del espíritu a sus fuentes materiales —verdadera «humanización», en sentido etimológico, puesto que «humus» significa tierra”.¹⁸⁴

Lo humano no solamente es cultural, sino natural. La estética fenomenológica pretende superar las dicotomías inmanencia-trascendencia, carne-espíritu, imaginación-intelecto. Hay que *volver a las cosas mismas*, tal y como surgen ante la conciencia, en esa experiencia antepredicativa, primordial. El arte es mediador entre el hombre y la naturaleza: “con esta humanización, con este volverse tierra el poeta, el concepto se diluye en la poesía; pero se suspenden, en ellas, las vivas y las virtuales facetas inmanentes en las cosas”.¹⁸⁵ Más adelante concluye felizmente que: “En esa forma puede llegarse hasta el corazón de lo real verdadero, por encima —super— de la aparente realidad sensitiva. Por encima del platónico mundo de las sombras, pero por debajo de la idea platónica. No idealismo, sino super-realismo, mejor aún, per-realismo en la realidad auténtica, contradictoria, tornátil y mudable”.¹⁸⁶

En POESÍA DE PINTAR, se traza una cierta correspondencia con la teoría fenomenológica de lo psíquico, de Alloys Müller., vista desde fenómenos físicos y psíquicos, tales como el movimiento y la fuerza, la extensión y la intensidad: “La vista, en efecto, no logra sino «lo que puede» y, como el poder es movimiento y fuerza, alcanza más, en extensión, mientras más se mueve y, en intensidad, mientras mejor se aplica: movimiento y fuerza condicionan la visión, el primero, coordinando los puntos de vista; la segunda, haciendo la virtud y calidad —color— de los ojos”.¹⁸⁷ El ser de la poesía es desvelada por la mirada escorzada de una pintura o cuando escuchamos un poema en voz alta, sinfonía plástico-poética. Asimismo existen dos tipos de poetas que pintan el mundo con su visión sensual o espiritual. Los poetas sensuales (visuales, acústicos, gustuales, olfativos y táctiles) plasman en la carne una visión coloreada, sinestésica y opalescente. La sensibilidad estética es sensibilidad intensa, hipersensibilidad. No es casual que los poetas sientan el mundo de una manera más vivida, originaria. El poeta que vive y sueña es aquel que condensa las emociones más extraordinarias, a flor de piel. En cierto modo, la poesía nos hace más sensibles. No poesía sensiblera, solamente, sino poesía

184 *Idem.*

185 *Ibidem.*

186 *Idem.* Finalmente, para rematar, Rivas Sáinz, con agudeza, ingenio y talento, realiza una bella analogía entre sueño y poesía: “Platón decía que las cosas son bellas en cuanto que participan de la idea de la belleza... En poesía, hemos llegado a un punto en que puede afirmarse que la realidad sólo es poética en cuanto participa de la calidad del sueño”.

187 *Ibid.*, p. 79. *Vid.* “Poesía de pintar”.

sentida y percibida. De esta forma, se rehabilita una fenomenología percepto-conceptual de lo poético desde un nuevo realismo donde “la poesía de ahora, empero, no es una simple concordancia endopática del espíritu con la objetiva realidad: es un apoderarse y un poseer tal realidad, por la «realización» —cosificación— del espíritu vuelto a la tierra y de ella renacido en una nueva ascensión de sangre y savias terrestres”.¹⁸⁸ El poeta henchido de esa savia, fruto de la experiencia estética, vuelve a sentir el mundo como si fuera la primera vez, en estado naciente, al cabo, “nunca pudo el poeta, en realidad, estar tan cerca de las cosas como ahora que se transforma en ellas... Respira con el pulmón de la enramada; le duele la rosa del jardín. La subconciencia lo desintegra en millones de átomos que fueron luz y color y suavidad y sal, para reintegrarlo después en la poesía, con la confusión de tales elementos”.¹⁸⁹ El poeta y su obra cobran vida en el lector esteta, en esa comunión entre lo sensual y lo espiritual, la lectura como fusión de horizontes. Esta hermenéutica fenomenológica de la lectura como percepción estética descubre que “la sensación sigue actuando en la cercanía de esa co-ubicación con los objetos, pero los sentidos de lejanía se confunden con los de contacto: hay ojos que olfatean la quejumbre del silencio y manos que avizoran el dulzor de las horas en la penumbrosa hondonada del deseo”.¹⁹⁰ La poesía no se compara solamente con la fuga de lo real, al contrario, la poesía nace de esa “efusión” sensible y aspira por medio de la imaginación a volver a su esencia prístina, opalescente y vaporosa. En la conciencia virginal del alma del poeta la idea se corporaliza, por así decirlo, se marina, se azuliza, se enrojece, se sala o se blandece.

Esta descripción fenomenológica se orienta a distinguir tres clases de poetas: sensible, mágico, e intelectual. En cuanto a la sensibilidad, relativamente, podemos referir que existen miles de maneras de sentir un poema, de interpretar un cuadro o contemplar una pieza musical. Cabe señalar que cada estrato entra en el juego de lo en común, y por eso, combinándose con otros estratos se intercomunican simbióticamente entre sí formando una red, rizoma o tejido sensible que compone la obra de arte literaria como estructura polideica o multiestratificada. En “Poesía de pintar” se describen los estados intersensoriales que se mezclan con la percepción visual y los demás sentidos abigarrados.

Para esta consideración de la poesía como cuadro, sólo interesan los aspectos visuales directamente; los otros —gustativos, auditivos, olfatorios y táctiles— nomás indirectamente, en cuanto que se contienen, como ocultas virtudes de asociación, en el poder evocativo del color y en cuanto que participan en el

188 *Ibid.*, p. 83.

189 *Idem.*

190 *Ibid.*, p. 84.

trazo latente de las figuras pintorescas. Ya hemos insinuado el frasco de perfumes baudelaireanos sobre el abigarramiento de las letras.¹⁹¹

Cercano a Husserl, Ingarden y Merleau-Ponty, Rivas Sáinz presupone una fenomenología de la percepción sensible. La experiencia estética no solamente se concreta en el campo visual o acústico, sino en el táctil, el olfativo o el gustativo, asimismo, se rehabilita una fenomenología plurisensórea que describe el mundo afectiva y conceptualmente. El cuerpo ubiestésico —como intencionalidad cinestésica— posee un centro de orientación cero, espacio-temporal, donde el yo puro intuye el espacio y el mundo de los sentidos: “También el tacto y el gusto encuentran ahora su placer artístico. Sin embargo, aunque no fuera más que por lo que de esos sentidos y del alma hay en los ojos, el problema del color sería de primerísima importancia: la motoricidad de éste ha sido comprobada —el rojo es un excitante, el azul es un hipnógeno—”.¹⁹²

La fenomenología de la experiencia literaria mediante la *epojé* estética nos lleva a espiritualizar las sensaciones o sensualizar los sentimientos, tal como se expresa: “sentimiento que se hace sensación por acumulamiento o sensación que se espiritualiza por reducción”.¹⁹³ Además, la poesía no sólo es cuestión de los sentidos, sino de las imágenes y las ideas, por eso es un problema intelectual, tal como la fantasía y las afecciones. De ahí proviene una ontología de lo sensible en tanto experiencia vivida corporalmente como relación de lo sensible con el cuerpo. Husserl considera que “el cuerpo es, ante todo, el medio de toda percepción; es el órgano de la percepción; concurre necesariamente en toda percepción”.¹⁹⁴

A partir de *Ideas II* Husserl se dedica a la constitución de los estratos fenomenológicos, entendiendo el esquema corpóreo como *aistheta*. Así es como la sensualidad, la afectividad, la fantasía y la racionalidad se comprenden en la obra de arte, entendida como *logos* estético. Esta razón sensible atestigua la relación entre *aisthesis* y *logos*. De esta manera, la fenomenología husserliana se planteó el esbozo de una estética trascendental como una «génesis pasiva» que precede a toda posible actividad del sujeto.

La fenomenología de Husserl y la fenomenología de Rivas Sáinz coinciden en muchos aspectos tanto en lo sensible como en lo imaginativo y en lo conceptual. Para Husserl “en el ver, el ojo está dirigido a lo visto y pasa corriendo sobre las esquinas, las superficies, etc. Al palpar, la mano se desliza sobre los objetos. Moviéndome, acerco el oído para escuchar”.¹⁹⁵

191 *Ibid.*, p. 85.

192 *Idem.*

193 *Idem.*

194 *Vid.* Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Traducción de Antonio Zirión Quijano, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, FCE, México, 2005, p. 88.

195 *Idem.*

La filosofía fenomenológica reflexiona sobre la conciencia, la percepción del mundo y la intersubjetividad como una unidad de operación mediante el esquema corpóreo. La constitución fenomenológica del cuerpo como un complejo de sensaciones, motivaciones y pensamientos, es visto como cuerpo ortoestético:

En primer lugar, las sensaciones que mediante las aprehensiones que les caen en suerte constituyen matizadamente las correspondientes notas de la *cosa* como tales; así los colores de la sensación con sus difusiones de sensación, en cuya aprehensión aparecen las coloraciones corpóreas con la extensión corpórea de estas coloraciones. En la esfera táctil, las sensaciones de aspereza con cuya aprehensión aparece la aspereza *cósica*, e igualmente la sensación de calor frente al calor corpóreo, etcétera.¹⁹⁶

De esta forma, la constitución originaria del cuerpo como unidad intencional e intersensorial nos refiere al esquema corpóreo a partir de tres estratos noético-noemáticos que se fusionan en síntesis categorial y síntesis sensible, como unidades de comportamiento emotivo y volitivo; para ello se precisan las diferencias entre síntesis, empero no cabe duda que: “La que presta unidad a estas tesis singulares es una síntesis de una especie enteramente diferente: la llamaremos síntesis estética”.¹⁹⁷ De este modo, “el sentido objetivo de un objeto puro de los sentidos (cosa pura) es una síntesis de elementos que no han llegado a ser a su vez mediante síntesis estética: son las últimas notas sensibles”.¹⁹⁸ Además, “otra función de la síntesis estética es unir unas con otras las objetividades que se han constituido en diferentes esferas sensoriales singulares: por ejemplo, el estrato visual de la *cosa* con el táctil”.¹⁹⁹ Para una fenomenología de lo poético, las síntesis estéticas son complejas, ya que su estructura ontológica se revela en diferentes estratos tanto inferiores como superiores sintéticamente unificados.

“Poesía de pintar” es una fenomenología plástica del poema que se manifiesta en toda su expresión como un cuadro poético de vivencias. Esta plástica poética —depende de la perspectiva— nos permite ahondar en las vivencias estéticas asimismo en el objeto estético y sus escorzos, en la sucesión de planos, graduación de tonos, dimensiones de espacio y tiempo, y más aún, “extremando la comparación entre lo poético y lo pictórico, tiene que encontrarse en la poesía esa suerte de dimensión de lo lejano que constituye la perspectiva, ese movimiento de las cosas hacia el fondo y ese decrecimiento de las mismas en la degradación

196 *Ibid.*, p. 89. .

197 *Ibid.*, p. 48.

198 *Idem.* En una nota a pie de página el autor aclara “acerca de la síntesis estética: ¿no tiene que establecerse la diferencia básica: 1) síntesis como vinculación propiamente dicha, como enlace, expresión que remite a lo separado, y 2) síntesis continua como fusión continua? Toda síntesis estética de la primera especie conduce a elementos últimos. La *cosa* como formación de una vinculación estética se construye a partir de notas sensibles, que por su lado proceden de síntesis continua”.

199 *Ibid.*, pp. 49-50. En otra nota de pie de página Husserl asume: “Que la síntesis estética —como estética-causal— también es eficiente en los estratos superiores de la constitución de *cosas* (es la única que tiene Kant a la vista en su concepto de síntesis) se mostrará tan pronto como hayamos alcanzado ese punto en la investigación de la constitución de *cosas*”.

de lo lejano”.²⁰⁰ En un maravilloso quiasmo expresa lo siguiente: “En esta plástica poética, el tiempo es espacio que se escapa y el espacio es tiempo que se acurruca en la inmovilidad”.²⁰¹ Asimismo, “el estudio de la perspectiva puede contribuir al conocimiento del mundo poético que cada artista lleva consigo: todas las cosas son materia de poesía pero sólo cuando se substancializan con las poéticas especies personales de aquel mundo preferido; sólo cuando se purifican en la catarsis de las excelencias excogidas...: para que la carne sea poética, por ejemplo, necesita volverse azúcar fruteado con Garcilaso, uva con Ramón López Velarde, nieve con Góngora”.²⁰²

Esta fenomenología de la experiencia nos enseña que cada día es nuevo, todo fluye, pero algo permanece, ya que “somos nosotros los indiferentes de antes, ahora temblorosos de sentir los nudillos de la sorpresa golpeando en la puerta de nuestros pulsos... Somos nosotros mismos, en el mismo punto, con los mismos objetos delante, los que, ahora, con los mismos ojos, miramos de distinto modo...”.²⁰³ La percepción del mundo depende de la perspectiva: “existe pues, además del ver substancial distinto —idiosincracia, carácter, temperamento— un modo de ver accidental que es como la quinta esencia de la vida; no de la Vida en abstracto, sino de esta diferente, siempre diferente vida de cada minuto tornadizo y fugiente”.²⁰⁴

Es notorio resaltar que esta fenomenología opalescente pretende revalorar la percepción estética como plasma de sensaciones, percepciones e intelecciones que conforman un cierto ánimo del paisaje, coloración emotiva: “Así, pues objetividad y subjetividad, recíprocamente convertidas, producen el color de los ojos, del mismo modo que el amarillo y el verde producen el azul. La circunstancia, en efecto, se repinta en el hombre y éste se repinta en el agua, en la tierra, en el fuego y en el aire... Un poemario no es sino la sucesión de los espectros con que se curva, en el espíritu, el iris policromo de lo ambiente, al mismo tiempo que el nuberío de nuestro más íntimo alborozo...”.²⁰⁵ La sensibilidad como mediación entre el concepto del intelecto y el mundo objetivo.

POESÍA DE REDUCIR es el método de reducción fenomenológica que consiste en la purificación o eidos para llegar a la esencia de lo poético: La reducción poética es una vía ascética, cuasi-mística. Contra lo ordinariamente acumulativo de la sobreposición de las imágenes poéticas, lo reductivo consistirá en llegar a la esencia misma de las cosas, es decir, hasta sus últimas notas peculiares. De esta forma, Rivas Sáinz refiere dos procesos fenomenológicos de lo poético: el de acumulación y el de reducción:

200 Vid. Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 88.

201 *Idem.*

202 *Ibid.*, p. 89. El autor considera, además que: “Hay otra poesía en que la duración, la fluencia parece desgarrada, quebrada, rota. El espíritu despierto intenta en una sola cadena de oro, engarzar todas las perlas de la composición resquebrajada; pero no lo consigue sino con la hebra parda de su sueño...”.

203 *Ibid.*, p. 90.

204 *Idem.*

205 *Ibidem.*

En el procedimiento asociativo, la acumulación de imágenes, circunstancias o impresiones, al multiplicar los puntos de vista del sujeto, multiplica los aspectos del objeto y produce, por lo mismo, la objetividad de los motivos. El incremento de apariencias sensoriales, *verbi gratia*, va interesando gradualmente los sentidos y la adición de elementos del espíritu va gradualmente interesando las potencias, hasta que el alma, toda presa entre las rejas del conjunto, cree mirar a su través, no el miraje de un ensueño, sino el cuerpo verdadero de una tangible realidad.²⁰⁶

En esta reducción fenomenológica de la substancia a los accidentes, el poeta pone en suspenso el mundo de lo sensual para llegar al mundo de lo espiritual o *eidōs*. Esta inversión fenomenológica es una *epojé* poética. Existen tres dimensiones del ámbito fenomenológico: la actitud natural, la actitud eidética y la fenomenología trascendental. Cabe mencionar que la imaginación y la fantasía pertenecen a la región de lo espiritual. Lo puramente “espiritual” quiere decir aquí que se abandona la actitud natural, empírica, mediante la *epojé* fenomenológica, tal como se expresa: “contrariamente, en el procedimiento reductivo, el ave multicolora del complejo es desplumada poco a poco y, cada pluma que se arranca —sentimiento, voz, perfume, suavidad— va librando una virtud espiritual o un sentido, hasta que el alma desnuda queda frente a la cosa, también desnuda, prontas ambas para anegarse en el mar sin peces y sin algas —agua desnuda— de su sola desnuda soledad”.²⁰⁷ La reducción de lo poético nos permite llegar a los últimos ingredientes intensivos, al meollo o *eidōs* de las cosas, es decir, al residuo fenomenológico. Para acercarse a lo poético la conciencia debe sufrir una transformación: volver a la experiencia estética, antepredicativa y originaria.

Arturo Guevara Amórtegui en su libro sobre *Lo poético y la vida: fenomenología de la creación poética* retoma como tópico fundamental el entrelazamiento entre literatura y vida, empleando los conceptos de “imaginación” y “fantasía” desde la “actitud natural” hasta llegar a una fenomenología trascendental. Por consiguiente, podemos afirmar que la *epojé* o reducción fenomenológica de lo poético tiene su fundamento en la imaginación, esto quiere decir que “la imaginación tiene también su pliegue o dimensión eidética”.²⁰⁸

Guevara Amórtegui sostiene que la imaginación se halla entre la sensación y el intelecto, es la facultad creadora que reúne y asocia las sensaciones con las ideas. Ahora bien, cabe mencionar que no solo funciona como facultad mediadora sino que es la base misma de la estética trascendental, ya que la dimensión eidética de la imaginación se compara con la actitud fenomenológica. En este cambio de actitud o *epojé* el fenomenólogo y el artista pasan de la imaginación sensible a la imaginación espiritual: “en esta manera de darse la imaginación se hablaría, más que de la corriente o torrente de las vivencias, de la corriente o torrente

206 *Ibid.*, p. 91. . .

207 *Ibid.*, p. 92.

208 Carlos Arturo Guevara Amórtegui, *Lo poético y la vida: fenomenología de la creación poética*, Editorial San Pablo, Bogotá, 2014, p. 20.

de los eidos, entendiéndolo, por sí que las vivencias son el elemento primordial sobre el que se constituyen los eidos”.²⁰⁹ Por tal motivo, señalamos que el campo fenomenológico de la imaginación eidética son las esencias, lo cual no se percata de la realidad, es decir, ha hecho epojé: “la *imaginación eidética* es la que permite a todos los hombres, la reconstrucción esencial del mundo de sus recuerdos, de sus valores, de sus sueños, de sus esperanzas rotas, de sus miserias y sus momentos de grandeza y de felicidad”.²¹⁰ Asimismo, la fenomenología trascendental se refiere más allá de la imaginación empírica o la imaginación eidética como último reducto de ese eidos puro que es la fantasía, espíritu pleno o transubstanciación espiritual.

Al hablar de imaginación en la fenomenología trascendental queremos advertir que se trata de la fantasía. Del mismo modo, podemos señalar que lo fantástico es ya un mundo originario. La fantasía creadora de mundos poéticos sería el último ingrediente intensivo de la imaginación, más allá del mundo empírico y el ámbito eidético: la fantasía es el eidos puro. La fenomenología de la creación poética pone en suspenso la actitud natural y la actitud eidética para alcanzar mediante la imaginación ese último reducto de la conciencia que se llama *eidos*. Asimismo, pasamos de una fenomenología de lo sensual a una fenomenología de lo espiritual: “Es el lugar del Eidos supremo: el espíritu. Hablamos de la región de la fenomenología trascendental”.²¹¹ La intencionalidad de la imaginación nos permite redescubrir la esfera de la subjetividad como constitución del espíritu donde la creación poética es una “creación espiritual del sujeto”.

De esta forma, una fenomenología de la percepción estética deviene una fenomenología de la imaginación: “En afinidad, entonces, con lo que se ha afirmado a lo largo de este ensayo, puede decirse con la absoluta verdad que toda auténtica contemplación estética es una experiencia prepredicativa, un antes de las palabras, o, si se quiere, un más allá de las palabras; pero al fin y al cabo, otro lugar del lenguaje, una dimensión llena de matices, de imágenes, de sensaciones; el lugar de lo inefable y no por ello carente de sentido”.²¹²

En “Poesía de reducir”, Arturo Rivas Sáinz realiza “el procedimiento de «reducción a la substancia», que, como lo veremos adelante, es casi un procedimiento de «reducción fenomenológica poética»”.²¹³ Asimismo se advierte que el método fenomenológico se depura en la epojé estética, ya que toda reducción es, a la par, que trascendental, necesariamente eidética: “la reducción de todo lo existente a una última substancia ideal —casi idea pura—”, se bifurca en dos vías: trascendencia y substancialización.

La primera senda señala que: “La trascendencia poética es el mágico poder que tienen las cosas de

209 *Idem*. En este sentido, el autor considera que: “Con el *corpus* de los *eidos* que surgen de las vivencias en la actitud fenomenológica se estructura esta nueva forma de la imaginación: *la imaginación eidética*”.

210 *Ibid.*, p. 21.

211 *Ibid.*, p. 24.

212 *Ibid.*, pp. 40-41. Más adelante, se afirma lo siguiente: “Podemos decir, para concluir, que el mundo verdadero solo se le da al ser humano poéticamente, es decir, estéticamente”.

213 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 92.

exhalarse de sí mismas, hasta el punto de que podemos percibir las, olfatearlas como raros perfumes, más allá de ellas mismas, convertidas a existencias nuevas y distintas de las propias; hasta el punto contradictorio de que podemos sentir las en su propia ausencia, como vidas «sui generis» consistentes en la muerte o en la nada (...).²¹⁴ Esta fenomenología trascendental de lo poético nos permite “conocer a alguien más allá de su silencio, o en las palabras con que calla, es trascender el silencio o las palabras, para realizar el acto de conocer, en aquello que ha sido proyectado detrás de ellos, «más allá —trans— de ellos», trans-cendiéndolos. Buscar —a alguien— en la vida que está viviendo, buscar lo substancial en la acción, es trascender la acción en la búsqueda del sér íntimo, verdadero y virginal”.²¹⁵

La segunda vía de reducción, es la “substancialización del accidente”, lo cual advierte que lo accidental de un poema, tanto el adjetivo, el verbo y el adverbio pueden substanciarse “en esta especie de «endopatía cósmica», cualquier substancia se aniquila, convirtiéndose en otra. No en la forma metafórica en que dos cosas semejantes se aúnan, sino en la metempsicosis poética por medio de la cual, un objeto cualquiera, muerto y enterrado, renace bajo la especie diferente de otro objeto”.²¹⁶

Arturo Rivas Sáinz considera que existen poetas sensuales y espirituales: los primeros se guían por la immanencia de los sentidos, mientras que los segundos se orientan por la trascendencia del espíritu. La fenomenología de la creación poética considera el proceso de reducir como una depuración artística. En este procedimiento sutil y fantástico el alma del poeta se estiliza en una especie de “transsubstanciación” donde la materia se espiritualiza y el espíritu se materializa. Es la trascendencia en la imanencia. En este ensayo se considera que el poeta reduce la substancia a los accidentes, ya que “la poesía, en él se ha arrancado de su materia prima y ordinaria y ha venido a conformar el mismo hecho, el mismo trance de su propia gestación, como si un río dejara de ser sus espumas y sus aguas, para ser sus deslices temblorosos... solamente”.²¹⁷

En POESÍA DE INTENTAR se cuestiona sobre la finalidad del arte, expresando poéticamente que “de cuando en cuando, sobre el viejo problema de la finalidad artística, se enrosca una nueva y flamante interrogación, como una nueva serpiente en el nuevo tronco paradisiaco de una nueva curiosidad... Y, al fin y al cabo adanes, no podemos menos de hincar, a veces, el diente de la reflexión, en la manzana prohibida —almibarada o acibarina— de la intriga edenal”.²¹⁸ En un quiasmo se expresa que: “el arte puede llegar aun a la expresión

214 *Idem.*

215 *Ibid.*, pp. 92-93.

216 *Ibid.*, p. 94. Se menciona que en este proceso de substancialización “la razón es que, reducida la cosa a su ser virgen y primero, fácilmente se confunde con las otras, reducidas. Y si las cosas reducidas son iguales —confundidas—, las palabras que soportan esas cosas en los poemas, requieren para ellas el prestigio de valores especiales (...) Las cosas reducidas son nuestras, pues ni siquiera tienen nombre”.

217 *Ibid.*, pp. 95.

218 *Ibid.*, pp. 97.

inútil; pero nunca jamás será una inútil expresión”.²¹⁹ El problema del arte por el arte nos enseña que una obra es valiosa porque proviene del espíritu creador del ser humano. Comparable a la creación divina, la poesía es un hechura del alma. El poeta es un demiurgo, un semidios que crea mundos de imaginación y ensoñación. Como tal, “la verdad se transubstancia en pan de belleza, como requisito para el sacramento ejemplar de la comunión”.²²⁰

Ahora bien, cabe cuestionarse el lugar que tiene el arte en la sociedad, si es un problema no solamente histórico sino ético: “se trata de averiguar si el artista debe o no preocuparse de las influencias; si debe o no debe procurarlas”.²²¹ Es un problema que cruza los lindes de la ética y la estética: “El Arte está más allá del bien y del mal; no puede ser moral o inmoral... Pero no pasa lo mismo con la obra de arte”.²²² El arte como autocreación humana es un hecho intrínsecamente social e histórico porque no tiene solamente un interior, sino un exterior, o, en todo caso, es un adentro en el afuera. Asimismo, se configura una nueva posibilidad, se produce algo nuevo: en la medida en que se interrelaciona la naturaleza y al espíritu, más allá del naturalismo o esteticismo, Rivas Sáinz propone que “después de las edénicas —y adánicas— consideraciones precedentes (que el arte es paraíso puro; pero la obra artística es paraíso y expulsión flamígera, porque, además de su ingrediente estético tiene un ingrediente cultural), la curiosidad se endereza hacia el concepto de cultura”.²²³ Más bien, hemos de decir que el arte es fundador de historia, hacedor de cultura: Rivas Sáinz considera que “la cultura es suprema forma —individual o social— y, por ende, principio de diferenciación”, y más adelante explica: “el hombre —materia social— es esencialmente el mismo en todas partes y lo que hace las diferencias de los grupos humanos es la distinción de sus conocimientos, de sus sentimientos, de sus credos, de sus gobiernos, etcétera. Digámoslo de una vez, la diferencia de sus culturas”.²²⁴ Cabe decirlo, el Arte es el mediador (el intercesor) entre la Naturaleza y la Cultura. Por su carácter intrínsecamente problemático, el arte funda un mundo de Cultura e inaugura un proceso histórico donde aquella potencia originaria de la Naturaleza primordial se actualiza, se concreta y desarrolla. La cultura viva es la verdadera cultura, hay que decirlo con Rivas Sáinz “La cultura es el sentido vital, la atmósfera que realiza en un tiempo y en un lugar determinados, el poliedro de todos los fenómenos sociales. El total que éstos arrojan, sumados”.²²⁵

Por lo tanto, una estética de la cultura nos permitirá redescubrir lo sensible, lo imaginativo y lo espiritual del ser humano, al expresar la potencia creadora del Ser, el arte crea un ser cultural, un orden en el que la

219 *Idem.*

220 *Ibidem.*

221 *Idem.*

222 *Ibid.*, p. 98. .

223 *Idem.*

224 *Ibid.*, p. 99.

225 *Idem.*

Naturaleza se realiza y el hombre puede comprenderse a sí mismo en todas sus posibilidades, descubrir y formarse un ser propio. Expresando la naturaleza y su relación con ella, el hombre —el artista— crea un orden cultural del sentido en el que va expresarse a sí mismo, ante todo “la cultura, consiguientemente, es siempre la cultura del hombre; pero no del hombre abstracto, sino de éste, forzosamente amarrado en el nudo del aquí y del ahora, inevitablemente crucificado en el cuádruple vértice de las propias coordenadas...”²²⁶ Lo que es universal no es el cuerpo humano en cuanto cosa, ni el espíritu en cuanto representación conceptual, es la Carne como entrecruzamiento primordial entre naturaleza y cultura, sea como sea, “entendida así la cultura, tiene un magnífico espejo en todos y cada uno de los fenómenos sociales, pero, sobre todo en el fenómeno artístico, que es, antes que socialización de lo individual, una individualización de lo social”.²²⁷

El problema que se enfrenta Arturo Rivas Sáinz en “Poesía de intentar” es el dilema entre universalismo y particularismo, ya que “culturalmente, en efecto, la nación es igualdad de credos, de historia, de aspiraciones, de ciencias, de arte, de idioma, etcétera (...)”.²²⁸ Con ello se hace hincapie en la literatura mexicana como identidad, empero ¿qué relación existe entre arte y cultura? y lo que más nos interesa saber ¿cuál es la esencia de la literatura mexicana? Pues bien, responde circunstancialmente que “la nacionalidad de la obra literaria —o artística— no se constituye, sin embargo, en el ajuste de uno solo de esos elementos. Puede fácilmente concebirse, por ejemplo, una novela mexicana, escrita por un chino en Patagonia; pero no será únicamente el hecho de estar hecha en español —nuestra lengua— lo que le otorgue nuestra nacionalidad. Serán la sensibilidad y el pensamiento mexicanos; será el complejo homogéneo de la cultura mexicana, insuflado en la obra como un valor más bien que como un estilo, el que haga de ella una cosa nuestra”.²²⁹

De esta manera, describe que la finalidad de la literatura mexicana tiene que aspirar a ser universal, es decir, en un quiasmo: lo mexicano como universal y lo universal como mexicano. En este punto, cabe mencionar que a diferencia de los *hiperiones*, Rivas Sáinz no se preocupó fundamentalmente por “lo mexicano” como tema o moda. La esencia de lo mexicano fue muy estudiada por los filósofos, psicólogos, artistas o escritores en la década de los cincuenta en México. Se analizaba la fenomenología del ser del mexicano, la psicología del mexicano, su perfil y cultura, tal como sucede en el *Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz y en otros ensayos escritos. Arturo Rivas Sáinz considera que la literatura mexicana es literatura universal. Sin embargo, ¿en qué consiste lo peculiar de la literatura mexicana?, ¿cuál es su esencia? A lo que responde: “Un Popocatepetl templará, entonces, los arbores de un Ixtlacíhuatl. Un Ixtlacíhuatl tibiárá las gelideces de un Popo y lo mexicano llenará los vientres maduros de las letras, sin que las oes simulen

226 *Ibidem.*

227 *Idem.*

228 *Ibid.*, p. 100.

229 *Idem.*

los comales, ni el estrujamiento de las tes nos recuerde el ruido del tiztal, ni los versos tengan que oler a chilaquiles”.²³⁰ Muchas veces en la geografía se esconden las claves del estilo de un autor u obra literaria.

Para concluir, Arturo Rivas Sáinz se justifica en una nota a pie de página expresando que “en este ensayo se ha seguido una hilación lógica; pero más bien imaginativa que discursiva. Es decir, en vez de ir infiriendo nuevos pensamientos de las premisas, se ha ido asociando según las resultantes sugerencias motivadoras: el problema de la finalidad artística, inicial, ha pescado, del submar de la conciencia, la cultura. Ésta, al salir chorreando entre las redes, ha tendido a flor de ras una cuestión de geografía. Por esa ruta ha venido a vislumbrarse el rumbo de la nacionalidad en el arte”.²³¹ Con esto queda claro que con sus primeras obras *Prehodiernia* y *Signo, ensueño y etcaétera*, el ensayo estilístico practicado por Rivas Sáinz cobra un cariz único, por su rigor y penetración en el misterio de la creación poética sobre todo en el deslinde que versa sobre metáfora, analogía e imagen. Existen ciertas correspondencias entre Arturo Rivas Sáinz y Octavio Paz, tal como lo recuerda Artemio González García en una entrevista donde se le cuestiona: “¿considera usted a don Arturo Rivas Sáinz como un innovador del ensayo literario en México?”, a lo que responde:

Sí, por esto despertó tanta admiración en la ciudad de México, porque antes de él no se conocía el ensayo literario con esas peculiaridades. Se escribían ensayos sencillos, sin profundizar ni hacer filosofía de lo estético. *Prehodiernia* en mi opinión es la piedra angular donde parten los grandes ensayistas después. Yo pienso que Octavio Paz se influenció de este libro y en la *Fenomenología de lo poético*. Recuerdo que el maestro Rivas Sáinz alguna vez mencionó que él veía en *El arco y la lira* alguna resonancia con sus ensayos. Este libro, evidentemente; sí tiene influencias de don Arturo. En ese entonces, Octavio Paz se vio con él, junto a Elena Garro, en Chapala. Octavio Paz, sin lugar a dudas, conocía la obra de Rivas Sáinz.²³²

Fenomenología de lo poético tiende un puente entre *El arco y la lira*: la experiencia poética como revelación del ser. En *El arco y la lira* se describen los cinco continentes de la poesía: visión, música, sabor, aroma y textura, desde los múltiples estratos que componen la obra de arte literaria: afectivo, imaginativo y conceptual. Además, de señalar la dualidad de forma y substancia, la filosofía poética de Octavio Paz afirma que: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono” y, más adelante, prosigue: “experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido”.²³³ La estética de Paz considera los estados de conciencia: activo y pasivo, es decir, despierto y somnoliento. Sin embargo, reprocha que las diversas

230 *Ibid.*, p. 102.

231 *Idem.*

232 *Vid.* Pedro Valderrama, “Entrevista a Artemio González García”, *El Informador*, domingo 6 de marzo de 2005, Sección “El Tapatío”, Guadalajara, Jalisco, p. 6.

233 Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, FCE, México, 2010, p. 13.

corrientes como estilística, crítica literaria o retórica tienen limitaciones para comprender el fenómeno poético: “El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque”.²³⁴ Esta distancia o acto de cribar lo lleva hacia una fenomenología hermenéutica de lo poético, retomando el hilo conductor de Martin Heidegger. De esta manera, la hermenéutica pretende desmontar la tradición moderna en busca de la génesis del sentido estético, por lo cual se propone realizar un deslinde para delimitar fronteras, tal como lo expone: “La retórica, la estilística, la sociología o psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última”.²³⁵ Comprende que la unidad de estilo en la obra literaria es una unidad “autosuficiente” donde “la parte es el todo”, asimismo, “cada poema es único, irreductible e irreplicable”.²³⁶

A pesar de sus diferencias, Rivas Sáinz y Paz mantienen ciertas afinidades al describir fenomenológicamente un nuevo estilo que podemos denominar: ensayos poéticos. No se trata de ver solamente las similitudes o diferencias, sino en ser capaz de contrastar ambas posturas para poder matizar sus peculiaridades. Este camino nos lleva a una inversión que va de una fenomenología de lo poético hacia una poética de la fenomenología. Un poeta que describe fenomenológicamente la poesía, va más allá de la técnica o método, su procedimiento es de creación. En esto coinciden ambos ensayistas y poetas. Una fenomenología de la voluntad de estilo como creación poética de la vida nos puede advertir que: “cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios”.²³⁷ La fenomenología como *descripción* literaria y la literatura como *excripción* fenomenológica. Octavio Paz confiere que la estructura de la obra literaria es ambigua, pluriforme, compleja y sinestésica.

Fenomenología de lo poético y El arco y la lira se fundamentan, posiblemente, en *La obra de arte literaria*. En lo poético subyacen diversos estratos simultáneos que se corresponden, sin embargo, es preciso ver en qué consiste la unidad de cada uno, ya que, siguiendo a Paz:

Las diferencias entre palabra, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes. El poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado; el cuadro y la sonata están compuestos de elementos más simples: formas, notas y colores que nada significan entre sí. Las artes plásticas y sonoras parten de la no-significación; el poema, organismo anfibio, de la palabra, ser signifiante. Esta distinción me parece más sutil que verdadera. Colores y sonos también poseen sentido. No por azar los críticos hablan de lenguajes plásticos y musicales.²³⁸

234 *Ibid.*, p. 15.

235 *Idem.*

236 *Ibidem.*

237 *Ibid.*, p. 17.

238 *Ibid.*, p. 19.

Hay que reconocer que los diversos tropos literarios tienen como suelo primordial las onomatopeyas, las sinestesias y las opalescencias que provoca el lenguaje poético. Octavio Paz reconoce que, además de la musicalidad o plasticidad, el poema se nos revela en el poder significativo que tienen las palabras: ritmo o contrapunto, melodía y armonía que expresan acciones humanas o que se tiñen de coloraciones afectivas, asimismo, podemos decir que: “todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido”.²³⁹ El sentido poético se transfiere en las diversas manifestaciones artísticas. El músico, el pintor o el escultor moldean la materia para darle forma. Su procedimiento no es distinto del que emplea un poeta. Todo lenguaje tiene sentido y todo sentido es lenguaje. Más aún, cabe decir que la filosofía, la ciencia y el arte poseen un determinado estilo, tal como lo afirma Octavio Paz en su ensayo poético: “En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura. Ese elemento distintivo es la poesía. Sólo ella puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio”.²⁴⁰ La fenomenología del estilo literario de Octavio Paz mantiene una deuda con la obra de pensadores como Alfonso Reyes y Arturo Rivas Sáinz. Hemos visto una notable asimilación de la tradición fenomenológica instaurada por la teoría literaria y la estilística, sin embargo, Paz crítica ambas posturas de deficientes para el deslinde. Habrá que insistir en estos matices para ver más allá, o tal vez más acá, lo que en verdad quiere decir realmente, para ello hay que volver a las cosas mismas, aquello que real y primordialmente significan. La creación, al contrario de la técnica, pretende acercarse a su esencia. Veamos a continuación otras secretas correspondencias entre Rivas y Paz:

Por otra parte, la piedra de la estatua, el rojo del cuadro, la palabra del poema, no son pura y simplemente piedra, color, palabra: encarnan algo que los trasciende y traspasa. Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje. Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color, significado— y, asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.²⁴¹

Una fenomenología de las opalescencias considera la materia resplandeciente u opaca del lenguaje poético donde las imágenes y sensaciones transmiten un sentido. Con esto queda establecido que Octavio Paz y

239 *Idem.*

240 *Ibidem.*

241 *Ibid.*, p. 23. .

Arturo Rivas reflexionaban sobre las vanguardias artísticas y literarias. Ambas preocupaciones reconocen los medios expresivos del lenguaje pictórico y musical: “Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje”.²⁴² Esta trascendencia de la imagen poética nos revela que el poeta y el artista son creadores de imágenes. Asimismo, la fenomenología poética recrea la intencionalidad operante que produce la imagen. Las palabras son imágenes que trascienden la realidad, ya que: “cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía. Por tanto, la lectura de un solo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía. Pero la experiencia del poema —su recreación a través de la lectura o recitación— también ostenta una desconcertante pluralidad o heterogeneidad”.²⁴³

La lectura como concretización requiere de la experiencia estética: “cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro”.²⁴⁴ De esta manera, se halla un círculo poético que converge entre lector y obra donde “la lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía”.²⁴⁵ Por todo lo demás, hemos detectado cierta continuidad entre la filosofía poética de Octavio Paz y la fenomenología poética de Arturo Rivas Sáinz. Ambas propuestas parten de preguntas esencialmente filosóficas: ¿en qué consiste el fenómeno poético? No se habla de poesía, en general, sino de lo poético que contiene un determinado poema que se revela ante el lector esteta. Más allá de todo eso: ¿cómo se comunica lo poético?

Siguiendo a Roman Ingarden o Roman Jakobson, Paz afirma que la palabra forma parte de unidades superiores de sentido y significación como la frase o conjunto de frases: “El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo”.²⁴⁶ Ahora bien, “la célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética”.²⁴⁷ A diferencia de la prosa, la unidad del poema se revela en el ritmo. Una frase poética posee melodía y ritmo, no solo de palabras sino de pensamientos e imágenes: “sentimos que las ideas riman. Entreveremos entonces que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa”.²⁴⁸ El poema resuena en la melodía verbal y dinámica donde todo fluye: “La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción”.²⁴⁹ El ritmo es la clave del estilo literario: todo es ritmo. El ritmo es

242 *Idem.*

243 *Ibid.*, pp. 23-24.

244 *Ibid.*, p. 24.

245 *Ibid.*, p. 25.

246 *Ibid.*, p. 51.

247 *Idem.*

248 *Ibid.*, p. 52.

249 *Ibid.*, p. 53. .

temperamento, visión del mundo, síntesis estética, fuerza creadora. De tal manera, el ritmo es el suelo en que se revela la danza del poema. El poeta evoca y sugiere mediante el ritmo de las palabras una imagen del mundo. En la repetición y recreación del instante el poema se mueve y se mece de un lado al otro, pendularmente.

En *El arco y la lira* se advierte que el ritmo es la manifestación primordial del lenguaje, más aún, es anterior al lenguaje mismo. El lenguaje surge del ritmo: “Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso. El metro, en cambio, es medida abstracta e independiente de la imagen”.²⁵⁰ Por otra parte, “el ritmo no se da solo nunca; no es medida, sino contenido cualitativo y concreto. Todo ritmo verbal contiene ya en sí la imagen y lo constituye, real o potencialmente, una frase poética completa”.²⁵¹ Por tal motivo, el ritmo revela el estilo. Es el procedimiento de una temporalidad concreta que se divide en períodos e intervalos, pausas, etc... El ritmo de acentos nos enseña a percibir acentos tónicos o enfáticos y cesuras. Sin dejar de lado, el movimiento del ritmo de un poema en breves o rápidos, lentos o largos, serenos o turbios. El poema al igual que una sonata contiene movimientos que se intercalan formando la métrica o estructura de una composición literaria.

Con esto queda establecido que tanto Rivas Sáinz como Paz se preocuparon por la musicalidad del poema, como elemento signifiante. De tal forma, que no hay poesía sin música. Las palabras contienen un valor acústico que conviene detallar estilísticamente. Ambos autores reconocen principalmente a modernistas como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rubén Darío y Nicolás Guillén, etc...

Octavio Paz afirma que “el poeta crea por analogía”.²⁵² Por consiguiente, se reconoce el método estilístico de asociación poética, llamado sinestésico: “correspondencias entre música música y colores, ritmo e ideas, mundo de sensaciones que riman con realidades invisibles”.²⁵³ De esta manera, se requiere una sensibilidad estética para “oír el ritmo de la creación —pero asimismo verlo, palparlo— para construir un puente entre el mundo, los sentidos y el alma: misión del poeta”.²⁵⁴ En cuanto a la imagen poética se señalan ciertas similitudes entre Rivas Sáinz y Paz al establecer el valor sensible e imaginativo. Fenomenológicamente, “hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir”.²⁵⁵ En todo caso, podemos decir que existe la unidad de la imagen que se representa en varios niveles fenomenológicos, ya que su autenticidad proviene de los sentidos, se hace mención de la naturaleza visual, acústica o sensible. Además del nivel sensible, se halla el valor psicológico y trascendental.

250 *Ibid.*, p. 70.

251 *Idem.*

252 *Ibid.*, p. 52.

253 *Ibid.*, p. 93.

254 *Idem.*

255 *Ibid.*, p. 106.

La imágenes poéticas van más allá de la realidad objetiva, es decir, tiñen el mundo de una coloración afectiva. La imagen, estéticamente, crea un nuevo universo con sus propias leyes. Por último, la imagen poética es proteica, multiforme y opalescente, no solo es aprehensión de las cosas, más aún se requiere de la percepción estética.

El poeta no describe solamente el mundo, nos lo pone enfrente, revive nuestra experiencia primordial. Por ello, vemos que el poeta no solo reproduce e imita, sino que crea y recrea. El poema no representa, sino presenta, hay que decirlo con Octavio Paz: “El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente”.²⁵⁶ Asimismo, “el sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. *La imagen se explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes”.²⁵⁷

La imagen poética trasciende la realidad objetiva. En la imagen poética se reconcilian los contrarios, se complementan las categorías de afirmación y negación simultáneamente. En modo alguno, el ser del lenguaje poético se tensa como *el arco y la lira*, más aún, en la metáfora e imagen “se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma”.²⁵⁸

La ontología poética de Octavio Paz reflexiona sobre lo indecible, es decir, lo no-dicho: el poeta es un mago o hechicero de la imaginación que mediante la alquimia de la imagen crea un nuevo ser. Por ende, la poesía es metamorfosis, cambio y transformación. En el silencio originario de la poesía está en verdad lo que las cosas quieren decir realmente. El sentido del poema consiste en crear su propio sentido: *La poesía es entrar en el ser*.

256 *Ibid.*, p. 109.

257 *Ibid.*, pp. 109-110.

258 *Ibid.*, pp. 111.

HACIA UNA FENOMENOLOGÍA SINESTÉSICA

La definición terminológica de “sinestesia” proviene de los vocablos griegos: *aisthesis* (sensación) y *syn* (unión), es decir, la experiencia simultánea de dos o más sensaciones. En este sentido, vemos que de la infinita graduación sinestésica sobresalen las personas que sienten la coloración afectiva del lenguaje, el cromatismo de las escalas musicales en correspondencia con las palabras donde la mayoría experimenta una sensación visual provocada por un estímulo auditivo, tal como se expresa correctamente: audición coloreada.

Arturo Rivas Sáinz va más allá del carácter fisiológico o psicológico del lenguaje—, avanzando hacia una descripción densa del verso, de la melodía y del ritmo en la poesía —entendido como lenguaje plurisensorio y sinestésico—. En esta fenomenología: el pensar y el sentir y el querer se conjugan sin necesaria contradicción, sobre todo en la palabra, que es signo del pensamiento, ya que sin éste el querer y el sentir no pueden ser expresados, pues los simples gestos no bastan, nunca logran los matices y solamente de alguna manera comunican con lo emotivo, por una suerte de mimetismo que consiste en copiar los movimientos corpóreos, de manos y faz principalmente, lo que otro está sintiendo. Los sentimientos, provocan procesos volitivos: de las representaciones y del sentimiento —motriz—; que no surgen por la simple aparición del proceso fisiológico en el sistema, sino por la acción volitiva interna.

Ahora bien, en la revista *Pauta* se halla una sección muy interesante titulada “Batuta”, a cargo de Arturo Rivas Sáinz, publicada en 1941. “Batuta” es el pretexto de *Fenomenología de lo poético*, ya que existen ciertas correspondencias con el fenómeno de las sinestesias.

Cabe mencionar que se hallan referencias de autores como Teodoro de Banville, Paul Valéry, Juan Catrecasas, Henri Bremond, Rainer Maria Rilke, Paul Verlaine, Guyau, La Vassiere, Guillermo de Torre, Horacio, Gustavo Lanson, Ernest Robert Curtius, Mercante, Juan Ramón Jiménez, etc... Primeramente, Arturo Rivas Sáinz desde que estudió la primaria en Arandas, Jalisco, aprendió que la “palabra” es “voz significativa”. Esta enseñanza nunca se le olvidó. En la sección “Batuta” se refieren dos elementos primordiales que tienen las palabras: voz y significado, además, de advertir el elemento musical, considera lo plástico, pictórico y tectónico que tienen las palabras:

Pues bien, en la poesía, la palabra vale tanto por uno como por el otro y aun podría decirse, dentro de las teorías poéticas modernas, que la palabra vale más, poéticamente, por el elemento “voz” — simbolismo—, que es valor musical cuando se pronuncia y valor plástico, pictórico o tectónico — simbolismo y futurismo—, cuando se escribe, que por el elemento “sentido”.²⁵⁹

En la siguiente sección de “Batuta” se describe una fenomenología de lo sensual, ya que “la palabra tiene un valor plástico —pictórico o tectónico— no sólo como signo, sino también como visión. Es decir, vale no únicamente por el color o la forma que sugiere en la imaginación, sino por el que tiene a los ojos. Valor preponderantemente sensual”.²⁶⁰

Arturo Rivas Sáinz estuvo atento a las vanguardias estéticas y literarias, en todo caso, vemos que “los parnasianos habían asociado la poesía con la pintura y la escultura, con todas las artes plásticas en general”.²⁶¹ De Marinetti cita estos versos: “Nosotros emplearemos en una misma página cuatro o cinco tintas de colores diferentes, y veinte caracteres distintos, si es necesario”.²⁶² De Guillermo de Torre considera la revolución tipográfica del futurismo, que comprende el valor arquitectural de las grafías o letras como la neotipografía, es decir, el orden o dirección invertida de las palabras, el trazo de las líneas: verticales, oblicuas, circulares o espaciadas, todo esto fue una auténtica innovación. En “Batuta” se presenta una teoría estética orientada a la fenomenología:

Además de los estéticos valores visuales y acústicos que tienen las palabras de ordinario, pueden también tener un estético valor extraordinario, gustativo, táctil u olfativo. No solo como signos estrictos, sino como “correspondencias”, es decir, como sugerencias de las imágenes del gusto, del tacto o del olfato, “correspondientes” a los valores de la vista y del oído, primariamente representados, y aún como “sinestesias”, es decir, como confusiones que atribuyen a un sentido la aprehensión de un objeto —color, música, perfume— que es propio de otro sentido diferente.²⁶³

La estética contemporánea de Jean-Marie Guyau influyó notablemente en la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz. En su obra: *El arte desde el punto de vista sociológico* se considera que la emoción estética tiene un carácter eminentemente social. El arte crea un nuevo ser, un nuevo sentimiento, además, instaura una nueva sociedad basada en valores como la simpatía universal. Guyau propone que “toda estética es realmente, como parecían creerlo los antiguos, una música en el sentido de que es una realización

259 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta” en *Pauta*, núm. 1. Guadalajara, Jalisco, 30 de septiembre de 1941, p. 4.

260 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 2. Guadalajara, Jalisco, 30 de octubre de 1941, p. 12.

261 *Ibid.*

262 *Idem.*

263 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 3. Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1941, p. 20.

de armonías sensibles entre los individuos, un medio de hacer vibrar simpáticamente los corazones como vibran los instrumentos o las voces”.²⁶⁴

Guyau representa el genio artístico y poético como una forma intensa de la simpatía y de la sociedad. Vida intensa que obra en el artista produciendo nuevas emociones. Acorde con el carácter social del arte considera que uno de los factores fundamentales de la emoción estética consiste en transmitir.

La transmisión de las emociones puede ser directa o indirecta, consciente e inconsciente. La primera se refiere a aquellas que se transmiten por medio del olfato, vista, oído, gusto y tacto; la segunda se relaciona con lo inconsciente. Además, toda sensación es una sensación cenestésica, es decir, de movimiento. La transmisión de las emociones aumenta mediante el tacto. Este sentido sensible cobra una vital importancia en la estética de Guyau: “El tacto es el medio más primitivo y más seguro de poner en comunicación, de armonizar, de *socializar* dos sistemas nerviosos, dos conciencias, dos vidas”.²⁶⁵

El tacto es el sentido de la vida. El lenguaje del tacto se sobreentiende en todas las emociones de placer o dolor. Con el sentido del tacto percibimos la presión, la forma, la extensión de una cosa, sus asperezas, suavidad, blandura, etc... El tacto nos revela una doble intencionalidad operante, ya que puede tocar y ser tocado, en esto consiste la transpalpación.

La estética de Guyau reconoce que todos los sentidos se comunican produciendo emociones intensas. Estas notas o peculiaridades esenciales del tacto se intensifican a partir de la intersensorialidad. Guyau considera que los poetas describen a menudo esa emoción profundamente sensible que puede llegar a provocar el más leve y mínimo contacto.

En contradicción con las doctrinas corrientes, las de Kant, de Maine de Biran, de Cousin y de Jouffroy, pensamos nosotros que todos nuestros sentidos son capaces de ofrecernos emociones estéticas. Consideramos primero las sensaciones de frío y calor, que parecen tan ajenas a la belleza. Un poco de atención nos hará descubrir en ellas un carácter estético. Sábese el papel que desempeñan la “frescura” y la “tibieza” del aire en las descripciones de paisaje... El sentido del tacto, dígame lo que se quiera, es un manantial constante de emociones estéticas... nos proporciona... una moción que la vista no puede darnos, y que tiene un valor estético considerable: la de dulzura; la de suavidad; la de pulimento... Los mismos colores toman a veces algunos atractivos de asociaciones de ideas derivadas del tacto. A una imagen del verde césped está asociada la idea de una cierta blandura bajo los pies...²⁶⁶

264 Jean-Marie Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Traducción española de Ricardo Rubio, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1902, p. 13.

265 *Ibid.*, p. 43.

266 Vid. Cita de Guyau tomada de Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 3. Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1941, p. 20.

En “Batuta” se halla la cita predilecta que toma Arturo Rivas de Arthur Rimbaud: “‘A’ negra, ‘E’ blanca, ‘I’ roja, ‘O’ azul, vocales, yo diré algún día vuestros orígenes ocultos...”²⁶⁷ Hay que reconocer que tiempo más tarde, Rivas Sáinz llegará a expresar su propia percepción colorida de las vocales y con ello intentará penetrar en estos “orígenes ocultos”. De La Vassiere considera los experimentos vanguardistas de finales del siglo XIX donde se expone que: “En 1891, en el ‘Teathre d’Art’ se ensayó armonizar colores, sonidos y olores: así en el primer cuadro dominaban la ‘I’ y la ‘O’ en el recitado, la sinfonía estaba en ‘do’, la decoración era color púrpura claro y el perfume era de incienso”²⁶⁸ Todas estas observaciones se relacionan con la estética de Arturo Rivas Sáinz, las cuales sirven de referentes para su *Fenomenología de lo poético*. Basta como muestra la sección “Batuta” donde se expresa lo siguiente: “En el mundo verbal de las ‘correspondencias’ y de las sinestesias, las palabras valen no sólo por sí, como totales, sino t a m b i é n por los sumandos constituidos por sus letras o sonidos”²⁶⁹ Uno de los tópicos de su fenomenología consiste en describir las sensaciones sinestésicas en literatura. La sociología del arte de Guyau repercutió en la sensibilidad estética de Arturo Rivas Sáinz, tal como se puede apreciar en “Poesía de cantar” donde afirma que: “La música es un artificio más, muy natural, en ciertos sesgos del lenguaje; pero la música es también el acento personal que pone cada quien en sus vocablos...”²⁷⁰ En el verso se halla una cierta “organización elemental de la música contenida en el lenguaje”²⁷¹

Las vanguardias literarias recobraron un nuevo impulso en las estéticas contemporáneas debido a la libertad del espíritu. En esta época se comenzaron a experimentar nuevas modulaciones onomatopéyicas, sonoridades y ritmos carentes de contenido conceptual, hasta se llegó a la exageración del uso de las comas, puntos suspensivos, abigarramiento de metáforas y sinestesias. Frente a la naturalidad de los sonidos se llega a una hechura de la espontaneidad de la música verbal en la época moderna:

Al advenimiento de aquellos nuevos ruidos, tuvieron que resentirse los oídos y consiguientemente el verso. No se suprimieron el ritmo y la medida, pero cada uno encontró su sustituto. Los poemas coquetearon con la arquitectura y la pintura: se encimaban renglones rítmicos o arrítmicos, como se superponen materiales en la construcción de un edificio, para impresionar con el arte novedoso de las figuras sugerentes, a veces se pintaban de colores, para hacer alusiones pintorescas.²⁷²

267 *Idem.*

268 *Ibidem.*

269 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 7. Guadalajara, Jalisco, marzo de 1941, p. 51.

270 Arturo Rivas Sáinz, “Poesía de cantar”, en *Prehodiernia. 6 diámetros y 1 secante del círculo poético*, Ediciones Prisma, Guadalajara, Jalisco, 1940. *Vid. Ensayos*, t. I. Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 37.

271 *Idem.* Cita tomada de Guyau.

272 *Ibid.*, p. 39.

De Mercante se reconoce que el origen de las vocales comprende el retorno al lenguaje fonético primordial del ser humano y a las primeras manifestaciones fónico-emocionales. Las vocales pueden representar emociones primigenias como sentimientos de “placer”, es decir, amplitud y expansión; de “dolor” o encogimiento; de “miedo” o misterio, esto es, cierta oscuridad o, mejor dicho, sensación de grandeza. Asimismo, la “A” produce sensaciones placenteras por ser una vocal abierta y sonora: “La A tiene un radio de dispersión cromática muy reducido. Su color es blanco, pero se dispersa al amarillo y al azul. Además pertenece al grupo de los fonemas que preferentemente evocan colores. Y su calideísmo ha de atribuirse a la isofonía «A se asoció a la sensación de claridad, de blanco, de altura, porque en la altura está la luz, la claridad»”.²⁷³ La vocal “I” produce sensación de dolor, por ser astringente, aguda y ácida: “La I es más figurativa que cromática. Pese a este último color, se sobrepone la sensación oscura. El celeste, el violeta y el rosa son los colores que menos sustituyen el sonido de la I”²⁷⁴. Para Rivas Sáinz “la E no es una vocal primordial. Es mixta como la O. Surge de la necesidad de un sonido intermedio que refleje los estados afectivos intervivenciales y la emotiva melodía de los hemitonos. Nada que sea extremo. Es la vocal cromática por excelencia, la de los colores centrales”.²⁷⁵ Por su parte, interpreta que: “La O, en las lenguas semíticas, recuerda Trombetti, se confunde con *e*, *o*; para Meinhof, deriva de *ai*, *au*; H. Stome la tiene por equivalente de *a* y de *u*. Su carácter mixto es evidente”.²⁷⁶ Por su carácter sombrío o claroscuro la O refleja “decaimiento”, “depresión”, “descoloridez”, o “sentimientos indefinidos”. Mientras que la “U” produce sensación de misterio o sorpresa, por su oscuridad vocal, ya que “la U se originó en una *fasogenocusia*, es decir, en una onomatopeya auditiva del ruido de los antros y pozos. Desemodo su sonido se asocia a la sensación de lo oscuro y profundo, de lo misterioso, y es más negro que la O. Sin embargo, su campo de dispersión es grande. Es la vocal que menos se usa, pero su valor es cuádruple: fónico, emotivo, estético (sensóreo) y conceptual”.²⁷⁷ Con esto quiero expresar que aunque no existen reglas fijas e invariables para describir las sinestesias, estas aproximaciones resultan ser innovadoras y vanguardistas. Arturo Rivas Sáinz comprende que: “Y a pesar de los acuerdos en varios de los puntos que se dan en los autores citados, de lo único que estoy seguro es de que la sinestesia es una innegable realidad; pero no de que puedan considerarse como hechos definitivos las correspondencias con que han tratado de establecer generalidades”.²⁷⁸

273 Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. II. Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 158. *Vid. Palabra que se oye*.

274 *Idem.*

275 *Ibidem.*

276 *Idem.*

277 *Ibidem.*

278 *Ibid.*, pp. 158-159.

EL SENTIDO PLURISENSÓREO DE LA LITERATURA

Arturo Rivas Sáinz escribió un bello texto en tono didáctico sobre la *Literatura* en 1942, y que llegó a varias ediciones posteriores, siendo usado como libro de texto por algunas universidades y preparatorias en Jalisco. En la primera parte señala el objeto material de la literatura, cuya raíz latina proviene de “*litera (rum cul) tura*”, como “cultivo de las letras”. Para nuestro autor, “literatura” significa la “belleza de la expresión” (objeto formal), mediante las “palabras” (objeto material). Rivas Sáinz considera a la literatura como “belleza de la expresión” y no “expresión de la belleza” como algunas definiciones tradicionales admiten. La literatura es arte y ciencia, y su objeto material es la palabra como “voz significativa”. Consiguientemente, muestra que la “materia” trata acerca de “la palabra como valor sensorial”. Empero, existe también como valor espiritual o intelectual. El estrato, sensorial, se considera desde tres aspectos: plástico, fonético y el sensible que afecta al gusto, tacto, vista, oído, u olfato, según sea el caso. Primeramente: “El valor plástico arquitectural de los vocablos, tiene, a veces, una misión puramente decorativa, tectónica; pero a veces, también, una misión imitativa: por ejemplo, si se inclinan los renglones sobre la línea, para sugerir los líquidos palotes de la llovizna caligráfica, en la plana descolorida de los cielos”.²⁷⁹

La palabra como material de construcción, de arquitectura gráfica, nos remite al juego visual y creador, pictórico o plástico. El uso de la palabra plástica se asocia con la pintura y la poesía, o la escultura y las artes plásticas en general, a partir del futurismo o parnasianismo. Se puede ver el matiz en cada poema: píntese de color diferente cada vocal, o sienta la textura de las consonantes, ya que las palabras evocan o sugieren sinestesias profundas cuando se pronuncian, asociando las imágenes con las sensaciones. Arturo Rivas Sáinz considera que: “El valor plástico pictórico se emplea para interesar con sensaciones coloreadas simplemente, o para asociar sugerencias emotivas o motrices a los temas —la motoricidad de los colores es un hecho comprobado: el rojo es un excitante; el azul es un hipnógeno”.²⁸⁰

Las palabras fonéticamente tienen un valor armónico, rítmico, rímico y figurativo. La armonía de las voces puede ser: imitativa y expresiva. Imitativa por onomatopeya, repetición o aliteración. La imitativa no sólo se remite a la mimesis o reproducción de voces, sino sonidos de la naturaleza, acciones o gestos.

279 Arturo Rivas Sáinz; *Ensayos (I)*, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2008, p. 107.

280 *Ibid*, p. 109.

La armonía expresiva se da mediante la adecuación del tono general de la expresión y el estado de ánimo especial que se expresa. Para ello, señala como elementos: el metro, la puntuación y la sintaxis. De esta manera, se propone una rehabilitación fenomenológica de las palabras, debido a su valor temporal, esto es, en la duración. La “masa poética”, por otra parte, representa un valor ideal o psíquico. En gramática se refiere a la “masa elocutiva”, formada de asociaciones de palabras. En la expresión poética se reúnen asociaciones de ideas o imágenes que mantienen la unidad y cohesión en un núcleo poético, o sea, un verso.

En la versificación se hallan, simultáneamente, varios ritmos que equivalen a la expresión de estados del espíritu. La literatura como armonía de las almas y los sentimientos de su autor.

La puntuación o pausa, recibe un valor expresivo muy importante en el verso, señalando reposo o tranquilidad; pero también asombro o anonadamiento. Rivas Sáinz advierte que “la sintaxis no es nomás estructuración exterior de palabras, sino la congruente estructuración interior del pensamiento. Nada tiene, pues, de raro, que el espíritu aflore sobre el ras espumoso y alborotado, o que se transparente en el través de las linfas cristalinas y aquietadas de las voces”.²⁸¹ Además, destaca la importancia de estudiar la significación de las puntuaciones, no solamente desde el punto de vista ortográfico o sintáctico, sino psicológico.

El ritmo se divide en cualitativo y cuantitativo, el primero se percibe en el verso y, en especial, para regular la colocación de los acentos; mientras que el segundo se emplea en la prosa, esto es, en la adecuación de la expresión acorde al tono de las emociones que le corresponden. Por otra parte, es necesario resaltar un ritmo de acentos en la prosa, cierta musicalidad orientada a través de un ritmo eje o principal.

La rima es parte fundamental para comprender la igualdad de sonido al final de cada verso y se estructura en consonancia y asonancia. Arturo Rivas Sáinz considera que “la rima ejerce una especie de oficio de unidad, repitiendo con la música verbal de las terminaciones de los versos, el sentido y la intención de los anteriores, como una resonancia. Parece como si todo el pensamiento o sentimiento ya expresados, revivieran en el eco presentido de las cadencias esperadas”.²⁸²

El valor figurativo contiene la formación de tropos literarios que se refieren a la retórica, tales como: *anáfora, conversión, epanadiplosis, concatenación, derivación, similitud.*

El valor sensorial que se refiere a lo gustativo, lo táctil y lo olfativo, encuentra ciertas afinidades entre sí, ya que existe una secreta unidad o correspondencia entre todas las sensaciones y sentimientos correspondientes, es el caso de que un color como el “rojo”, puede llegar a evocar, en quien lo contempla, el gusto, el olor, el timbre, despertar cierta sensación o sentimiento como amor, ira o dolor. El rojo de una manzana que se saborea, el rojo enchilado de la tarde que se evapora, el sonido de cierta nota musical,

281 *Ibid*, p. 112.

282 Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008a, p. 113.

asimismo, Rivas Sáinz describe que las palabras encarnan estados de ánimo en relación con la percepción y las sinestesias, lo cual se establecen nuevas correspondencias estéticas entre los colores y las letras. Arturo Rivas le responde a Arthur Rimbaud expresando: A negra, E blanca, I azul, O roja, U amarilla, o la escala musical: Do rojo, Re verde, Mi azul, Fa blanco, Sol amarillo, La blanco, Si violeta, hasta en los instrumentos como puede ser: blanco para el arpa, azul para los violines, el rojo a los cobres y el amarillo a las flautas, el violonchelo índigo azul, el oboe rosa, el clarinete amarillo, etc... La poesía es poesía sentida, que se degusta y se irisa en los diversos matices y coloraciones afectivas que se fundan en la experiencia sensible, son ingredientes intensivos de los estados de ánimo, ya que la palabra está hecha de sonidos puros, no de ideas ni de imágenes, sino de vibraciones sonoras que discurren en el tiempo y en el espacio. la poesía está en las palabras, pero también está más allá de ellas, pero siempre en ellas.

El objeto material de la literatura se relaciona con la palabra como valor espiritual, vista desde su aspecto gramatical: substancia, accidente, acción, o el modo: psicológico, en cuanto a las ideas, el pensamiento y las imágenes, entre otras. En ambos aspectos “significa”, es decir, es un signo. Rivas Sáinz señala que “signo es aquello que representa algo distinto de sí, al sujeto cognoscente”.²⁸³ Hay signos especulativos o prácticos, dependiendo de la función espiritual. El signo práctico, a su vez, se subdivide en natural o convencional, esto es, en el primero como relación de causa determinada por su naturaleza inherente, mientras que el segundo se orienta por la convención, lo cual corresponde con la cultura. El signo práctico, además, puede ser estudiado como signo lógico, y signo mágico. El primero se refiere al dominio de la inteligencia, esto es, en la dimensión lógica del pensamiento; mientras que el segundo se ofrece en la esfera del sueño o la imaginación, que regula la vida psíquica o de la cultura. Rivas Sáinz reconoce las dos dimensiones analógicas del ser humano: inteligencia e imaginación, razón y sueño, lógico y mágico: “En el estado lógico, las ideas, las imágenes, las sensaciones son solares; en el estado mágico, ellas son nocturnas”²⁸⁴, dice Maritain. El signo se puede interpretar como objetivo y subjetivo, mediante el significado y la imagen sensible, llegamos al conocimiento conceptual o perceptible. Arturo Rivas Sáinz nos ofrece una fenomenología de lo literario, ya que en “sentido riguroso y estricto, la obra literaria no es una verdadera creación —*ex nihilo*—; sino la simple construcción —hechura— de un mundo nuevo, que requiere materiales y substancias preexistentes —substantivos”.²⁸⁵ Y más adelante afirma: “pero ese mundo poético no resulta diferente del real solamente por su hechura con substancias preferidas, sino porque éstas, transformadas, al hacerse distintas, tienen

283 *Ibid*, p. 117.

284 *Idem*.

285 *Ibid*, p. 118.

que ser distintamente calificadas”.²⁸⁶ La creación poética es movimiento, traslación o intercambio de cualidades, relaciones entre substancias y accidentes, adjetivos y verbos que se animan de matices y sentidos tan diversos. La poesía está hecha de signos mágicos que se corresponden secretamente en el régimen nocturno, es sueño e imaginación creadora, por ende, las categorías poéticas son más volubles que las lógicas que son más fijas.

Arturo Rivas Sáinz considera que “lo accidental se vuelve substancia: no son las cosas, sino lo que les sucede —sus accidentes—, la verdadera substancia poética”.²⁸⁷ Una substancia se puede volver otra, es decir, se consubstancializan, hipostasiándose, como en el procedimiento metafórico: “mar” y “cielo” se cuajan en un ser poético de substancia diferente: el mar del cielo; a veces transubstanciándose una en la otra, como es el caso de la paloma que es símbolo de la virtud poética. Si al sustantivo calificativo se le abstrae la cualidad al sustantivo concreto se forman: “planetas de plata”, en Neruda, por “planetas de rayos plateados”, “rayos plateados”, equivalentes de “plata”. El aspecto psicológico considera que las palabras son signos de las imágenes, de los pensamientos, de las personas y de las cosas mismas. En el primer caso, las imágenes: “Literariamente, la imagen consiste en concretar lo abstracto, o en, reconcretar lo concreto, revistiéndolos de una especie sensible cualquiera. En recubrir, bajo apariencia perceptible, lo que en forma natural no se percibe o bien se percibe sólo con sentido distinto. En disfrazar de color, de sabor, de aroma o de música, lo que no huele, ni sabe, ni suena, ni puede ser mirado”.²⁸⁸ Las imágenes se dividen en “implicadas”, que representan cualidades, notas que se dan externamente, sin intervención de la voluntad, en la cosa; “libres”, que representan notas o cualidades voluntariamente añadidas a los objetos y que no les corresponden necesariamente. Las imágenes implicadas se deben a la percepción que descubre, analíticamente, las notas contenidas en los seres; las imágenes libres se deben a la fantasía que encubre, sintéticamente, de notas no contenidas, dichos seres: “La libertad de las imágenes, por tanto, comienza con el fin de lo sensual puro y en el principio de lo puro imaginativo”.²⁸⁹ Las imágenes puras carecen de todo nexo con la cosa imaginada, de todo valor conceptual, y de todo contenido realista o translativo. Las imágenes impuras, por el contrario, son aquellas en las que se torna visible la relación con la cosa imaginada. Existe la fusión de voces inconexas, pero cuya mixtura puede tener un valor poético, al crear uno nuevo, inédito mundo de imágenes. Hay imágenes confusas y sinestésicas. Las confusas son aquellas en que se asocian imágenes con sensaciones o al revés. Cuando la imagen se confunde con la sensación lo que se

286 *Idem.* Para ello considera que: “el oficio del adjetivo poético, por eso, no consiste en advertir, analíticamente, las notas necesariamente contenidas en la cosa, sino en añadir, sintéticamente, las notas libres —epítetos— que el artista quiera atribuir a los objetos”.

287 *Ibid.*, p. 120.

288 *Ibid.*, p. 122.

289 *Idem.*

logra es la acumulación de notas y circunstancias, se dan impresiones vivas, claras, que nos parece estar viendo lo que solamente es fantasía. En el segundo caso, cuando la sensación se confunde con la imagen lo que se consigue es la supresión o reducción de las notas, se ofrecen impresiones borrosas e imprecisas hasta el punto en que la visión o la música se deshacen en la somnolencia de una como mórfica ilusión. Es un proceso espiritual que comienza con la sensibilidad y, por reducción de lo sensual, se llega a la fantasía. Las imágenes sinestésicas son las que equivocan los objetos propios de los distintos sentidos, atribuyendo a uno lo que pertenece a otro —el color al tacto, la suavidad al ojo, el aroma al gusto, etc...

La poesía puede enriquecerse de las sinestesias y despertar nuevas relaciones intersensoriales donde cada vocal es pronunciada bajo un matiz distinto. Arturo Rivas Sáinz considera que existe una unidad intersensorial, tal como lo expresó el poeta, ensayista y crítico de arte Charles Baudelaire con sus “Correspondances”, quien sugiere un vínculo misterioso entre sentidos y sonidos afirmando que las sinestesias en literatura adquieren una sensibilidad intensa donde los sonidos se revisten de color, asimismo; el poeta francés Arthur Rimbaud, quien inventó el color de las vocales en su famoso soneto “Voyelles”. Arturo Rivas Sáinz considera que el pensamiento está compuesto, primordialmente, de conceptos, juicios y raciocinios, cuyas representaciones o signos verbales son palabras, oraciones o proposiciones y silogismos. Los conceptos se dividen en diversos puntos de vista. Pueden ser, por razón de su origen, inmediatos o intuitivos, mediatos o fácticos, directos o reflejos; por razón de la comprensión, abstractos y concretos; por razón de la representación, claros, distintos y oscuros; propios y análogos. Rivas Sáinz considera dos tipos de analogía, ya sea por atribución o por proporción: “Es de atribución, cuando la comprensión del concepto es inherente a una parte de la extensión por sí y a otra por simple relación con la primera. Es de proporción, cuando se funda en la semejanza de dos o más cosas con una tercera”.²⁹⁰ La analogía de atribución puede ser extrínseca e intrínseca. La analogía de atribución extrínseca considera dos objetos externos a ellos. Mientras que la analogía de atribución intrínseca halla en los extremos íntimas relaciones en común, lo cual muestra que la atribución les pertenece igualmente a ambos. La atribución extrínseca que se funda en una razón exterior al objeto significado se da en la sinécdoque y en la metonimia; por otra parte, en la analogía de proporción, si la razón semejante es intrínseca a ambos analogados, la proporción será intrínseca. En la proporción extrínseca a un analogado se origina la metáfora, alegoría, parábola, etc... “Ahora bien, la atribución tiene dos razones: la coexistencia y la sucesión; la proporción, en cambio, tiene una, el parecido. Por tanto, los tropos serán tres: sinécdoque —simultaneidad—, metonimia —causalidad, derivación o secuencia— y metáfora —semejanza—.”²⁹¹

290 *Ibid*, p. 129.

291 *Ibid*, p. 130.

CAPÍTULO II

Eduardo González di Pierro nos presenta en su ensayo sobre “Los orígenes de la estética fenomenológica” una revisión de autores y textos imprescindibles para comprender el sentido de su devenir histórico. En los inicios de la fenomenología se hallan las bases de una estética, ya que: “Si bien es cierto que Edmund Husserl no penetró con su pensamiento filosófico en el ámbito de la estética y no se ocupó centralmente de los problemas de esta disciplina, también es verdad que dentro de los intentos más fecundos, especialmente al principio, de aplicación de la fenomenología husserliana, el que aterriza en el campo estético ocupa un lugar primordial”.²⁹²

Una búsqueda más detallada sobre la fundamentación de una estética en el pensamiento de Edmund Husserl nos lleva a cuestionar la posibilidad de una axiología fenomenológica como estética. Cabe destacar la tesis que defiende Román Alejandro Chávez Báez en: *Arte y fenómeno. Una sistematización de la estética husserliana a partir de las Ideas*²⁹³ donde se cuestiona que a pesar de que Husserl nunca escribió un libro propiamente sobre Estética; sin embargo, podemos rastrear nociones estéticas como sensibilidad, imaginación y fantasía. En esta investigación se hallan delimitadas las controversias entre estética trascendental y estética fenomenológica.

Un estudio sobre la estética husserliana nos tiene que llevar hacia un recomenzar de la fenomenología, tratando de rastrear las bases de una estética, para ello se presentan los diferentes aspectos de la filosofía como teórica, práctica o axiológica. Asimismo, se propone una fenomenología de la corporalidad en Husserl que abarca lo sensible, afectivo y estético. En este sentido, podemos redescubrir a través de la sensibilidad un campo inédito para nuevas teorías estéticas. Cabe reconocer el cuerpo como *aistheta*, es decir, en su estructura sensible y estética, tratando de distinguir lo sensible, lo afectivo y lo categorial. El cuerpo, fenomenológicamente, no es visto como *Körper*, cuerpo físico, sino como *Leib*, cuerpo vivo. Por ende, el cuerpo viviente es el sustrato primigenio y latente de la sensibilidad, es pues, el “órgano de la percepción”. El cuerpo como cosa material se revalora en *Ideas* significando: *aistheta*, como un cúmulo de sensaciones,

292 Vid. Eduardo González di Pierro, “Los orígenes de la estética fenomenológica”, en *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, [Coord.] Mario Teodoro Ramírez. Presentación de Eugenio Trías, Facultad de Filosofía “Samuel Ramos”, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2002, p. 96.

293 Cfr. Román Alejandro Chávez Báez, *Arte y fenómeno. Una sistematización de la estética husserliana a partir de las Ideas*, Tesis para obtener el grado de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 2005.

imaginaciones e ideas capaces de organizarse en una estructura sensible y estética. De ahí que la estética sea un conocimiento de lo sensible, en términos fenomenológicos, *aisthesis*, cuya contextura conforma el cuerpo como sensibilidad ortoestética. La corporalidad, cinestésicamente, posee un centro de orientación cero, debido a que en su origen se halla una intencionalidad profunda o prerreflexiva. De esta manera, toda percepción sensible es percepción estética, ya que, a diferencia de la síntesis categorial, formal o analítica, la síntesis estética es meramente sensible.

Román Chávez Báez considera en la delimitación de su tesis que: “Una vez tematizado el asunto de la sensibilidad estético-corpórea tenemos la base ya para el aspecto emotivo, pues nuestra proximidad con la obra de arte no sólo es sensible, sino también afectiva, motivacional y, por supuesto, intelectual”.²⁹⁴ Se resalta una axiología como filosofía de los valores vista desde la actitud natural y la actitud fenomenológica. El valor de lo agradable, lo útil y lo práctico cobra un especial tratamiento en la obra de Edmund Husserl, quien destaca distintos niveles fenomenológicos como axiología, praxeología y epistemología. Se afirma que “los actos valorativos son vivencias con varios estratos tanto noéticos como noemáticos”.²⁹⁵

Por consiguiente, en la fenomenología husserliana se halla una distinción entre percepción y valicepción. La última nos refiere a la conciencia del valor, ya que toda valoración requiere de valores. El valorar se refiere a lo valorado. Lo valorado es el noéma del valorar, esto es: *El valor es consciente en el valorar, lo agradable en el agradarse, lo alegre en el alegrarse*. Asimismo, podemos afirmar que: “Los actos valorativos son actos de agrado y el agrado es, o tiene que ser, estético”.²⁹⁶

Desde esta perspectiva, encontramos una estética husserliana como ciencia fenomenológica o, mejor dicho, axiología estética. Para ello se requiere una mirada fenomenológica capaz de pasar de la actitud natural a la actitud estética. Este cambio de actitud requiere de una *epojé*, que Chávez Báez denomina: “*epojé* estética” lo cual significa que: “Entonces para la realización de la estética fenomenológica debemos dejar a un lado la actitud natural y entrar en la actitud estética que es una actitud fenomenológica”.²⁹⁷

Román Chávez Báez considera como modificación de neutralidad a la imaginación y a la fantasía. En esta modificación se capta la conciencia del objeto imagen que tiene como sustrato una base estética, pues en ella se supone la neutralización de los objetos físicos: “Cuando hablamos de neutralización, el objeto físico, el artefacto, se transforma en obra de arte, esto es, en un objeto que obra lo estético en el espectador. En otros términos, esto quiere decir que la aprehensión imaginativa como tal, que implica la neutralización

294 *Ibid.*, p. 116.

295 *Ibid.*, p. 125.

296 *Ibid.*, p. 135.

297 *Ibid.*, p. 151.

de todo substrato material, es una condición necesaria para la estética fenomenológica. Si no hay conciencia de ‘neutralidad’, no hay estética”.²⁹⁸

En *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* se trata sobre la intuición esencial y la fantasía como conocimiento de las esencias, ya que: “El eidos, la esencia pura, puede ejemplificarse intuitivamente en datos de experiencia, en datos de la percepción, del recuerdo, etc., pero de igual manera también en meros datos de la fantasía”.²⁹⁹ De esta manera, para Husserl, en esta modificación de neutralidad, el nóema es afectado, ya que la fantasía es una modificación de este tipo, por lo cual podemos decir que en el fantasear se halla una neutralización.

Si producimos en la libre fantasía cualesquiera figuras espaciales, melodías, procesos sociales, etc., o fingimos actos / de experimentar, de tener agrado o desagrado, de querer, etc., en ellos podemos por “ideación” ver originariamente, y eventualmente incluso en forma adecuada, múltiples esencias puras: sean las esencias de figura espacial, de melodía, de proceso social, etc., en general, sean de figura, melodía, etc., del respectivo tipo particular.³⁰⁰

Román Alejandro Chávez Báez propone una fenomenología de la fantasía y de la imaginación a partir de un análisis eidético de las vivencias intencionales. De esta forma, se realiza una distinción entre hecho-esencia y real-imaginario desde una descripción fenomenológica constitutiva de la intencionalidad. Mas, por otra parte, cabe señalar que la fantasía es uno de los tópicos fundamentales en la estética husserliana, tal como se anuncia a continuación:

Sea como sea, Husserl cree además necesario distinguir todavía entre los contenidos de sensación y los contenidos de fantasía. El fantasma no es dato de la sensación, sino fantasía del dato de sensación. Y es que por debajo de las percepciones yacen sensaciones y por debajo de las fantasías yacen fantasmas. El contenido sensible de la sensación no es el fantasma, no equivale a ninguna interpretación de la percepción o de la fantasía. El contenido de la sensación no es el objeto de la fantasía.³⁰¹

Ante esto conviene deslindar los términos “fantasmas” y “fantasías”, que van desde estratos como sensación, imaginación y percepción en la fenomenología. Edmund Husserl establece una distinción, ya que las “fantasías” se refieren tanto a la conciencia de imagen, el recuerdo, la pura fantasía, la ilusión y la

298 *Ibid.*, p. 152.

299 Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Nueva edición y refundición integral de la traducción de José Gaos por Antonio Zirión Quijano. Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, FCE, México, 2013, p. 93.

300 *Idem.*

301 Román Alejandro Chávez Báez, *op. cit.*, 2005, p. 155.

visión, además de representar la modificación de neutralidad. Avanzando en nuestro razonamiento, podemos mencionar que la “fantasía” no se da presente, es más bien, un cuasi-tiempo, ya que no tiene una posición, lo cual nos enseña que la intencionalidad de la imaginación es operante, medianera entre las sensaciones y las intelecciones. Ahora bien, ¿en qué difieren las fantasías de los fantasmas? La fantasía es la conciencia de imagen y de recuerdo. Cabe señalar que el “fantasma” corresponde con un contenido sensible. Empero, existen contenidos de aprehensión, percepción y fantasía. De manera análoga, se compara el fantasma con la sensación, asimismo equivale decir que la fantasía se relaciona con la percepción. En la fantasía no se da una unidad de conexión con la percepción sensorial, por otra parte, conviene distinguir entre sensación y fantasma. La sensación se da en el presente efectivo, mientras que los fantasmas son “nulos”, no tienen existencia. Sin embargo, ambos son vivencias reales. Los fantasmas, por ende, se relacionan, a su vez, con los contenidos sensibles y presentes. De esta manera, el fantasma es el contenido sensible de la fantasía. Estas investigaciones sobre la ontología de lo poético pretenden tematizar el acceso privilegiado a lo originario y lo salvaje a través de una fenomenología de la fantasía, cuya estética alcance a vislumbrar la constitución de un logos estético en los límites impensados de la poesía y la filosofía.

La fenomenología husserliana rescata la intuición sensible como intuición estética, es decir como actitud pura, lo cual requiere de una puesta entre paréntesis o *epoché estética*. Esta desconexión nos permite acercarnos a la obra de arte desinteresadamente: “Esto quiere decir que para el artista que actúa de forma parecida al fenomenólogo, el mundo se torna fenómeno y la existencia del mundo le es indiferente como al fenomenólogo”.³⁰² Y más adelante resalta: “En este sentido podemos decir que la estética fenomenológica y la actividad creadora artística dejan a un lado la actitud natural, la ponen entre paréntesis”.³⁰³

El proceder del artista y del fenomenólogo son idénticos, ya que tanto la contemplación desinteresada del artista y la mirada “neutra” del fenomenólogo coinciden. La estética considera de vital importancia la fantasía y la neutralización, ya que ambas presuponen una intencionalidad operante: “Dicho de otro modo más preciso, el fantasear en general es la modificación de neutralidad de la *re-presentación* ‘ponente’, o sea, del recuerdo en el más amplio sentido pensable”.³⁰⁴

Husserl realizó un interesante análisis y reducción fenomenológica sobre un grabado de Dürero: “El caballero, la muerte y el diablo” que nos permite entrever una estética:

302 *Ibid.*, p. 185.

303 *Idem.*

304 Edmund Husserl, *op. cit.*, 2013, pp. 345-346. Más adelante Husserl aclara: “Hay que advertir aquí en la manera habitual de hablar se entreveran la *re-presentación* (reproducción) y la fantasía. Nosotros usamos las expresiones de tal suerte que, teniendo en cuenta nuestros análisis, empleamos el término general de representación dejando indeciso si la ‘posición’ correspondiente es propia o neutralizada. Entonces se dividen las representaciones en general en dos grupos: recuerdos de toda especie y sus modificaciones de neutralidad”.

Distinguimos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la *cosa* “grabado”, esta estampa en el cartapacio.

Segundo, la conciencia *perceptiva* en que nos aparecen en las líneas negras figurillas sin color, “caballero a caballo”, “muerte” y “diablo”. En la contemplación estética no estamos vueltos a éstas como *objetos*; estamos vueltos a las *realidades* exhibidas “en la imagen”, más precisamente, a las *realidades* “figuradas”, el caballero de carne y hueso, etc.

La conciencia de “imagen” (de las pequeñas figurillas grises en las que, en virtud de las nóesis fundadas, “se exhibe en imagen”, por obra de la semejanza, otra cosa), conciencia que hace posible y procura la figuración, es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción.³⁰⁵

Este claro ejemplo constituye uno de los primeros análisis fenomenológicos sobre una obra de arte, lo cual influyó en las investigaciones posteriores de muchos estetas. J. O. Cofré en su *Filosofía de la obra arte. Enfoque fenomenológico* considera algunos “aspectos generales de la fenomenología husserliana como fundamento de la estética fenomenológica”, afirmando que: “La obra de Dürero, en cuanto obra de arte, corresponde para Husserl a una fantasía; es decir, a un estado de conciencia que *neutraliza* su objeto”.³⁰⁶ Asimismo, la neutralización y epojé son entendidas como actitud desinteresada.

Precisamente, es en la consideración de la obra de arte donde el recurso de la *epokhé* (y la consiguiente neutralización) revela su eficacia porque evita toda contaminación de la contemplación pura, provocando el “olvido” de si lo representado o figurado en la imagen artística, en tanto pura fantasía, corresponde o no a una existencia de hecho en el mundo real. Esto nos permite concentrarnos en la pura vivencia y mediante la consideración de lo constituido en ella, intentar alcanzar su esencia. Transformada entonces la actitud filosófica en puramente contemplativa, permite que en ella se revele un sentido fenomenológico-trascendental la esencia misma de la obra de arte, es decir, lo que la fenomenología estética posterior a Husserl denomina objeto estético.³⁰⁷

Existe una diferencia entre modificación de neutralidad y modificación de fantasía, lo cual nos permite hablar de distintos niveles hasta llegar a una fantasía de grado superior. Hay un salto entre percepción y fantasía correspondientes, lo cual nos muestra que en una “fantasía directa” podemos fantasear sobre lo fantaseado, es decir, crear una fantasía de fantasías. Se dan casos en el que podemos añadir la alucinación voluntaria, por ejemplo. Por otra parte, se halla una oposición entre modificación cualitativa y modificación imaginativa. La primera nos refiere a la modificación neutralizante. En esta modificación los recuerdos, las fantasías se tornan potencias atencionales mediante actos donde “lo fantaseado es conciente no como

305 *Ibid.*, p. 347.

306 Cfr. J. O. Cofré, *Filosofía de la obra de arte. Enfoque fenomenológico*, Editorial Universitaria, Universidad Austral de Chile, 1991, p. 28. Vid. <http://www.researchgate.net/publication/44358455>. Página consultada: 13 de febrero de 2016.

307 *Idem.*

‘realmente’ presente, pasado o futuro; ‘flota’ delante sólo como tal, sin actualidad de la posición”.³⁰⁸ La fantasía desempeña un papel fundamental en la fenomenología de Edmund Husserl, lo cual nos aporta un terreno propicio para la estética. Mediante la fantasía estamos desconectados de la realidad, lo cual despierta una intencionalidad no-tética. Desde esta perspectiva, la teoría husserliana se puede ver como una teoría fenomenológica sobre la obra de arte.

Román Chávez Báez fundamenta una estética con base fenomenológica donde arte y fenómeno coinciden, ya que “el goce estético no se opone a la experiencia sensible del mundo. En ese sentido hay discontinuidad entre la sensibilidad en un sentido amplio y la sensibilidad intensa estética”.³⁰⁹

El mundo sensible es mundo estético, está hecho para ser percibido en su originalidad: “en este sentido, el arte posee una doble dimensión que lo hace ser mediador entre naturaleza y espíritu. El arte pertenece a ambos mundos, es sensible y axiológico, es un híbrido que transforma a la naturaleza y al espíritu”.³¹⁰ Por consiguiente, hemos señalado algunas nociones fundamentales de la estética de Edmund Husserl.

Cabe destacar el esfuerzo que realizaron los primeros fenomenólogos posteriores a Husserl como los círculos de Munich y Gotinga donde se hallan pensadores que reflexionaron sobre el fenómeno estético como Roman Ingarden, Moritz Geiger, Aloys Fischer, Theodor Conrad y Waldemar Conrad. La estética se convirtió en un horizonte fecundo para la fenomenología, “en efecto, por otra parte, incluso desde el propio Husserl, los primeros fenomenólogos concuerdan en el hecho de considerar a la estética como una disciplina filosófica —con fundamento fenomenológico, desde luego— y por lo tanto su desenvolvimiento se lleva a cabo en el plano del conocimiento, pero, sobre todo, de la reflexión”.³¹¹

Asimismo, estos pensadores consideraron el carácter axiológico como ciencia fenomenológica de los valores y, más aún, de los valores artísticos y estéticos. Por otra parte, la fenomenología de Moritz Geiger se orienta como ciencia estética junto a Edmund Husserl y Roman Ingarden. Su descripción rigurosa y analítica procede a defender la objetividad estética de los distintos estratos axiológicos que constituyen la obra de arte.

La fenomenología como ciencia de la experiencia estética pretende realizar una descripción objetiva del fenómeno artístico, ya que: “El sujeto ideal de la experiencia estética, que vamos a resaltar aquí a través de Geiger, es aquel que goza de la obra artística captando la realidad objetiva de la obra y de sus valores —justamente cumpliendo el ideal de la fenomenología de ir a las cosas mismas”.³¹²

308 Edmund Husserl, *op. cit.*, 2013, p. 352.

309 Román Alejandro Chávez Báez, *op. cit.*, 2005, p. 190.

310 *Ibid.*, p. 196.

311 Eduardo González Di Pierro, *op. cit.*, p. 97.

312 *Ibid.*, p. 100.

De esta manera, se considera preponderantemente el papel del espectador, empero, de un espectador libre de prejuicios, de supuestos conceptuales o de saberes previos que limitan la percepción estética. Di Pierro muestra que “así, la visión fenomenológica de Geiger sobre la fruición de la obra de arte, combate tanto en contra del intelectualismo abstracto del que, como vimos, Ingarden no pudo salir avante, como en contra del sentimentalismo. El problema central que enfrentamos es del específico carácter que posee la estética en tanto disciplina filosófica”.³¹³

Con ello, se abre una controversia entre el carácter antinómico de la filosofía como ciencia en sentido estricto, lo cual es posible una superación o recuperación por medio de una estética. De lo que se trata es de avanzar más allá del esteticismo y el racionalismo, ya que lo que se quiere es fundamentar una auténtica ciencia, fenomenológicamente hablando, del objeto estético. Desde esta perspectiva, Geiger mantiene cierta afinidad con la estética fenomenológica inaugurada por Husserl, Ingarden y Scheler hacia un objetivismo, incluso, en las tendencias más radicales del antijetivismo que llevó a pensadores como Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre y Dufrenne a comprender el retorno de la fenomenología como un “volver a las cosas mismas”, y no a lo que los intérpretes o críticos nos dicen acerca de tal fenómeno artístico.

Moritz Geiger en su *Introducción a la estética*, en la fiel traducción de Raimundo Lida, propone la necesidad de una fundamentación filosófica que responda frente a los “adversarios de la estética”, tal como el historiador, el psicólogo o el científico, ya que “la estética sería invulnerable a todos los enemigos exteriores, si no llevara en la propia entraña su mayor enemigo: su incapacidad metodológica”.³¹⁴

Si bien es cierto, que la estética no es una ciencia sistematizada, debido a la falta de un criterio unificador. Esta incapacidad de establecer leyes normativas o descriptivas se debe a la multiplicidad de formas de interpretar las obras de arte, ya que en cuestión de estética los valores son cambiantes, no se quedan establecidos fijamente, sino que la historia nos enseña que el gusto estético cambia conforme cambia la geografía, la tradición, la cultura y la lengua, esto es, por diversos factores socio-culturales, además los cánones que establece el juicio estético y la experiencia estética varían de generación en generación. Hay que mencionar que esta insuficiencia metodológica también se debe a la influencia que las ciencias modernas han ejercido sobre las demás formas de conocimiento, tales como la Física, la Historia, la Sociología o la Psicología. La estética no es una ciencia de *hechos*, sino de *valores*, lo que nos permite fundamentar una axiología estética capaz de proponer nuevas soluciones y aplicar correctas metodologías para generar nuevos conocimientos. La estética es pues una ciencia axiológica orientada a las leyes del valor estético. Sin

313 *Idem.*

314 Moritz Geiger, *Introducción a la estética*, trad. Raimundo Lida, Publicación del Centro de Estudiantes de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina, 1933, p. 11. *Vid. En Memoria Académica.* Texto disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.356/pm.356.pdf>

embargo, resulta controversial llegar a un acuerdo sobre el valor de un objeto estético. Frente a este dilema se debaten los métodos axiológicos (estimativos) y los métodos descriptivos (cualitativos). Para aclarar confusiones, Geiger se propone investigar acerca de las cualidades que posee un objeto estético para integrar una norma estética. Asimismo, es posible una ciencia estética como fundamentación de la esencia del valor estético: “La Estética sería, pues, centralmente, una *filosofía del valor estético*”.³¹⁵ Desde esta perspectiva, pretende confrontarse con las diversas tendencias tanto idealistas, racionalistas, objetivistas, subjetivistas o empiristas hasta llegar a una fundamentación de la estética, tratando de resolver los dilemas en que se han enfrascado las distintas teorías o metodologías estéticas. Geiger considera una estética axiológica de corte metafísica, es decir, filosófica, capaz de salvaguardar la significación objetiva que posee una obra de arte. Por lo tanto, creemos que un estudio fenomenológico del objeto estético será capaz de revelar la estructura ontológica de la percepción estética.

Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* considera primeramente que “la fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su ‘facticidad’”.³¹⁶ El estilo de la fenomenología consiste en describir, más que en analizar o explicar. Asimismo, se llega a formular que “la fenomenología se deja practicar y reconocer como manera o como estilo, existe como movimiento, antes de haber llegado a una consciencia filosófica total”.³¹⁷ De esta manera, la fenomenología está en nosotros mismos, surge como una descripción directa de nuestra experiencia sin más, es decir, tal y como se presenta ante la consciencia perceptiva que tenemos del mundo. En esto consiste el lema husserliano: *volver a las cosas mismas*. Es el retorno de la experiencia al mundo y del mundo a la experiencia; empero, una experiencia renovada. De manera análoga, podemos advertir que en la carne se halla el entrecruzamiento de la consciencia y el cuerpo. En ese límite o quiasmo se comprende la ambigüedad de la fenomenología merleau-pontiana.

Ahora bien, pretendemos que una fenomenología de lo sensible en la literatura tiene que describir el fenómeno poético desde una intencionalidad operante, antepredicativa o preteórica, ya que “en el silencio de la consciencia originaria vemos cómo aparece, no únicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren decir las cosas, núcleo de significación primaria en torno del cual se denominan los

315 *Ibid.*, p. 14.

316 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Trad. Jem Cabanes, Ediciones Editorial Planeta Agostini, España, 1994, p. 7.

317 *Ibid.*, p. 8.

actos de denominación y expresión”.³¹⁸ De esta forma, debido a que estamos anclados al mundo, nuestro cuerpo adquiere una significación previa, cobra un nuevo sentido o, mejor dicho, todo tiene sentido, hasta el sinsentido refleja un sentido. La intencionalidad es orientación, dirección, movimiento y expresión. El mundo no tiene sentido, sino para un cuerpo que lo percibe. Por medio del cuerpo habitamos en el mundo, o mejor aún: *somos seres en el mundo*. Merleau-Ponty considera que: “la verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo”.³¹⁹ Por consiguiente, vemos que el fenomenólogo, el filósofo o el poeta coinciden en ese volver a las cosas mismas. El estilo de la fenomenología se vierte en todos los géneros: ensayo, poesía, prosa, cuento, novela, etc...

Si la fenomenología ha sido un movimiento antes de ser una doctrina o un sistema, no es casualidad ni impostura. La fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y asombro, con la misma exigencia de consciencia, con la misma voluntad de captar el mundo o de la historia en estado naciente. Bajo este punto de vista, la fenomenología se confunde con el esfuerzo del pensar moderno.³²⁰

Consideremos ahora la relación entre fenomenología y estética, ya que existe una concordancia o interacción recíproca que conviene describir a partir de la experiencia. Primeramente, proponemos una fenomenología de lo sensible capaz de revelar la estructura de la percepción. Más allá de lo que la ciencia ha demostrado, las sensaciones no son solamente un conjunto de estímulos y reacciones físico-químicas. Para ello, hay que reconstruir estas nociones ontológicas desde nuestra experiencia sensible si queremos explorar en nosotros mismos y comprender el sentir desde el mundo vivido, ya que “el sentir es esta comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida”.³²¹

El autor de la *Fenomenología de la percepción* añade que existen diversas conexiones entre los sentidos, tanto la experiencia táctil no puede estar separada de la experiencia visual, ambas constituyen una configuración de conjunto. Existe una unidad interesensorial o senso-motora del cuerpo que denominamos esquema corpóreo, es decir, el anclaje de nuestro cuerpo como ser-en-el-mundo. Dicho brevemente, el esquema corpóreo reúne los diversos contenidos adquiridos mediante la experiencia como los contenidos táctiles y visuales, acústicos, gustativos y olfativos, combinados en experiencias sinestésicas. Con esto queda claro que la teoría del esquema corpóreo corresponde propiamente con una teoría de la percepción: “Tener sentidos, por ejemplo la visión, es poseer este montaje general, esta típica de relaciones visuales

318 *Ibid.*, p. 15.

319 *Ibid.*, p. 20.

320 *Ibid.*, pp. 20-21.

321 *Ibid.*, p. 73.

posibles por la cual somos capaces de asumir toda constelación visual dada. Tener un cuerpo es poseer un montaje universal, una típica de todos los desenvolvimientos perceptivos y de todas las correspondencias intersensoriales, más allá del segmento del mundo que efectivamente percibimos”.³²² Una fenomenología intersensorial y sinestésica nos permite redescubrir en la percepción una coloración afectiva causada por determinada excitación sensorial o cierta conducta: “En particular, el rojo y el amarillo favorecen los movimientos suaves, el azul y el verde los movimientos bruscos; el rojo, aplicado al ojo derecho por ejemplo, favorece un movimiento de extensión del brazo correspondiente hacia fuera; el verde, un movimiento de flexión y repliegue hacia el cuerpo”.³²³ Todas estas observaciones se relacionan también con la intencionalidad del cuerpo, dado que existe una significación motriz de los colores: “El color del campo visual hace más o menos exactas las reacciones del individuo, ya se trate de ejecutar un movimiento de una amplitud dada o de señalar con el dedo una longitud determinada. Con un campo visual verde la apreciación es exacta, con un campo visual rojo es inexacta por exceso. Los movimientos hacia afuera, el verde los acelera, el rojo los modera”.³²⁴ En vista de que cada color afecta a los sentidos podemos advertir ciertas relaciones: “El verde pasa, comúnmente, por ser un color que «descansa»”.³²⁵

Merleau-Ponty añade que en la percepción del color “el azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada. Es cierto campo o cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos y de todo mi cuerpo”.³²⁶ En esta descripción fenomenológica “parece como si el azul «cediera ante nuestra mirada», dice Goethe”.³²⁷ Otra referencia nos permite ver que: “El rojo «desgarra», el amarillo es «picante», dice un enfermo de Goldstein”.³²⁸ Asimismo, “de manera general, tenemos por un lado, con el rojo y el amarillo, «la experiencia de un desgajamiento, de un movimiento que se aleja del centro»; por el otro, con el azul y el verde, el del «descanso y la concentración». Podemos poner al descubierto, utilizando estímulos débiles o breves, el fondo vegetativo y motor, la significación vital”.³²⁹ El color se revela no solamente en la visión, sino como un color sensible, es decir, sentido, vivido e imaginado. La experiencia coloreada nos permite aprehender de los tonos, los contrastes y matices, un fondo que se revela a la percepción, cierta textura o viveza. Por eso mismo: “No hay que preguntarse, pues,

322 *Ibid.*, p. 340.

323 *Ibid.*, p. 225.

324 *Idem.*

325 *Ibid.*, p. 226.

326 *Idem.*

327 *Ibidem.*

328 *Idem.*

329 *Ibidem.*

cómo y por qué el rojo significa esfuerzo o violencia, el verde descanso y paz; hay que volver a aprender a vivir estos colores como nuestro cuerpo los vive, o sea, como concreciones de paz o violencia”.³³⁰

Todos los sentidos se relacionan entre sí de formas misteriosas. La percepción sinestésica nos enseña que la experiencia estética reorganiza el esquema corpóreo rehabilitando la unidad de los sentidos: “Este gesto supone que el tacto se abre a un medio contextual cuando menos análogo al de los datos visuales”.³³¹ Simultáneamente, los sentidos se coordinan en síntesis estéticas, lo cual “prueba que cada órgano de los sentidos interroga al objeto a su manera, que es el agente de cierto tipo de síntesis, pero, salvo si reservamos con una definición nominal el término espacio para designar la síntesis visual, no podemos negar al tacto la espacialidad en el sentido de captación de unas coexistencias”.³³² Será preciso mostrar que los sentidos nos proporcionan distintas maneras de captar la realidad, sin embargo, se requieren para completar la significación total de nuestra vida. La experiencia de nuestro ser-en-el-mundo nos enseña a ver por primera vez el mundo en estado naciente.

Merleau-Ponty presupone que la experiencia de los sentidos separados no puede servir para un análisis de la conciencia perceptiva: “La experiencia sensorial es inestable y extraña a la percepción natural que se hace con todo nuestro cuerpo simultáneamente y se abre a un mundo intersensorial”.³³³ La fenomenología sinestésica reúne en la experiencia corporal la constitución de un mundo intersensorial. El esquema corpóreo nos muestra que el cuerpo posee una unidad prelógica de estilo, es decir, una unidad intersensorial en la que cada sentido adquiere una nueva percepción lo cual aparece como “un estrato originario del sentir, anterior a la división de los sentidos”.³³⁴ La experiencia sinestésica permite comprender que: “en efecto, el sujeto no nos dice solamente que posee a la vez un sonido y un color: es el mismo sonido lo que ve en el punto donde se forman los colores”.³³⁵ Será preciso mostrar que el esquema corpóreo no solamente nos muestra la intencionalidad del cuerpo, sino que gracias a ello podemos hablar de una unidad común entre los sentidos y el objeto de la percepción: “Mi cuerpo es el lugar, o mejor, la actualidad del fenómeno de expresión (*Ausdruck*), en él la experiencia visual y la experiencia acústica, por ejemplo, están grávidas una de otra, y su valor expresivo funda la unidad antepredicativa del mundo percibido y, por ella, la expresión verbal (*Darstellung*) y la significación intelectual (*Bedeutung*)”.³³⁶ La fenomenología de la percepción comprende que “mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del

330 *Ibid.*, p. 227.

331 *Ibid.*, p. 238.

332 *Idem.*

333 *Ibid.*, p. 241.

334 *Ibid.*, p. 242.

335 *Ibid.*, p. 244.

336 *Ibid.*, p. 250.

mundo percibido, el instrumento general de mi «compreensión»”.³³⁷ El cuerpo expresivo como portador de sentido, readquiere una función en el lenguaje no solamente natural, sino cultural. Aprender a producir vocablos o labrar frases consiste en volver a sentir sus múltiples correspondencias simbólicas que nos llevan hacia una intencionalidad no-tética, es decir, prerreflexiva. Por ello “si presentamos un vocablo a un sujeto durante un tiempo demasiado corto para que pueda descifrarlo, el término «cálido», por ejemplo, induce una especie de experiencia del calor que forma entorno de él como un halo significativo”. Y más adelante expresa que “el vocablo «duro» suscita una especie de rigidez de la espalda y del cuello y sólo secundariamente se proyecta en el campo visual o acústico y toma su figura de signo o de vocablo”.³³⁸

El lenguaje moldea nuestra sensibilidad y, por otra parte, la sensibilidad moldea nuestro lenguaje, no hay separación, sino una cierta ambigüedad: “antes de ser el indicio de un concepto es, primero, un acontecimiento que capta mi cuerpo, y sus puntos de presa en mi cuerpo circunscriben la zona de significación a la que aquél se refiere”.³³⁹ Por consiguiente, podemos llegar a añadir una significación corporalmente originaria al lenguaje: “Un individuo declara que ante el vocablo «húmedo» (*feucht*) experimenta, además de un sentimiento de humedad y frío, una manipulación del esquema corpóreo, como si el interior del cuerpo saliese a la periferia, y como si la realidad del cuerpo, hasta entonces centrada en los brazos y las piernas, quisiera recentrarse”.³⁴⁰ De esta manera, Merleau-Ponty considera las tonalidades expresivas que se encarnan en las palabras, vistas desde la relación entre significante y significado:

Los vocablos tienen una fisonomía porque ante ellos, como ante cada persona, adoptamos una cierta conducta que, en cuanto son dados, aparece de una vez: «trato de captar el vocablo *rot* (rojo) en su expresión viva; pero, para empezar, no es para mí más que periférico, no es más que un signo con el saber de su significación. Él no es rojo. Pero de pronto observo que el término se abre camino en mi cuerpo. Es el sentimiento —difícil de describir— de una especie de plenitud en sordina que invade mi cuerpo y que al mismo tiempo da a mi cavidad bucal una forma esférica. Y precisamente en este momento, observo que el vocablo recibe sobre el papel su valor expresivo, se presenta delante de mí en un halo rojo mate, mientras que la letra *o* presenta intuitivamente esta cavidad esférica que acabo de sentir en mi boca». Esta conducta del término hace comprender, en particular, que el vocablo sea indisolublemente algo que uno dice, uno oye y ve.³⁴¹

El lenguaje en estado naciente consiste en volver a ese estrato originario del sentir, ya que de lo que se trata es de rehabilitar la experiencia perceptiva que tenemos del mundo como horizonte de experiencias

337 *Idem.*

338 *Ibidem.*

339 *Idem.*

340 *Ibidem.*

341 *Ibid.*, pp. 250-251.

primordiales: “Total, que mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos, un complejo de cualidades sensibles entre otras, es un objeto *sensible* a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como los acoge”.³⁴² Desde esta perspectiva, consideramos que una fenomenología del lenguaje tiene que acercarse a las diversas formas simbólicas, sinestias profundas y coloraciones afectivas. Es, pues, un preámbulo para una fenomenología de lo poético.

El cuerpo es un sentido sensible, portador de un centro de orientación cero, es decir, ubiestésico. Asimismo, preferimos describir los sentidos en pasivos y activos. Por ejemplo, los sentidos se tocan a sí mismos o, mejor dicho, todos los sentidos son sentidos de tacto o contacto, unos pasivos, otros activos. Los pasivos comprenden el oído, que con su yunque y martillo producen vibraciones acústicas; el olfato requiere de un contacto sutil con los elementos o partículas odoríferas que provienen del ambiente; mientras que los activos se refieren al tacto, gusto o vista: “y como la mirada exploradora de la verdadera visión, el «tacto cognoscente» nos arroja fuera de nuestro cuerpo por el movimiento. Cuando una de mis manos toca la otra, la mano móvil hace función de sujeto y la otra de objeto”.³⁴³ El tacto como tocado y tocante es un fenómeno de ambigüedad, ya que no es lo mismo tocar nuestra propia mano que acariciar la mano ajena, esto es, la transpalpación. Además, de que se dan fenómenos táctiles como lo liso o lo rugoso, se requiere de cierto movimiento y temporalidad: “Lo liso no es una suma de presiones semejantes, sino la manera como una superficie utiliza el tiempo de nuestra exploración táctil o modula el movimiento de nuestra mano”.³⁴⁴ Merleau-Ponty considera que:

Toda percepción táctil, al mismo tiempo que se abre a una «propiedad» objetiva, comporta un componente corpóreo, y por ejemplo la localización táctil de un objeto ubica a éste en relación con los puntos cardinales del esquema corpóreo. Esta propiedad que, a primera vista, distingue absolutamente al tacto de la visión permite, por el contrario, aproximarlos. Sin duda, el objeto visible está delante de nosotros y no en nuestro ojo, pero vimos que, finalmente, la posición, la magnitud o la forma visibles, se determinan por la orientación, la magnitud y la presa de nuestra mirada en ellas.³⁴⁵

El estilo del tacto consiste en la manera o forma en que se toma consciencia del acto de aprehender las cosas. El mundo está hecho para ser sentido y percibido en su plena manifestación originaria. El tacto nos revela una estructura primordial del mundo sensible. Es el suelo o *lebenswelt* donde se muestran los

342 *Ibid.*, p. 251.

343 Merleau-Ponty, *op. cit.*, 1994, p. 329.

344 *Idem.*

345 *Ibid.*, pp.328-329.

materiales de que están hechas las cosas, por ejemplo, superficies terrestres, aéreas, acuáticas o ardientes. La fenomenología sinestésica consiste en el redescubrimiento de la experiencia sensible, imaginativa y conceptual. Ello nos permite comprender que en la polifonía de los estratos se revela lo que el poeta realmente nos quiere decir. La poesía como experiencia originaria del ser.

Mario Teodoro Ramírez, esteta y filósofo, en *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*, propone una mediación entre fenomenología y arte, a partir de la noción de “cuerpo” como obra de arte, “esto quiere decir que entre el arte y la fenomenología la relación es interior, intrínseca; que su convergencia emerge desde el corazón de sus respectivas funciones y tareas, y que antes de intentar hacer una fenomenología del arte debemos buscar atender la fenomenología que el arte realiza en su propia operación”.³⁴⁶ El fenomenólogo y el artista vuelven la mirada ingenua a las cosas mismas desde una experiencia originaria, antepredicativa y primordial, lo cual existe una correspondencia mutua, ya que “el fenomenólogo ve el mundo con mirada de artista y el artista practica sin saberlo, una filosofía fenomenología”.³⁴⁷ Toda descripción es una creación, una búsqueda, un sentido inagotable o inacabado que está por descubrirse:

Entre el fenomenólogo y el artista hay, pues, una coincidencia esencial. Más que el científico natural, el psicólogo o el filósofo empirista (humano), el verdadero anticipador de la fenomenología es el artista: es él el primero que asume —y todavía más: que desarrolla y realiza— el carácter primigenio e irrebasable del fenómeno. El artista es el primer y definitivo fenomenólogo, el filósofo del mundo concreto y viviente —y cada una de las artes sería una eidética, una ontología regional.³⁴⁸

De esta manera, se plantea una ontología estética capaz de recuperar el sentido de la vida en común: el mundo, la carne y los otros. La filosofía de lo sensible de Merleau-Ponty tiene un significado estético: la carne como sensación, percepción y expresión.

Mario Teodoro Ramírez profundiza en esta relación entre fenomenología y estética donde coinciden no solamente en el contenido o en la forma, sino en la manera de comprender el mundo, “en este sentido podemos decir que la estética es la superación y realización de la fenomenología, que la verdad del pensamiento fenomenológico se encuentra en las artes”.³⁴⁹ La literatura como expresión filosófica nos enseña a percibir que la filosofía posee una dimensión literaria o es literatura. La literatura expresa el sentido de la vida misma, creación y autocreación de la experiencia humana.

346 Mario Teodoro Ramírez, *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1996, p. 28.

347 *Idem.*

348 *Ibid.*, p. 32.

349 *Ibid.*, p. 33.

Mikel Dufrenne publicó la *Fenomenología de la experiencia estética* en 1953, cuya obra se divide en dos aspectos: 1) El objeto estético y 2) La percepción estética. En esta obra se comprende la experiencia estética del artista y del espectador en mutua interacción. Ambas resultan indispensables para valorar la obra de arte. Por una parte, podemos ver que el artista se vuelve espectador de su obra, mientras que, por otra, el espectador se comunica con el artista, ya que se reconoce como un cocreador. Dufrenne se orienta a interpretar la estética en el entrecruce de la experiencia creadora del artista y del espectador. Para ello realiza un deslinde de los conceptos tópicos de la fenomenología con la intención de aclarar los problemas y las lamentables confusiones en que han caído muchos teóricos o críticos del arte. Cabe señalar la diferencia entre experiencia estética y objeto estético, lo cual advierte: “hay que definir adecuadamente la experiencia estética a partir del objeto ante el que se gesta la experiencia estética y que nosotros denominaremos objeto estético. Ahora bien, para hacer a su vez referencia a este objeto, no podemos invocar a la obra de arte identificándola con el resultado de la actividad del artista; el objeto estético no puede definirse a sí mismo más que como correlato de la experiencia estética.”³⁵⁰ Desde esta perspectiva, se propone resolver el problema fenomenológico de la relación sujeto-objeto mediante la intencionalidad donde se origina la unidad estructural de la *noesis* y el *noema* en interacción recíproca, lo cual nos permite determinar el objeto estético a partir de la experiencia estética y definir la experiencia estética por el objeto estético. Entonces, ¿a qué se refiere Dufrenne con objeto estético? Para nuestro autor el objeto estético se refiere a todo objeto que sea “estetizado” por la experiencia estética, “subordinando la experiencia al objeto en lugar de subordinar el objeto a la experiencia, y definiendo el objeto mismo por la obra de arte”.³⁵¹ En este sentido, todo objeto es intencional a la conciencia y, a su vez, toda conciencia es relativa al objeto. Mikel Dufrenne nos presenta una “Fenomenología del objeto estético” vista, primeramente, desde la correlación entre “Objeto estético y obra de arte”. De lo que se trata es de comprender el objeto estético a partir de la obra de arte, empero, cabe señalar sus diferencias fundamentales. Esto nos lleva a la siguiente cuestión: ¿Qué relación existe entre objeto estético y obra de arte? Podemos presuponer que entrambos coinciden

350 Mikel Dufrenne, *La fenomenología de la experiencia estética*, t. I. *El objeto estético*. Trad. Román de la Calle, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982, pp. 19-20.

351 *Ibid.*, p. 22.

en algunos aspectos, mientras que en otros casos se deslindan. Por una parte, la obra de arte no agota toda la gama de objetos estéticos; empero hay que subrayar que el objeto estético tiene referencia en la experiencia estética, mientras que la obra de arte se delimita al margen de esta experiencia. Por otro lado, la experiencia estética se orienta hacia el objeto estético, ya que toda percepción es percepción de algo. La obra de arte se crea para ser percibida estéticamente, pero de hecho existe la obra como tal, como una cosa en el mundo. Desde esta perspectiva, podemos considerar que el objeto estético habita en la conciencia perceptiva, ya que la obra de arte no está fuera de la conciencia. Nuestro cuerpo es un ser en el mundo que percibe, imagina o piensa, sea una percepción cotidiana, científica o estética. Pese a ello, para que la obra de arte se pueda captar en todo su esplendor se requiere de una percepción estética. Ahora bien, conviene distinguir entre objeto estético y percepción estética. En este punto se halla una ambigüedad relativa que ha provocado una serie de controversias psicológicas, esteticistas o filosóficas. Mikel Dufrenne comprende que “el objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir, percibido en tanto que estético. Y esto marca la diferencia: el objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece, y que se realiza en la conciencia dócil del espectador; dicho brevemente, es la obra de arte en tanto que percibida”.³⁵² Por consiguiente, se propone una rehabilitación sensible de la experiencia estética más allá de caer en meros empirismos, subjetivismos u objetivismos que perjudican a la obra de arte. La estética como experiencia sensible rebasa todas las dicotomías: sujeto-objeto, ideal-real o formal-material vista como ontología y fenomenología. La esencia de la obra de arte es un “hacer”, “producir” o “recrear” por medio de la experiencia estética la intencionalidad del objeto estético. Obra de arte y objeto estético difieren en aspectos muy peculiares: la obra de arte requiere de la percepción estética para significar su objeto estético. El valor de una obra no radica solamente en su valor material sino espiritual, por ello, se requiere re-producir la obra en nosotros mismos, reconocer sus resonancias y dejarse llevar por el placer que provoca en el espectador.

El autor de la *Fenomenología de la experiencia estética* comprende la fenomenología trazada por Edmund Husserl y considera los aportes de Roman Ingarden, Moritz Geiger, Jean-Paul Sartre o Maurice Merleau-Ponty en torno a la estética. Desde este punto, define el esfuerzo de la fenomenología como la descripción de esencias en la conciencia inmanente. Es el fenómeno como aparecer, desvelar o significar lo dado en la intencionalidad de la conciencia. El mundo es el horizonte de horizontes en el que se expresan emociones, sentimientos o ideas; es por ende que el arte está arraigado a la experiencia que tenemos del mundo, que compartimos en común, porque *somos seres-en-el-mundo-con-los-otros*.

352 *Ibid.*, p. 23.

El sentido de lo estético es inmanente, es un sentido sensible que se manifiesta en lo múltiple y uno. Para Dufrenne: “Lo sensible es el acto común entre el sintiente y lo sentido”.³⁵³ La obra de arte es obra sentida, pensada y rememorada. Para ello se pone énfasis en la presencia o encuentro entre obra y espectador. La obra no es obra pasiva, sino activa. La obra opera en nosotros mismos, algo nos conmociona o comunica sensiblemente, sean sentimientos o ideas nunca antes pensadas o sentidas, ni siquiera sospechadas. La obra de arte surge por medio de la intencionalidad operante, no tética, implícita o subyacente a la conciencia. Es un pre-sentir, un re-cordar o re-presentar, ya que toda presentación es una auto-presentación, por ello, la obra cobra una vida en el espectador, el artista o el público que se siente concordado con el autor o la obra misma, puesto que nos dice o expresa algo; además es un fenómeno intersubjetivo.

En “La obra y su ejecución” Dufrenne traza el camino que lleva a toda obra de arte a su realización y concretización. Esta diferenciación entre “ejecución” y “creación” se patentiza en la música, por ejemplo, cuando escuchamos la creación de una obra realizada por un compositor, la interpretación de un director y la ejecución de un instrumentista. La obra de arte musical no sólo está en las partituras, claro está, requiere ser interpretada adecuadamente para ser escuchada por un público atento y sensible apto para contemplarla. La obra está hecha para ser interpretada y reinterpretada, sin embargo, la verdad de la obra de arte consiste en ser una verdad, la obra exige de nosotros una comprensión, ya que su existencia concreta es normativa, tal como lo expresa Dufrenne: “la realidad debe manifestar una verdad que se da a conocer en esta realidad”.³⁵⁴

En las obras plásticas o arquitectónicas se necesita moldear la materia para darle forma, disponer de los tonos y colores, los claros y oscuros; todavía podemos ver que esta materialidad no sólo es física, sino que moldea lo sensible, ya que afecta al hombre mismo, de carne y hueso.

La fenomenología estética de Dufrenne tiende no solamente a reconocer la subjetividad humana, sino la objetividad que posee la obra de arte y con ello la intersubjetividad como puente entre la experiencia estética y el objeto estético. La ejecución y la creación están unidas indisolublemente. Todo ejecutante que interprete una melodía o todo actor que reproduzca una obra de teatro le da vida a la obra, aunque la obra contiene una preexistencia latente. La obra de arte requiere ser ejecutada o interpretada para hacerse patente, evidenciada por un espectador.

De esta manera, la obra de arte exige para ser percibida un hacer que se va haciendo cada vez más. No es algo definitivo ni fijo. La obra de arte es una conquista, un deseo capaz de crear un porvenir que da sentido a la vida en comunidad. El artista es un artista en la medida en que percibe y comunica las sensaciones o ideas que se plasman en la obra de arte. Por eso resulta ineficaz tratar de buscar la verdad de una obra de

353 *Ibid.*, p. 88.

354 *Ibid.*, p. 65.

arte en la misma forma en que el artista la piensa. Ante esta dificultad se impone la obra como una exigencia que trasciende época, género o estilo. La obra se acopla en la medida en que se intercomunica con el artista, el ejecutante y el espectador, esto es, en una tríada básica que posibilita el horizonte de toda comprensión fenomenológico-hermenéutica de la obra de arte.

Mikel Dufrenne en “La obra y el público” afirma lo siguiente: “Si, como acabamos de ver, la obra tiende a multiplicar su presencia, es para ofrecerse al espectador. El objeto estético necesita un público”.³⁵⁵ Más bien las obras artísticas crean públicos, abren espacios de recepción. De esta manera, se intenta mostrar la doble influencia que ejerce la obra en el espectador y el espectador en la obra. En palabras de Dufrenne: “Lo que la obra espera del espectador es, a la vez, su consagración y su acabamiento”.³⁵⁶ La obra que está olvidada o que nunca se ha leído no tiene el mismo estatuto ontológico que una obra cuya recepción ha cobrado una vital importancia en la cultura. El arte es invención del ser humano, es decir, autoinvención.

La *Fenomenología de la experiencia estética* reivindica el gusto como factor intencional de la experiencia originaria. La percepción estética no se reduce a la mera vista, sino a todas las facultades reunidas en una sensibilidad inédita, que provoca un juego intersensorial, coloración afectiva o sinestésica. En palabras de Dufrenne: “El objeto estético es pues lo sensible que aparece en su esplendor”.³⁵⁷

El arte rehabilita la experiencia sensible, ya que el sentido es inmanente a lo sensible, manifestación plena de la forma y de la materia, unidas inseparablemente por el objeto estético. Asimismo, el objeto estético capta la forma de lo sensible. La forma es forma de lo sensible, objeto estético capaz no sólo de reproducir un objeto real, sino de crearlo; de hecho, se afirma como una verdad intrínseca de la obra de arte, lo cual podemos decir que existe una unidad de lo sensible compuesta de materia y forma que se entremezclan. Pese a ello, podemos ver que “esta suficiencia ontológica que la forma otorga a lo sensible unificándolo nos permite afirmar que el objeto estético es naturaleza”.³⁵⁸ Por un lado, hay que reconocer la dualidad materia-sujeto y forma-sensible donde se entrelaza la unidad del sentido y de lo sensible que conforma la expresión artística como objeto estético. De esta manera, encontramos que la experiencia estética y el objeto estético contienen una unidad no sólo sensible, sino afectiva. Lo afectivo es inmanente a lo sensible. Por otra parte, el objeto estético contiene ciertas características naturales, es una cosa que habita en el mundo. No sólo es interioridad, sino exterioridad o, mejor dicho, es un adentro en el afuera y un afuera en el adentro. Por ende, se puede comprender el objeto estético como un “cuasi-objeto” animado, ya que imaginación y sensibilidad se funden en el sujeto encarnado que percibe estéticamente una obra de arte.

355 *Ibid.*, p. 87.

356 *Ibid.*, p. 88.

357 *Ibid.*, p. 127.

358 *Ibid.*, p. 132.

Mikel Dufrenne considera el objeto estético como objeto expresivo, esto quiere decir, que “el objeto es expresivo porque el autor se expresa en él”.³⁵⁹ El arte representa y, más aún, expresa lo sensible, es decir, un cierto sentimiento o emoción que produce el aparecer como presente, presencia material y afectiva que sólo el objeto estético puede descubrir y valorar en todo su esplendor y belleza. La estética de lo sensible que propone Dufrenne “nos sugiere que la expresión aparece con más intensidad paralelamente al mejor énfasis de lo sensible; el arte sólo puede expresar por virtud de lo sensible, y según la operación que transforma lo meramente sensible (el dato en bruto) en sensible estético”.³⁶⁰

El autor de la *Fenomenología de la experiencia estética* propone una teoría de la percepción estética basada en tres niveles de comprensión, tanto del objeto estético como de la percepción estética. En cuanto al objeto estético establece tres estratos: lo sensible, el objeto representado y el mundo expresado. Asimismo, para la percepción estética se describen tres aspectos esenciales: presencia, representación y reflexión. Hay que recordar que estos estratos de la experiencia estética no actúan separadamente, sino que se complementan en una unidad fenomenológica debido a la intencionalidad de la conciencia donde “el paralelismo de los tres momentos de la percepción y de los tres elementos del objeto estético nos servirá pues, sobre todo, para poner en su lugar los aspectos singulares de la percepción estética y para subrayar su originalidad”.³⁶¹

En el segundo volumen titulado: *Fenomenología de la percepción estética* describe el fenómeno de la “percepción estética”, lo cual nos permite avanzar hacia una estética fenomenológicamente percibida, esto supone que “la fenomenología del objeto estético debe dejar sitio a la fenomenología de la percepción estética; en verdad, no sólo la prepara, sino que también la presupone dado el grado de relación existente entre el objeto y la percepción, especialmente en la experiencia estética”.³⁶²

Dufrenne descubre en “La presencia” que la percepción no es mera contemplación pasiva, sino que es un acto intencional dador de sentido. Lo que se pretende es comprender el paso del signo a lo significado, la dualidad existente del sentido y el signo a través del lenguaje, ello para destacar la síntesis entre significante y significado. De esta manera, se descubre que detrás de una intencionalidad tética o reflexiva, se halla una intencionalidad operante, es decir, pretética o prerreflexiva. Una fenomenología de la percepción estética permite un acercamiento a la obra de arte desde la experiencia estética, no solamente racional o tética, sino sensible, afectiva e imaginativa. La unidad del objeto estético es sensible, se capta por mediación de los sentidos, ya que todo su sentido se da en lo sensible. Mediante el cuerpo la unidad del objeto estético se

359 *Ibid.*, p. 169.

360 *Ibid.*, p. 174.

361 *Vid.* Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, “La Percepción Estética”, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982, p. 10.

362 *Ibid.*, p. 9.

nos presenta como unidad intersensorial. La estética es ciencia de lo sensible, ya que fenomenológicamente hablando:

(...) gracias al cuerpo se logra, en definitiva, la unidad del objeto estético, y particularmente de aquel tipo de obras como la ópera o el ballet que apelan a muchos sentidos a la vez. La unidad que hay en el objeto y que es, como ya hemos sugerido, la unidad de su expresión, sólo puede captarse si la diversidad de lo sensible está primero unida en un *sensorium commune*; dado que el cuerpo es un sistema funcional de equivalencias y de transposiciones intersensoriales, gracias a él existe una unidad dada previa a la diversidad.³⁶³

El placer estético es placer de lo sensible, corporalmente afectivo y significativo. La presencia del cuerpo sensible es la que dota de sentido al objeto estético. Las obras de arte están hechas para ser percibidas, ellas adquieren significación debido a la relación intersubjetiva, es decir, en la concretización como factor estético. Es claro que se requiere cierta sensibilidad, imaginación, creatividad e ingenio para acercarse a una obra de arte. No basta con la experiencia cotidiana, es necesario fundar la percepción del objeto estético en la experiencia estética. De esta forma pasamos de la actitud científica a la actitud estética. La experiencia estética es experiencia de lo sensible, del cuerpo que percibe el objeto estéticamente. Ello provoca un goce estético capaz de hacernos disfrutar las obras de arte desinteresadamente. De tal manera, lo sensible y lo estético se unen mediante la intencionalidad corporal, es decir, se funden originariamente en el placer estético. Gracias al esquema corpóreo captamos fenomenológicamente una unidad de estilo. El sentido es inmanencia, presencia de lo sensible, expresión, ya que de hecho vivimos en el disfrute estético, tal como el placer de la lectura:

Sin embargo, la lectura de la expresión supone, además, otra adhesión aparte de la del cuerpo, y no comprendo un poema hasta que no me dejo llevar por el hilo de las palabras y mecer por su ritmo; de manera que si mirásemos cuidadosamente se vería que el ritmo mismo sólo se capta en la medida en que se comprenden las palabras.

Pero, inversamente, el sentido de la palabra sólo se comprende, al menos en el lenguaje poético, gracias a la resonancia que despierta y al movimiento que induce en nosotros; la experiencia de las virtudes sensibles que tienen las palabras para quien las pronuncia o para quien las escuche.³⁶⁴

En el segundo capítulo aborda la relación entre “representación” e “imaginación” destacando “la imaginación en la percepción estética”. Comienza advirtiéndonos que “no se puede tratar de mantener toda la percepción

363 *Ibid.*, pp. 14-15.

364 *Ibid.*, p. 17.

a nivel prerreflexivo. Es necesario pasar de lo vivido a lo pensado, de la presencia a la representación”.³⁶⁵ La fenomenología estética pretende ir de lo prerreflexivo a lo reflexivo, de lo inmanente a lo trascendente, de la imagen a la idea, etc. La imaginación es el puente entre el cuerpo y el espíritu. De esta manera, cabe suponer dos aspectos esenciales: la imaginación empírica y la imaginación trascendental. La experiencia nos enseña que la imaginación reúne asociaciones, representaciones e ideas. Por eso, creemos que la imaginación requiere de estos elementos indispensables, ya que se instala en lo empírico y lo trascendental por su capacidad de hacer visible lo adquirido. Empero, la imaginación todavía no es un percepto ni concepto, sino un estadio anterior, prerreflexivo, que llamamos “imagen”, lo cual nos muestra su presencia inmediata, que no es ni sensible ni conceptual. Por ende, la fenomenología reúne en sagrado matrimonio “el cuerpo que se transforma en espíritu y el espíritu que se transforma en cuerpo”.³⁶⁶ Imaginar es unir imágenes, esto es, hacer visible, representar. La imaginación funciona como mediadora entre naturaleza y espíritu, sensación y percepción, etc... Percepción e imaginación son irreductibles a la intencionalidad de la conciencia. En “La imaginación en la percepción estética” se reconoce la intencionalidad de la imaginación que se interrelaciona con la percepción y su función en el objeto estético. La imaginación es ambigua, ya que se origina en el cuerpo, pero va más allá del cuerpo mismo:

Pero si la imaginación es algo indispensable para la llegada y al mismo tiempo para la riqueza de la percepción, su papel es menos importante en el caso de la percepción estética. En ella asume igualmente la función que hemos denominado trascendental: también el objeto estético, y sobre todo él, debe ser percibido con la distancia propia del objeto y no simplemente vivido en la proximidad de la presencia. La distinción que hace Pradines, entre sentido a distancia y sentido de contacto, podría ser recordada de nuevo aquí. Sabemos de sobra que no existe, hablando con propiedad, un arte para los sentidos que implican contacto, como olfato, gusto y tacto; si se habla de un arte de los perfumes, o de un arte culinario, es en el sentido en el que arte significa todavía «técnica».³⁶⁷

Esta comparación entre sentido de distancia y sentido de contacto, nos pone en cuestión sobre lo inmediato y lo mediato, empero sobre todo el lugar que cobra la imaginación en la experiencia estética. Al poner en suspenso o *epojé* una obra de arte, digamos, una obra de teatro, donde el espectador adquiere su sentido debido a que toma cierta distancia que le permite entrar al juego de la comunicación. Se vuelve receptor y actor, a la vez, contempla y participa, es decir, confabula con los personajes, ya que existe una empatía o cercanía, empero también se advierte que la distancia es la que nos permite dejar ser a la obra “y en cualquier

365 *Ibid.*, p. 23.

366 *Ibid.*, p. 30.

367 *Ibid.*, pp. 35-36.

caso, la percepción estética requiere un cierto distanciamiento que el cuerpo puede vivir, pudiendo ser la sensorialidad de su órgano, pero cuyo principio se halla sin duda en la imaginación, en tanto que poder trascendental para tomar sus distancias”.³⁶⁸

A diferencia del objeto común, ordinario, que es un objeto presente y real; en lo que se refiere al objeto estético, en tanto que cosa que está en el mundo, tiende a separarse o desconectarse debido a que designa otro mundo, facticio, lo cual nos muestra el paso de lo irreal a lo real y de lo real a lo irreal. Dufrenne advierte lo siguiente:

Pero es importante señalar dos cosas: en primer lugar, la discreción de esta presencia; no soy detenido en mi lectura por imágenes inoportunas, la significación permanece en el estado de posible, como sucede también en una conversación en la cual respondo sin haberme tomado un tiempo para sopesar las palabras, para entregarme a las experiencias que sugieren y recurrir a las imágenes en auxilio del sentido. El objeto representado no es verdaderamente imaginado, pero no es tampoco simplemente comprendido, como comprendo un texto científico, por ejemplo.³⁶⁹

El filósofo esteta considera que la imaginación es el prelude del entendimiento, ya que posibilita la representación, es decir, su emergencia latente como sentimiento y percepción, imagen e idea, vista desde una dualidad entre objeto estético y experiencia estética. En otro apartado se refiere a la relación entre “Reflexión y sentimiento en la percepción en general”, abordando el entendimiento. Ello nos permite señalar los distintos estadios de la experiencia estética que van desde lo afectivo, lo imaginativo y lo conceptual: “si la percepción estética reprime a la imaginación, la percepción normal también está en guardia contra ella. La imaginación efectúa el paso de la presencia a la representación, pero esta última sólo puede librarse de la imaginación, que siempre corre el riesgo de vivir a expensas de ella, por el control del entendimiento”.³⁷⁰ Asimismo, podemos decir que la imaginación y el entendimiento actúan en solidaridad. Sin el entendimiento no es posible otorgar objetividad a las cosas, hechos o circunstancias. Empero, es indispensable el apoyo mutuo de la imaginación para el reconocimiento o reproducción de imágenes o asociación de ideas. El entendimiento ordena y clasifica las representaciones, mediante las operaciones del pensamiento como: abstracción, juicio o raciocinio. En el sujeto se da una unidad de percepción, es decir, como correlato de esta unidad en la diversidad. A su vez, encontramos que entre imaginación y entendimiento se da la misma relación analógica que entre presencia e imaginación. He aquí la liga con lo sensible, puesto que existe una íntima comunión entre sentimiento y entendimiento, “y en efecto, la

368 *Ibid.*, p. 37.

369 *Ibid.*, p. 43

370 *Ibid.*, p. 51.

percepción, después de haber sido rectificadora por el entendimiento, puede orientarse en otra dirección que tomará precisamente la percepción estética”.³⁷¹ Por tal motivo, descubrimos que todo sentimiento conlleva un conocimiento de lo sensible y de lo afectivo. Este conocimiento, fenomenológicamente, es sentimiento porque es prerreflexivo, antepredicativo o pretético. El sentimiento y el pensamiento se hallan entrelazados en las funciones análogas de nóesis y nóema, donde adquieren sentido y significación verdaderas: lo amado se refiere al amar, lo pensado al pensar, lo recordado al recordar. Toda experiencia tiene como correlato un objeto, asimismo, la experiencia estética requiere de un objeto estético. Sin embargo, nuestro autor señala que “el sentimiento es puro porque es capacidad de acogida, sensibilidad hacia cierto mundo, aptitud para percibirlo”.³⁷² Más aún, “la experiencia estética nos va a clarificar lo dicho anteriormente; es en ella donde el sentimiento, tal y como venimos definiéndolo, realiza de una forma mejor su función noética”.³⁷³

Mikel Dufrenne comprende que el entendimiento se entrelaza al objeto estético debido a la imaginación trascendental. De esta manera, podemos decir que el objeto estético es profundamente significativo, lo cual requiere de la reflexión para desentrañar su verdadero sentido. La obra de arte posee una estructura compleja, tal como se puede observar en la relación entre forma y fondo. Asimismo, se bifurcan dos vías sobre la reflexión que atañen a 1, la estructura del objeto estético, y 2, al sentido del objeto representado. La reflexión como análisis crítico de la obra es un distanciamiento, cuya percepción analítica nos permite descomponer el objeto como partes que integran una composición o totalidad. Por medio de la reflexión se pretende llegar hacia una comprensión del significado que posee una obra de arte. Empero, más que analizar o explicar de lo que se trata es de describir el fenómeno tal y como se nos aparece, en su prístina esencia. Cabe destacar algunos límites de la reflexión sobre el arte, lo cual, nos advierte que:

Sin embargo, esta reflexión acerca del fondo tiende a perder su objeto en la misma medida en que es fiel a su propósito, que es el de pasar de la apariencia a la cosa, de la obra considerada como apariencia al objeto representado y, en consecuencia, transcribir en lenguaje de prosa lo que la obra dice en su propio lenguaje: empresa vana, al fin y al cabo, puesto que la obra dice, no puede ser dicho más que por ella; la inmanencia del fondo en la forma impide el uso exclusivo de la relación apariencia-cosa.³⁷⁴

371 *Ibid.*, p. 56.

372 *Ibid.*, p. 60.

373 *Ibid.*, p. 66.

374 *Ibid.*, p. 73.

FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN POÉTICA

Gastón Bachelard, nacido en Francia, fue un filósofo, poeta y científico, realizó interesantes investigaciones fenomenológicas sobre lo poético, entre los que destacan: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*; *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*; *El derecho de soñar*; *La poética del espacio*; *La intuición del instante*; *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*; *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La poética de la ensoñación*. Por su versatilidad y estilo es uno de los pensadores más emblemáticos de la filosofía contemporánea no sólo francesa sino universal.

Consideramos que existe una reciprocidad entre la fenomenología de lo poético de Arturo Rivas Sáinz y la fenomenología de la ensoñación poética de Gastón Bachelard.

En *La poética del espacio*, Bachelard señala que el filósofo tiene que hacer *epojé*, es decir, poner en suspenso sus saberes arraigados, romper con los esquemas o hábitos intelectuales para poder acercarse a la imaginación poética. De lo que se trata es de volver a las cosas mismas, tal y como se expresan en su corporeidad, por ello “hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen”.³⁷⁵

Esta ontología de lo poético nos permite comprender el sentido de la imagen, vista desde una nueva sensibilidad estética debido a su resonancia fenomenológica. Gaston Bachelard considera las aportaciones valiosas de Eugène Minkowsky para describir la imagen poética como una imagen nueva que se ofrece de súbito a la conciencia perceptiva:

Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowsky, donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia.³⁷⁶

375 Vid. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, FCE, Breviarios, México, 1983, p. 7.

376 *Ibid.*, p. 8.

Desde esta perspectiva, se pretende una fenomenología de la imaginación poética, ya que “para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”.³⁷⁷ Este acontecimiento que inaugura la imagen poética es, pues, un surgir de nuevo en la conciencia. La poesía es poesía de algo, un juego de accidentes, de sensaciones y de sentimientos que se plasman en la imaginación.

Bachelard interpreta que “esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. Sólo la fenomenología —es decir la consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen”.³⁷⁸

Los métodos de reducción fenomenológica y de reducción eidética se relacionan puesto que dejan de lado cualquier juicio ajeno a la conciencia pura. La reducción fenomenológica resalta la presencia latente de los fenómenos en la conciencia tanto de los objetos reales como de los posibles. Mientras que la reducción eidética revisa las configuraciones esenciales invariables como unidades de sentido que conforman las vivencias puras mediante la reducción fenomenológica. Hay que volver a la conciencia antepredicativa, donadora de sentido donde el lenguaje y la imagen se desnudan en su carnalidad. La esencia de lo poético no es un concepto fijo, sino que es fugaz y mudable, debido a sus múltiples variaciones. Las imágenes poéticas no son objetos, sino representaciones sensoriales que se irisan en las coloraciones afectivas propias de una fenomenología sinestésica y opalescente. El fenomenólogo puede encontrar un manadero de reflexiones y experiencias estéticas que abrevan de la poesía. Bachelard considera importante “para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es *antes* que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma. Se deberían entonces acumular documentos sobre la *conciencia soñadora*”.³⁷⁹ En el fenómeno poético se halla el esplendor de lo sensible y lo imaginativo.

Una fenomenología del alma nos muestra la intimidad y el goce estético que provoca una obra de arte, ya que en palabras de Bachelard, “la obra debe redimir a un alma apasionada”.³⁸⁰ “Alma” y “espíritu” se requieren para entender el juego de la imaginación poética. Ahora bien, el “espíritu” comprende un sistema, una totalidad, un saber conceptual, mientras que el “alma” señala: descanso, reposo o imaginación. La condición de la ensoñación poética se cumple en el reposo y en la serenidad plena.

377 *Ibid.*, p. 9.

378 *Ibid.*, p. 10.

379 *Ibid.*, p. 11.

380 *Ibid.*, p. 12.

Gastón Bachelard considera el ensueño poético desde una fenomenología del alma o, mejor dicho, de la intimidad, que corresponde con una “visión interior” de los colores y matices que reflejan los temples de ánimo o coloraciones afectivas: “En una imagen poética el alma dice su presencia”, lo cual nos muestra que “un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad”.³⁸¹

La imagen poética habita la forma del alma que la contiene. Su belleza y significación surge en estado naciente despertando una nueva sensibilidad llena de resonancias y de repercusiones. Esta prolongación de sonidos provoca la reflexión del mismo, además de ciertos ecos, resonancias sentimentales o recuerdos. Bachelard expresa que “en la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión”.³⁸²

Por una parte, en la resonancia encontramos lo abundante y lo múltiple, mientras que en la repercusión se halla cierta unidad abismal y profunda en la captación del ser por la poesía. De esta manera, el fenómeno doble de resonancia-repercusión nos permite ahondar en la imaginación poética, ya que “se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. Por su novedad, una imagen poética, pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”.³⁸³

El poeta al expresar crea nuevas formas de sentir el mundo, de habitar el lenguaje, al volver a las cosas mismas en su esencia virginal, por así decirlo. La imagen poética nos comunica con nuestro ser más íntimo, empero, también en la transmisión se logra su valor de intersubjetividad y creatividad, desarrollando la *conciencia imaginante*. Asimismo, “al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética”.³⁸⁴

Por lo tanto, el fenomenólogo puede acercarse a la creación poética bajo una nueva sensibilidad distinta de la que impone el agudo crítico literario, el psicólogo o el filósofo. Por ello se afirma que: “y si hubiera que crear una ‘escuela’ de fenomenologías es sin duda en el fenómeno poético donde se encontrarían las lecciones más claras y elementales”.³⁸⁵ Esto nos muestra a los poetas, esencialmente, como fenomenólogos natos que se acercan al contacto con las cosas mismas. Más allá de caer en una psicología descriptiva o psicología de las profundidades, en la fenomenología se presiente una nueva ciencia. En la imaginación creadora surge una conciencia poética capaz de revelar la significación que cobra la imagen poética en un

381 *Ibid.*, p. 13.

382 *Ibid.*, p. 14.

383 *Ibid.*, pp. 14-15.

384 *Ibid.*, p. 16.

385 *Ibid.*, p. 20.

lector atento y sensible. Tal como lo expresa el filósofo francés: “El fenomenólogo no va tan lejos. Para él la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla”.³⁸⁶

En este sentido, se da una apertura del lenguaje en la que el poeta se expresa libremente en el juego de la imaginación que revela el misterio de la creación estética. La poesía rebasa los lindes de la razón, va más allá de las causas físicas, psicológicas o convencionales creando nuevas imágenes. La liberación de la poesía consiste en su imprevisibilidad. El poeta habita en el umbral de lo otro, lo numinoso y lo sagrado. El misterio de la poesía reside en la sublimación pura. El poeta crea mundos de fantasía es, pues, un demiurgo todopoderoso que juega bajo el conjuro de las palabras mágicas enriqueciendo la experiencia estética que tenemos del mundo de la vida.

Gastón Bachelard escribió un magnífico libro sobre *La poética de la ensoñación*, publicado en 1960, de gran novedad por su estilo fenomenológico. En este sentido, propone que el método fenomenológico proporciona nuevos horizontes para la investigación de los estudios literarios, “según los principios de la fenomenología, se intentaba sacar a plena luz la toma de conciencia de un individuo maravillado por las imágenes poéticas”.³⁸⁷ Y más adelante describe el retorno a las cosas mismas, “al obligarnos a cumplir un regreso sistemático sobre nosotros mismos y un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia, a propósito de una imagen dada por un poeta, el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta. La imagen poética nueva —¡una simple imagen! — llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia”.³⁸⁸ La fenomenología de la imaginación poética nos permite descubrir que “en las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta. La conciencia de maravillarse ante ese mundo creado por el poeta se abre en toda su ingenuidad”.³⁸⁹

Bachelard distingue entre “conciencia de racionalidad” y “conciencia imaginante”, la primera se enlaza en una cadena lógica de argumentaciones, por ende, discursiva; mientras que la otra se halla ante una imagen aislada, separada, advirtiendo nuevas conexiones y proporcionando elementos valiosos para comprender el fenómeno poético en todo su esplendor.

Cabe señalar que existen ciertos límites que se le achacan a la fenomenología, debido a su complejo aparato conceptual. Es decir, en materia de ensoñaciones e imágenes poéticas qué nos puede decir la fenomenología al respecto. Otra de las cuestiones abarca los problemas de fronteras entre el psicoanálisis y la fenomenología. Hay que distinguir que, por una parte, el psicoanalista clasifica, ordena hechos y

386 *Ibid.*, p. 22.

387 Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, Breviarios, México, 2014, p. 9

388 *Ibid.*, p. 9-10.

389 *Ibid.*, p. 10.

circunstancias, describe factores causales que implican las diversas patologías; mientras que, por otro lado, el fenomenólogo no intenta explicar ni buscar las causas o leyes, sino describir fielmente las imágenes tal y como se nos presentan ante la conciencia, para ello se efectúa una *epojé* o purificación que consiste en captar el ser o esencia de la poesía. Del mismo modo Bachelard nos expresa que “así he elegido yo la fenomenología con la esperanza de volver a examinar con una mirada nueva las imágenes fielmente amadas, tan sólidamente fijadas en mi memoria que ya no sé si las recuerdo o las imagino cuando las vuelvo a encontrar en mis sueños”.³⁹⁰ Esta rehabilitación fenomenológica de la imaginación nos permite descubrir el surgimiento de las imágenes poéticas en la conciencia creadora, ya que “la imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes. Al menos la fenomenología puede permitirse tomar la imagen poética en su propio ser, en ruptura con un ser antecedente, como una conquista positiva de la palabra”.³⁹¹ La fenomenología genética considera como tópico fundamental describir la intencionalidad operante de la conciencia. De esta forma, cabe resaltar que “gracias al privilegio que la fenomenología concede a la actualidad, estamos abiertos a las imágenes nuevas que nos ofrece el poeta”.³⁹²

Una fenomenología de la imaginación poética nos permite avanzar hacia la relación entre obra y espectador, por lo cual vemos que el sujeto no es un mero contemplador pasivo, sino netamente activo y creador; ya que la intencionalidad nos señala que propiamente no hay una pasividad, cabe decirlo “mediante la intencionalidad de la imaginación poética el alma del poeta encuentra la apertura consciente que conduce a toda verdadera poesía”.³⁹³

Desde esta perspectiva, se pretende realizar un estudio sobre las ensoñaciones poéticas. Una fenomenología de lo sensual e imaginativo en la poesía nos lleva hacia una experiencia estética donde “todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar”.³⁹⁴ La fenomenología de la imaginación debe recobrar los impulsos que surgen en ciertos genios, cuya obra rebasa los linderos de la experiencia cotidiana en busca de nuevas emociones latentes y profundamente inspiradoras. Además, “el fenomenólogo puede despertar su conciencia poética con motivo de las mil imágenes que duermen en los libros”.³⁹⁵ Gastón Bachelard distingue entre sueño y ensoñación, es decir, que entre el dormir y el despertar hay diferentes matices y contrastes de sentido. Por una parte, a la fenomenología le interesa la ensoñación, puesto que describe los correlatos de la conciencia alerta-vigilia. Hay que señalar que no es posible hacer

390 *Ibid.*, p. 11.

391 *Ibid.*, p. 12.

392 *Ibid.*, p. 13.

393 *Ibid.*, p. 14.

394 *Ibid.*, p. 17.

395 *Ibid.*, p. 19.

fenomenología durmiendo, inconscientemente, más bien, hay que estar despiertos y atentos para poder describir los fenómenos que aparecen ante la conciencia, o mejor dicho, en estados como semi-consciente o semi-inconsciente. De esta forma, podemos traducir los signos del mundo soñado al mundo vivido donde “la ensoñación poética nos da el mundo de los mundos. La ensoñación poética es una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos”.³⁹⁶ De esta manera, consideramos el paso de una fenomenología de la percepción a una fenomenología de la imaginación: “Shelley nos ofrece un verdadero teorema de la fenomenología al decir que la imaginación es capaz de ‘hacer crear lo que vemos’. De acuerdo con Shelley, de acuerdo con los poetas, la fenomenología de la percepción propia debe ceder su sitio a la fenomenología de la imaginación creadora”.³⁹⁷

Existen relaciones interesantes entre la *Poética de la ensoñación* (1960) de Gastón Bachelard y la *Fenomenología de lo poético* (1950) de Arturo Rivas Sáinz. Para ambos, la poesía se relaciona con el sueño, más aún, con la ensoñación. Para ello se requiere no sólo de una conciencia vigilante, sino de una conciencia ensoñadora. Tanto Rivas Sáinz como Bachelard buscan en lo poético los fenómenos ensoñados, agrupando las imágenes bajo los cuatro signos de los elementos físicos que componen el cosmos poético, mediante la reducción eidética del aire, del fuego, del agua y de la tierra. Esta fenomenología pretende describir los materiales de la hechura poética vistos como acuáticos, ígneos, vegetales o minerales. Rivas Sáinz expresa que “en cada poeta, aquella materia es diferente en una correspondencia casi exacta con la mente griega en la filosofía cosmológica, hay poetas de la tierra, del aire, del agua y del fuego”.³⁹⁸

Bachelard y Rivas Sáinz consideran una cosmología u onto-poética en la obra no sólo de los filósofos sino de los poetas para llegar al origen primordial de la *Physis*, en su segundo plano metafórico, plasmada en las sensaciones y en los sentimientos sublimados por lo fantástico, lo maravilloso y lo espiritual. De tal manera, Rivas Sáinz considera que el procedimiento fenomenológico de las esencias nos lleva a buscar el *arjé* de una poesía quintaesenciada por el alma y el espíritu:

Esta técnica que no lo es por artificio, según creemos, sino por su o r i g e n y raigambre en un juego poético y psíquico natural, consiste, pues, en trasladar las cosas cotidianas y los sentimientos ordinarios, a un mundo imaginario y poético de preferencias, donde esa cotidianidad de lo abstracto se ilumina de luces nuevas, tomadas de los poliédricos materiales del agua, del fuego, del aire y de la tierra; donde el mundo exterior se colorea y colorea su entero mundo interior.³⁹⁹

396 *Ibid.*, p. 28.

397 *Ibid.*, p. 29.

398 Arturo Rivas Sáinz, “Reseña” [Margarita Paz Paredes, *El anhelo plural*, Ed. Tira de Colores, México, 1948], en *Ariel*, Hoja Literaria, núm. 3, Guadalajara, Jalisco, julio y agosto de 1949, p. 8.

399 *Idem.*

HACIA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICO-HERMENÉUTICA

Roman Ingarden publicó *La obra de arte literaria (Das literarische Kunstwerk)* en alemán en 1931. Encontramos referencias de su obra en la fenomenología estética de pensadores como Edith Stein, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne y Gaston Bachelard, además de la estilística fenomenológica de René Wellek y Austin Warren, en el ámbito hispánico: Alfonso Reyes, Raimundo Lida, Antonio Alatorre y Dámaso Alonso, sin olvidar las secretas correspondencias con la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz y Raúl Castagnino, asimismo su influencia se vierte en la Estética de la recepción o propuestas más novedosas de la crítica, preceptiva y hermenéutica literarias, tales como en las obras de Wolfgang Iser o Roman Jakobson.

Hay que reconocer la génesis de la fenomenología de Edmund Husserl, sobre todo si revisamos en *Investigaciones Lógicas* y en *Ideas I y II*, ya que estos manuscritos tuvieron la amplia recepción de pensadores como Ingarden, Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre. El mundo de la vida o *lebenswelt* es tematizado en relación con el cuerpo. Para Husserl la fenomenología trascendental es el estudio de la intencionalidad de la conciencia, es decir, de vivencias intencionales. La fenomenología pretende ser una ciencia de la experiencia, del fenómeno como aparición.

Por lo demás, podemos remitir la propuesta ontológica y estética de Ingarden dentro de la fenomenología husserliana. Este diálogo entre Husserl e Ingarden nos permite explorar nuevas facetas de la experiencia literaria. Roman Ingarden se propone comprender la obra de arte literaria como un complejo multiestratificado. De esta manera, expone una de las cuestiones fundamentales de la fenomenología hermenéutica, a saber, ¿en qué consiste la experiencia de la literatura?, es decir, ¿cómo comprendemos una obra de arte literaria?, ¿cuál es su estructura?, y ¿cómo interactúan los diversos estratos entre sí? Además ¿qué relación guardan las propuestas de Roman Ingarden y Arturo Rivas Sáinz?

La fenomenología nos lleva a superar el psicologismo imperante en las teorías literarias. Una ontología de lo poético como fenomenología descriptiva de los modos de ser de una obra literaria nos evitará caer en graves confusiones sobre el fenómeno literario, es decir, si los objetos de que trata son reales o ideales, subjetivos u objetivos, formales o materiales. Por una parte, vemos que la obra literaria difiere de las objetivaciones ideales de la ciencia, tales como los conceptos físicos y matemáticos, ya sea: el número 1, el

triángulo o la esencia de lo rojo. Por el contrario, las esencias están enraizadas fenomenológicamente en la existencia: la esencia de la consciencia, la esencia de lo bello, la esencia de lo poético, etc... Ello nos remite a la corporalidad, a la sensibilidad estética, *aisthesis*.

Gerardo Argüelles Fernández en su libro titulado: *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerick*, establece un puente entre fenomenología y hermenéutica, lo cual se inscribe como un *prolegómeno a una genuina teoría fenomenológica de la obra literaria*. Uno de los problemas comunes se presenta en el dilema entre realismo o idealismo en literatura, En efecto, de lo que se trata es de investigar el énfasis eidético-trascendental de la fenomenología literaria de Ingarden y su recepción en México y América Latina.

Roman Ingarden considera que “la primera característica se distingue por la propuesta de un estudio de la ontología de la obra literaria desde la filosofía fenomenológica objetiva y no trascendental, o sea, deliberando sobre el modo de ser de la obra literaria en cuanto a su percepción como objeto artístico”.⁴⁰⁰ Por otra parte, “la segunda formulación atiende los planteamientos sobre la interpretación de esta obra, aunque Ingarden en vez de hablar de interpretación prefiere plantear este proceso con ayuda del concepto de concretización”.⁴⁰¹

Por consiguiente, Ingarden pretende interpretar, valorar y apreciar la obra de arte literaria como percepción y concepción co-dependientes en el proceso de concretización, por lo que se trata de aprehender y comprender una fenomenología de la obra de arte literaria vista como objeto estético.

Otra de las cuestiones fenomenológicas que traza la propuesta ingardeniana consiste en reconocer que la obra de arte literaria requiere de la intersubjetividad, el diálogo y la concretización. Por todo lo demás, se refiere tanto a un mundo personal, subjetivo, como a un mundo en común, intersubjetivo. Además, la constitución originaria de la obra literaria se relaciona con la temporalidad e historicidad. La percepción estética de la obra literaria se funda en el “objeto puramente intencional” donde la intencionalidad del objeto nos refiere a una idea, un motivo o un plan, empero también a un deseo, un temor, una fantasía hasta actitudes y valores más complejos que expresa el ser humano. La experiencia conforma un flujo temporal de vivencias como: pensar, querer, valorar, amar, odiar, etc... La fenomenología hermética de la obra de arte literaria vincula la obra artística con el objeto estético.⁴⁰²

400 Gerardo Argüelles Fernández, *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerick*, Universidad Autónoma de Querétaro [México], coedición con editorial Anthropos, Barcelona, 2015, p. 26.

401 *Ibid.*, p. 27. Roman Ingarden, de esta perspectiva, asume “que el entendimiento de ficción, de creación estética de imágenes y relatos dependen en sus más versadas variaciones de la actividad sintética de la conciencia; una conciencia significativa capaz de prever, actualizar y recordar intencionalmente el sentido objetivo del mundo circundante, según Husserl al referirse a la teoría de la síntesis pasiva”.

402 *Vid.* Existe una cierta afinidad entre Roman Ingarden y Mikel Dufrenne (que no ha sido estudiada suficientemente) acerca de la relación que guardan conceptos comunes como: la experiencia estética y el objeto estético. *Cfr. La obra de arte literaria y Fenomenología de la experiencia estética*.

Por tal razón, se añade al concepto de intencionalidad la noción de estructura o conformación. Con todo, se quiere una fenomenología de lo literario, visto como “objeto intencional”, conformado o estructurado en distintos niveles o estratos. La fenomenología de la obra literaria describe varios complejos o substratos estéticos coordinados, a saber, en cuatro estratos primordiales: sonido y sentido que conforman una unidad lógico-lingüística, así como aquello que constituye la idea poética: “objetos representados” y “aspectos esquematizados”. La polifonía de la obra de arte literaria se muestra en las opalescencias.

Una de las controversias entre Husserl e Ingarden se halla en la “epojé”, clave fundamental para comprender la ontología de lo poético. En la fenomenología husserliana se da un paso de la actitud natural a la actitud trascendental mediante la desconexión del conocimiento o certeza del mundo, del yo y los otros, esto es, dejamos de lado o ponemos entre comillas las diversas explicaciones tanto científicas, psicológicas o históricas que señorean en la esfera de la empatía. Con ello, se pretende un saber originario, antepredicativo y primigenio basado en la constitución estética del mundo. El debate al interior de la fenomenología se muestra como búsqueda de los orígenes, esto es, dentro de una fenomenología genética o en la actualidad de la intencionalidad, es decir, desde una fenomenología trascendental. En este punto se incrusta el dilema que confrontan las teorías de Husserl e Ingarden. El problema que se asume en cuestión se despliega a través de la pregunta ontológica: ¿para lograr la experiencia estética se requiere de la epojé?, ¿es necesario poner en suspenso el mundo para alcanzar una auténtica apreciación artística? Por una parte, Ingarden pone en tela de juicio la puesta entre comillas de la fenomenología. Ante esta dificultad, Argüelles Fernández justifica que, “de cualquier modo, ya sea por el camino ontológico o por la vía de la actitud estética vía reducción fenomenológica, la constitución de la obra como objeto estético parece tener su fundamento constitutivo en la realización de su argumento, mismo que, bajo estos teoremas, debe ser respetado en su autorreferencialidad y cualidad de obra de arte como presentificación del mundo ya comprendido”.⁴⁰³

Una fenomenología de la percepción estética considera que la obra de arte es inmanente-trascendente:

Pero es sólo hasta la influencia de Roman Ingarden, cuando en las investigaciones estéticas se habla de una apreciación o elucidación de una obra de arte en el sentido de su concretización y constitución trascendental, a saber, realización intersubjetiva de lo esencial en cada una de las obras. De este procedimiento fenomenológico, apoyado en la epojé, se llega necesariamente a un cuestionamiento teórico cognoscitivo que indaga acerca de la plausibilidad del entrecomillado trascendental del «yo» y su objetividad en relación al proceso de reconocimiento y concretización de una obra artística.⁴⁰⁴

403 *Ibid.*, p. 75.

404 *Ibid.*, p. 110.

Desde esta perspectiva, podemos entrever que la apuesta de *La obra de arte literaria* consiste en repensar una ontología realista que reconozca el carácter intersubjetivo y fáctico del mundo de la vida. La obra artística es un complejo multiestratificado en el que no sólo se distingue la forma y la materia, sino en el que subyacen muchos estratos estéticos. Esta ontología fenomenológica realista considera los objetos estéticos como objetos puramente intencionales. Por ello, Argüelles Fernández problematiza lo siguiente:

En este punto encuentro uno de los temas más difíciles de esclarecer para el gremio académico, y por eso resalto lo que sigue: si, por un lado, Ingarden no está de acuerdo con la epojé que aplica —sin conflictos metafísicos u ontológicos— para objetos puramente intencionales (o sea, que no son ni reales ni ideales), entonces ¿por qué comienza él su ontología formal con una estética literaria, cuya materia de estudios es un objeto con cualidades pro-trascendentales?⁴⁰⁵

Para responder a este problema se afirma que “la respuesta a esta sugerente contradicción se puede resolver con la siguiente formulación: sólo hay que recordar que Ingarden, en general, es realista, y su propuesta es crear una ontología formal y existencial con bases bien aprendidas de la fenomenología de Husserl”.⁴⁰⁶ En este sentido, encontramos que entre Husserl e Ingarden existe una cierta continuidad y ruptura, es decir, que lleva hasta sus últimas consecuencias la tarea de reformar una estética fenomenológico-hermenéutica.

Silvia Ruiz Otero describe que “la estructura multiestratificada de la obra de arte literaria no se percibe en una primera instancia, se llega a ella a través de los elementos que la manifiestan y después de un proceso de reflexión. La existencia de los estratos y de las relaciones entre ellos requiere, para ser conocida, de una actitud fenomenológica que me coloca en una perspectiva trascendental (pero no idealista). Con esta actitud se puede analizar y descubrir lo peculiar de la estructura de la obra literaria”.⁴⁰⁷ Gracias a esa actitud fenomenológica se puede comprender la naturaleza de la obra de arte no como una entidad física o psíquica, sino como un objeto puramente intencional e imaginacional intersubjetivo. La obra literaria posee una unidad orgánica multiestratificada que se combina en una polifonía de cualidades metafísicas. Desde una perspectiva hermenéutica, pretendemos analizar e interpretar cada uno de los estratos de la obra de arte literaria poniendo énfasis en las relaciones de los estratos entre sí y no solamente observando las características de cada estrato de manera independiente.

Del tal manera que podemos vincular la fenomenología de Roman Ingarden y la estética de Arturo Rivas Sáinz siguiendo la estructura polifónica y compleja de la obra de arte literaria.

405 *Ibid.*, pp. 111-112.

406 *Ibid.*, p. 112.

407 Silvia Ruiz Otero, *Hermenéutica de la obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana, Ediciones y Gráficos Eón, México, 2006, p. 19.

Roman Ingarden en *La obra de arte literaria* describe la estructura y el modo de ser de una obra de arte literaria. Su objetivo principal consiste en comprender la literatura como un “complejo multiestratificado”, es decir, compuesto de varios estratos heterogéneos que conforman la unidad de estilo de una obra literaria. Cada estrato individual es peculiar y depende de su materia característica. Sin embargo, los diferentes estratos se hallan entrelazados entre sí formando una unidad polifónica. Asimismo, se reconocen cuatro estratos primordiales que poseen las obras literarias, y hasta se llega a hablar de un quinto estrato. Examinaremos brevemente ahora los diversos estratos que construyen la obra de arte literaria: 1, el estrato de sonidos verbales, que se compone de sonidos articulados y formaciones fonéticas más complejas; 2, el estrato de unidades significativas o unidades de sentido; 3, el estrato de aspectos esquematizados y 4, el estrato de objetividades representadas.⁴⁰⁸

Cada uno de los estratos se concretiza en cualidades de valor estético formando una unidad fenomenológica. Lo dicho hasta aquí supone como consecuencia la pregunta acerca del papel que juega la actitud estética dentro de la estructura esencial de la obra literaria. Roman Ingarden considera que “la naturaleza multi-estratificada de la estructura no agota la esencia peculiar de la obra literaria”.⁴⁰⁹

Muy pocos críticos literarios han notado que la compleja estructura polifónica es uno de los tópicos fundamentales para comprender una obra de arte literaria. Ello nos permite mostrar el estilo de un autor, corriente, escuela o género. De esta manera, se advierte la necesidad de un método fenomenológico en los estudios literarios capaz de considerar la unidad y la diversidad, ya que:

Solamente un análisis detallado de ambos aspectos —de los estratos individuales y de las conexiones entre ellos— puede descubrir lo peculiar de la estructura de la obra literaria. Este análisis también puede proveer un sólido fundamento para resolver los problemas estéticos-literarios o, los específicamente literarios, con los cuales hasta ahora hemos luchado en vano. Porque precisamente como resultado de no contemplar la naturaleza estratificada de la obra literaria, falla el intento de lograr la claridad en el trato de los varios problemas de la crítica literaria.⁴¹⁰

Para ello, conviene hacer notar que, si no se toma en cuenta la naturaleza multiestratificada de la obra literaria como un conjunto de estratos heterogéneos, se pierde claridad en los conceptos de materia y forma o fondo

408 Roman Ingarden no establece jerarquías entre el tercer y cuarto estrato, ya que ambos se interrelacionan simultáneamente. En cuanto al quinto estrato metafísico se refiere a un estrato que comprende los demás.

409 Vid. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, Trad. Gerald Nyenhuis, Universidad Iberoamericana, Taurus, México, 1998, p. 52.

410 *Ibid.*, p. 54.

y forma, que resultan ser ambiguos si se tratan los estratos de manera aislada o particular. Primeramente, “El estrato de formaciones lingüísticas de sonido”, deriva del estudio de la fonética, entendiendo este estrato material de las palabras como sonidos verbales. El lenguaje constituye una parte esencial en la obra de arte literaria, por ende, se deben considerar todos los elementos indispensables, tanto su materia como su forma, y, por otro lado, el significante y el significado, problemas que han llevado a serias confusiones en torno a la lingüística, la fonología, la fonética o la estilística. La palabra se compone de sonido verbal y sentido. Esto quiere decir que no hay separación, sino mutua interacción entre ambos. Las palabras no se componen solamente de sonidos, sino que a cada palabra corresponde uno o varios significados. Con ello quiero destacar que existe una confusión entre sonido, fonema y letra, cuyas diferencias conviene aclarar. El sonido es un fenómeno acústico compuesto de vibraciones que emiten las cuerdas vocales, sean guturales u onomatopéyicos. La letra es una grafía impresa que representa un sonido o fonema. Recordemos que nuestro abecedario en castellano posee 28 letras. La palabra es un fonema, esto es, sonido de la voz o imagen mental de un sonido. Cada cultura, cada idioma requiere de fonemas o unidades mínimas, por ejemplo: el castellano posee 24 fonemas que se combinan entre sí enriqueciendo nuestro léxico. Lo dicho hasta aquí supone que solamente un análisis fenomenológico de lo poético tiene que llevarse a cabo a partir de una comprensión de los diversos estratos que interactúan simultáneamente formando nuevas significaciones. La palabra se transmite por medio de sonidos verbales que adquieren un sentido más o menos determinado. Hay que mencionar, además, que la “materia fónica” se circunscribe a una “totalidad tonal concreta”, es decir, cierta coloración afectiva que tienen las palabras. Cada cultura tiene diferentes formas de expresar en palabras: colores, sabores, sonidos, aromas, además de su contacto con las cosas. Las palabras, por su materia fónica, se dividen en entonación, timbre y volumen. La entonación se refleja en tonos altos o agudos en contraste con los tonos bajos y suaves. El timbre nos muestra el matiz de un sonido, su musicalidad, sin dejar de lado, la intensidad, el color o la armonía de un sonido verbal producido por las cuerdas vocales, sus resonancias. Roman Ingarden considera, en efecto, dos aspectos esenciales de las palabras: materia fónica concreta y forma fónica típica: “Cuando escuchamos una palabra, lo que estamos preparados a escuchar no son ciertas partes o aspectos especialmente seleccionados de la materia fónica concreta, que luego percibimos —aspectos que son tan concretos e individuales como lo es la materia fónica misma—, sino una forma (*Gestalt*) fónica típica. Esta forma se nos muestra solamente por medio de la materia fónica concreta”.⁴¹¹

Todo esto parece confirmar que, a diferencia de los objetos matemáticos, que son irreales, atemporales

411 *Ibid.*, p. 57.

y fijos; el sonido verbal de una lengua cambia conforme el tiempo y la cultura, por numerosas influencias sean estéticas, históricas, lingüísticas, etc... El lenguaje es un constructo humano que se modifica y se altera de acuerdo a la realidad social y cultural: “Solamente un cambio radical en el ambiente cultural de una época o un cambio en las circunstancias externas bajo las cuales se emplea cierta palabra pueden efectuar un cambio en el sonido verbal”.⁴¹² De esta manera, vemos que la evolución de una lengua se realiza por modificaciones estilísticas, sujetas a cambios anímicos o espirituales, es decir, de una nueva sensibilidad.

Las palabras adquieren nuevas significaciones dentro de un marco cultural, histórico y contextual por medio del cual se transmiten oralmente de generación en generación. La materia fónica tiene una base sensorial apta para la concretización de la forma fónica o sonido verbal. Existen palabras que simultáneamente conllevan idéntico sonido verbal y sentidos diferentes. Aún más, cada sonido verbal es peculiar, diferente, en muchos casos, ya que una leve modificación o alteración en el ánimo produce un nuevo sentido corporal. Todas estas observaciones se relacionan con el intercambio creativo entre sonidos verbales y sentidos sensibles, tal y como se muestra originariamente “la experiencia nos enseña que lo agudo del tono con que se expresan las distintas sílabas puede ser parte del sonido verbal. Frecuentemente un cambio de tono en el proceso de mantener un arreglo de sílabas puede producir una diferenciación en el sonido verbal y en el sentido que está ligado a él”.⁴¹³ Asimismo, una comprensión fenomenológica del sentido nos llevará hacia nuevas interpretaciones acerca del fenómeno acústico y óptico que tienen las palabras.

Avanzando en nuestro razonamiento podemos refutar las teorías fonéticas que solamente perciben el fenómeno fónico de las palabras, ya que una mejor atención nos muestra que el sonido verbal es menester para poder alcanzar el sentido. Las palabras comunican no solamente sonidos o grafías impresas, sino sentidos que se corresponden entre sí, ya sean acústicos u ópticos, mediante la intencionalidad que proporciona una significación primigenia, no tética u operante. Con ello se hace notar que el tono con que se expresan las palabras cobra mayor o menor fuerza si se pronuncian en un tono desagradable, o en un tono suave y tierno. No es lo mismo la rudeza o bondad de una persona que habla, ni tampoco si se anuncia en voz alta o en voz baja. El énfasis o el timbre son ingredientes indispensables en la expresión literaria, ya que evocan o propician estados emocionales que difieren según su temple de ánimo, tal como se muestra: “el sonido verbal, en efecto, caracteriza una palabra dada, y define su significado en el sentido de que su aprehensión por el receptor (oyente o lector) dirige el entendimiento al significado correspondiente y conduce a la ejecución del sentido intencional por una persona que lo comprenda”.⁴¹⁴

412 *Ibid.*, p. 59.

413 *Ibid.*, p. 60.

414 *Ibid.*, p. 61.

Roman Ingarden considera que, “la función principal y esencial del sonido verbal es la de determinar el sentido de una palabra dada”.⁴¹⁵ Asimismo, sonido verbal y sentido se hallan imbricados en un quiasmo donde el sonido verbal adquiere nuevos sentidos y el sentido crea nuevos sonidos verbales.

Por esta razón resulta absurdo hablar de un sonido verbal puro que no tenga sentido, más bien, “sirve de base para esta afirmación el hecho de que el mismo sonido verbal tiene distintos sentidos en varios idiomas y el mismo sentido está ligado con distintos sonidos verbales”.⁴¹⁶ Por consiguiente se manifiesta que “lo ideal es, entonces, formar las palabras o ‘signos’ de tal manera que su forma externa refleje las conexiones con los conceptos correspondientes (cfr. La idea de Leibniz de *ars combinatoria*, ‘el concepto de lenguaje’ de la lógica moderna, etc.)”.⁴¹⁷ Las palabras expresan sentimientos, coloraciones afectivas, imaginaciones o ideas. Existen secretas correspondencias con lo sensual e imaginativo, puesto que cada palabra tiñe el ánimo del espíritu de una significación opalescente. Lo mismo sucede cuando proferimos palabras en tono fuerte y rudo o, al contrario, en tono suave y bajo. El sonido verbal y el sentido surgen en estado naciente, por un acto de “racionalidad desnuda”, tal como dijera Husserl. Las palabras vivas expresan este transporte del sonido verbal al sentido y del sentido al sonido verbal. Por todo lo demás, cabe destacar que el sonido verbal juega un papel fundamental en la estructura de la obra de arte literaria, ya que “finalmente, hay que notar lo siguiente: el contenido puramente fónico del sonido verbal y, sobre todo, el sonido verbal total, pueden ya contener cualidades que son estéticamente relevantes”.⁴¹⁸ En este sentido, nos interesa estudiar el aspecto fónico de las palabras, ya que existen palabras que resuenan de una manera bella cuando se les pronuncia adecuadamente o, palabras que por su tono se oyen feas, además de palabras pesadas, ligeras, alegres, altisonantes, serias, rudas, agudas, nobles, etc... según el tono del ánimo con que se expresan. Estas diferencias entre sonidos verbales están ligadas al sentido expresivo.

Roman Ingarden avanza hacia “las formaciones fónicas del orden más alto y sus caracteres” tratando de comprender la unidad lingüística no solamente como palabras individuales, sino en su contexto, dentro de oraciones, enunciados o frases. Las palabras aisladas no adquieren su verdadero sentido sino dentro de un conjunto de orden superior. De esta manera podemos afirmar que el enunciado contiene una unidad de sentido o totalidad, por así decirlo, es una formación nueva que produce una “melodía oracional”, del mismo modo que “la sucesión de sonidos verbales conduce hacia la formación de ciertas formaciones fónicas y fenómenos sonoros o caracteres de nuevo tipo que no pueden ser evocados por los sonidos verbales

415 *Idem.*

416 *Ibid.*, p. 62.

417 *Ibid.*, p. 63.

418 *Ibid.*, p. 65.

particulares”.⁴¹⁹ Este fenómeno musical de las palabras nos remite a su vez al ritmo y al *tempo*, esto es, pausa, entonación y ritmo. Las palabras tienen un ritmo prosódico o ritmo de lenguaje que se refiere al metro y al verso. El ritmo nos proporciona la clave del estilo, ya que enfatiza las ideas o realza la diferencia entre la prosa y la poesía. Ingarden señala que “se puede producir el ‘mismo’ ritmo con la ayuda de la materia fónica pero también con los sonidos de este o aquel instrumento con el tambor y una matraca”.⁴²⁰ El ritmo constituye una forma fónica o cualidad *Gestalt* que le da unidad de estilo a las palabras. Por lo tanto, clasifica el ritmo de las palabras en dos clases: ritmo “regular” y ritmo “libre”. El primero consiste en la repetición o sucesión regular en el orden del verso, mientras que el segundo no está sujeto a esta repetición estricta del verso, sino de la prosa. Hay que considerar que un cambio rítmico repercute en la conformación de la obra de arte literaria. Además, de que varía el grado de intensidad y fuerza, el ritmo es la fluencia de las palabras en la conciencia inmanente del lector. El *tempo* marca el compás de una obra, no solamente como medida, sino como ritmo que revela una intencionalidad, una dirección o un sentido. Por otra parte, encontramos *tempos* breves o largos que se intercalan en el transcurso de una oración. Por ejemplo, hay oraciones breves que exigen un *tempo* veloz. Asimismo, sucede que el ritmo regular nos permite construir unidades fonéticas de un orden superior como el verso y la estrofa. La melodía de un verso se compone de ritmos, rimas o asonancias que le dan peculiaridad a la entonación. Ello nos enseña a percibir los distintos estratos de una lengua viva que posee sus características peculiares.

De esta manera, se hallan en estrecha relación factores que intervienen en la construcción poética como la melodía, el ritmo, el *tempo*, el timbre, la intensidad, los acentos, las pausas y las rimas que sugieren, estilizan y dan forma a la belleza de la expresión despertando nuevas emociones de gozo, alegría, melancolía, tristeza o arrebato. Es probable que la melodía o secuencia de una oración esté ligada al sentido; sin embargo, hay obras musicales que expresan más que palabras, que evocan un sentido o sensación, un color o tono, un tema o desarrollo. En efecto, también podemos sentir o dejarnos llevar por la musicalidad de un poema, por ejemplo, en otra lengua no traducida, sólo por mero placer estético. Además, la manera en que se lee en voz alta un poema influye notoriamente en la aparición de estados emocionales o afectivos.

A partir de este señalamiento, se hace una distinción previa entre lenguaje fónico y semántico, entre materia fónica concreta y sonido verbal. A este respecto, se cuestiona sobre la constitución de una obra de arte literaria. Hay que considerar que el tono juega un papel muy importante puesto que revela cualidades gestálticas peculiares que se manifiestan como: viveza, pasión, calor o frío, respeto, sinceridad, coraje o insolencia.

419 *Ibid.*, p. 67.

420 *Ibid.*, p. 68.

Desde esta perspectiva, una obra de arte literaria se conforma de ritmo, melodía, *tempo*, construyendo unidades de orden superior como unidades de sentido u oracionales.

Ahora exponemos brevemente, “el papel del estrato fonético en la estructura de la obra literaria”. Estas formaciones fonéticas y rítmicas se hallan simultáneamente en un encabalgamiento recíproco con los diversos estratos constituyendo la polifonía de una obra de arte literaria. El valor artístico de una obra literaria que se percibe estéticamente radica en su naturaleza multiestratificada vista como totalidad o polifonía. Asimismo, el estrato fonético nos permite recrear nuevas armonías o desarmonías, por lo que “los papeles que este estrato juega deben verse desde dos distintos puntos de vista: el primero, el puramente ontológico, como referencia a lo que el estrato fonético cumple para la existencia de los otros estratos; el segundo, el fenomenológico, con referencia a la función con que cumple para un sujeto psíquico cuando la totalidad de la obra es dada y revelada”.⁴²¹ El primer aspecto versa sobre la estructura fonética de las palabras, en la que todos los estratos se apoyan o tienen su suelo fundamental. Las palabras se componen esencialmente de sonidos verbales y sentidos, ya que “es parte de la idea de sentido que esté ligado con algún sonido verbal (o algún signo verbal de naturaleza visual, acústica o táctil) y por tanto ser su sentido”.⁴²²

Con esto quiero decir que el estrato fonético resulta esencial para la formación de los diversos estratos: “Este primer estrato, el externo, no es meramente un medio de acceso a la obra literaria, no es un factor esencialmente ajeno a la poesía, sino, todo lo contrario, un elemento indispensable en la estructura de la obra de arte literaria”.⁴²³ Gracias al estrato fonético podemos avanzar hacia nuevos estratos como el estrato de unidades de sentido, la representación, la imaginación o la idea que se revelan por su naturaleza multiestratificada. La obra de arte es una polifonía de estratos heterogéneos que confluyen entre sí.

Roman Ingarden trata, además, sobre “el estrato de unidades de sentido” destacando la unidad intrínseca entre sonido verbal y sentido o, mejor dicho, “sentido verbal”. Respecto al significado de las palabras considera cinco aspectos esenciales como: 1, el factor intencional direccional; 2, el contenido material; 3, el contenido formal; 4, el momento de caracterización existencial y; 5, el momento de posición existencial.

El primero puede ser heterogéneo, difuso, constante, actual, potencial o variable. En todo caso, es actual cuando se refiere al objeto presente, dado en su corporeidad. Por el contrario, se torna difuso o potencial cuando no se aplica a un objeto determinado, individual. El segundo señala la determinación con respecto a su constitución cualitativa al objeto intencional. El contenido material “atribuye” aspectos determinados. No sólo el contenido material es indispensable para determinar el objeto intencional sino también el

421 *Ibid.*, p. 79.

422 *Idem.*

423 *Ibid.*, p. 82.

contenido formal. Ambos son inseparables. Ahora bien, el contenido formal se halla en los sentidos verbales “porque es parte de la esencia de cada objeto verdaderamente ideal, o meramente intencional, no sólo tener un cierto conjunto de determinantes de las cualidades de esencia, sino también manifestar una estructura formal característica”.⁴²⁴ Por otra parte, no hay que confundir el momento de caracterización existencial y el momento de posición existencial. El primero se refiere a objetos o seres ideales, es decir, que no existen o, dicho de otra manera, nombres que no tienen posición existencial real. Por ejemplo, podemos diferenciar la Comala de Juan Rulfo en su obra *Pedro Páramo* y la Comala real, pueblo de Colima. La primera región está indeterminada, es un pueblo fantasmagórico, seco y arde como un comal; la segunda es un pueblo real, con vegetación abundante, flora y fauna determinada.

En relación con las palabras se hallan diversas funciones como sentidos verbales nominales o puramente verbales. El sentido verbal nominal proyecta un objeto intencional mediante la cooperación del contenido formal y contenido material. Los contenidos formales proyectan la estructura, la propiedad, el estado, la acción y la relación de una cosa o un conjunto de cosas. De esta manera, el sentido de una palabra está constituido por múltiples factores complejamente interconectados entre sí formando un compuesto de elementos heterogéneos. En el caso del verbo se halla un tipo de intencionalidad que proporciona el cumplimiento de una acción. Desde esta perspectiva, el verbo finito, aislado, requiere ser completado, llenado por medio de las unidades superiores de sentido.

Existen adjetivos que se verbalizan, tal como es el caso: “el cielo azulea”, donde el azul se torna en la acción de colorear o teñir el ánimo del paisaje. Sin embargo, el verbo finito necesita de un sujeto, que es el portador de la actividad.

Lo dicho hasta aquí supone que el sentido pleno de las palabras se actualiza en un idioma donde adquiere su verdadero valor. Las palabras como sistemas de significados se actualizan en una lengua dada, esto es, en un contexto. Lo demás queda implícito, potencial o indeterminado. Me gustaría dejar en claro que en una obra literaria las palabras individuales proporcionan nuevos significados, esto debido a que surgen en otras circunstancias o contextos. Las palabras adquieren ciertos matices y contrastes, son llenadas por medio de la imaginación y coloreadas por una sensibilidad estética inédita. En la creación poética las palabras surgen en estado naciente. La poesía se preña de múltiples formas iridiscentes y opalescentes. Los anteriores conceptos se esclarecerán en lo que sigue, es decir, en las unidades superiores de sentido.

Podemos advertir que cada palabra individual está tejida o interconectada con frases y oraciones, formando nuevas significaciones. De esta manera, las palabras aisladas se hallan potencialmente indeterminadas hasta

424 *Ibid.*, p. 90.

que entran en el juego de lo en común, es decir, en la totalidad de una oración como un elemento de sentido cumpliendo su función en la oración misma. Una modificación leve o mínima puede llegar a desajustar o transformar totalmente el sentido de una frase o el cuerpo entero de la obra poética. Cada palabra forma una unidad “auto-contenida” o “autónoma”, sin embargo, cuando las palabras se constituyen en frases o unidades superiores de sentido conforman un nuevo encadenamiento o cadencia.

Por ende, cabe decir que una palabra aislada no tiene sentido sino dentro de una oración, ya que existen sentidos actuales y potenciales de las palabras. Ello nos permite diferenciar entre palabras aisladas y palabras contenidas en una oración. En relación con este problema se puede ver que hay palabras con diferentes sentidos verbales, lo que nos lleva a la multiplicidad de sentidos, además de palabras que no pueden ser arrancadas de su contexto oracional habría palabras que jamás formarían parte de una oración. Esto nos llevaría aún más a aceptar que puede haber casos ideales de oraciones completas.

Todo esto nos permite considerar “al escritor no como un autor, creador de su obra, sino solamente como un descubridor de complejos de oraciones”.⁴²⁵ Por consiguiente, vemos que las unidades de orden superior son necesarias para comprender el auténtico estilo literario.

Pero, ¿en qué consiste el estilo de un autor o una obra? Esta pregunta nos lleva hacia un análisis fenomenológico de las operaciones que se realizan tanto en las unidades superiores como las llamadas inferiores. Roman Ingarden señala a propósito que:

Un aspecto esencial de las palabras es que poseen un sentido a través del cual o designa intencionalmente a un objeto y lo determina *materialiter* y *fomaliter* en esta intención, o cumple con determinadas funciones intencionales con respecto al objeto ya intencionalmente proyectado. Esta designación intencional, que está ligada al sonido verbal, no es —como ya hemos mencionado— una propiedad fónica del sonido verbal mismo; es totalmente heterogénea con respecto a él y, sin embargo, está ligada a él.⁴²⁶

Podemos decir que existe una secreta intencionalidad poética que dota de sentido a las palabras, es decir, un “acto otorgador de sentido”. Precisamente, en la oración vista como una totalidad de partes interconectadas encontramos la intencionalidad de sentido. Los estratos que componen la obra literaria están interrelacionados con la conciencia, como operación formadora de oraciones. La escritura como la lectura suponen una operación formadora correspondiente al conjunto interconectado de oraciones lo cual, a su vez, designamos como unidad de sentido, tanto de frases como oraciones: la trama en un cuento, el argumento de una novela o la intención de un poema se nos revela por medio de la captación no sólo de

425 *Ibid.*, p. 122.

426 *Ibid.*, p. 123.

palabras individuales, sino de las frases y oraciones en conjunto. Asimismo, corresponde a las unidades superiores de sentido proporcionar la intención, el argumento, la narración, el relato o la teoría en una obra literaria. Por otra parte, Ingarden considera que los estratos de la obra de arte no poseen una existencia ideal, fuera del sujeto, sino que están inmersas en las experiencias estéticas que requieren las diversas obras.

Las oraciones pueden ser clasificadas, según criterios, por sus funciones: exclamativas, interrogativas, declarativas o afirmativas, además de expresar emociones, imaginaciones o ideas, podemos añadir que expresan dudas, juicios o deseos. Por todo lo demás, las oraciones son vistas como complejos multiestratificados: 1, estrato fónico, 2, unidades de sentido, 3, representaciones o proyecciones y, 4, esquemas o ideas. En lo que respecta a los dos primeros estratos: fónico y semántico, podemos señalar que existe una unidad que llamaremos “sonido verbal”, resulta absurdo decir que existen “sonidos oracionales”. Más bien, cabe suponer que cada oración se estructura, de acuerdo al acomodo de las palabras, de diferente manera, constituyendo una cierta polifonía. Pero, cada palabra vale por su relación con las demás, formando sentidos verbales y unidades superiores de sentido. De ahí que una frase adquiera un valor estético en la oración. Hay que ver que las oraciones no son solamente una suma de sentidos verbales, sino que representan una nueva objetividad que posee sus propias peculiaridades. De esta manera, las oraciones contienen una unidad intencional. Asimismo, vemos que el “correlato puramente intencional” de las oraciones anuncia el siguiente estrato de la obra literaria; esto es, el estrato de las representaciones.

Existe una operación creativa de los actos de conciencia que nos permite hablar de una intencionalidad de la imaginación poética capaz de proyectar y de otorgar sentido. Con esto quiero decir, que tanto las palabras aisladas como las oraciones poseen una intencionalidad que viene dada por los actos de conciencia entrelazados con varias experiencias. De esta manera, para Ingarden las palabras y las oraciones, los sentidos verbales y los contenidos de sentido son fenómenos intersubjetivos. Por esta razón, el correlato puramente intencional de la oración adquiere su sentido auténtico, dependiendo del “conjunto de circunstancias”. Son, pues, estos conjuntos los que delimitan el sentido que posee una oración. Para ello, se requiere completar con la imaginación, las diversas representaciones que se hallan en las oraciones. Leer es concretizar en la experiencia, lo cual requiere llenar con la imaginación los vacíos de indeterminación que existen entre palabras, frases u oraciones. Este “llenado” o “cumplimiento” se lleva a cabo mediante la actualización del sentido. Por una parte vimos que los conjuntos de circunstancias o, más bien, conjuntos de conjuntos de circunstancias nos representan la estructura de una obra literaria. Dentro del correlato puramente intencional conviene deslindar entre contenido, estructura intencional y modo de ser de una obra de arte literaria. Cada uno posee una estructura formal que le es peculiar. Ello nos permitirá captar las diferenciaciones entre estratos y sus caracteres ónticos, ya que “análogamente, existen conjuntos de circunstancias con idéntica

materia de contenido, pero diferente ‘forma de contenido’ y, por otro lado, hay conjuntos de circunstancias con la misma forma de contenido pero con otra materia de contenido”.⁴²⁷ De esta manera, consideramos pertinente contrastar la forma y la materia. Podemos decir que no hay materia pura ni forma pura, ambas se interrelacionan, formando nuevas unidades de sentido. También es preciso realizar un deslinde de la estructura formal del conjunto de circunstancias y la estructura del objeto intencional simple. Hay ciertos límites que conviene subrayar. El objeto que se presenta ante nosotros contiene una pluralidad de aspectos que sólo pueden ser delimitados por el conjunto de circunstancias. De esta manera, se actualiza el sentido. Un mismo objeto puede tener varias significaciones, sin embargo, gracias al conjunto de circunstancias podemos diferenciarlo de los demás.

Ahora bien, en la multiplicidad de conjuntos de circunstancias que se entrelazan en la multiplicidad de correlatos intencionales de las oraciones se hallan las diversas modificaciones que puede sufrir la estructura de una obra literaria. Desde esta perspectiva, se puede ver que los diversos estratos componen una “multiformidad opalescente”. Asimismo, la ambigüedad se constituye como tal por su relación con lo no ambiguo, existe una conexión más o menos relativa que permite que ciertas expresiones ambiguas lleguen a formar un sentido “multi-radiante” que “opalesce” o se iridisa. Ingarden considera que “la presencia del correlato ‘opalescente’ puramente intencional de la oración, es de particular importancia para aprehender la esencia de la obra literaria. Por el momento se debe notar solamente que hay un tipo especial de obra de arte literaria cuyo carácter básico y cuyo encanto peculiar descansan en las ambigüedades que contiene”.⁴²⁸ Y más adelante, Ingarden advierte que “su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basa en la ‘iridiscencia’ y en la ‘opalescencia’, que perderían su encanto si alguien quisiera ‘mejorar’ la obra evitando ambigüedades (como, por ejemplo, pasa con frecuencia con las malas traducciones)”.⁴²⁹ Por tal motivo, creemos que un estudio fenomenológico de la opalescencia nos permitirá acercarnos a la obra literaria y al enriquecimiento del lenguaje por medio de irisaciones.

Gloria Vergara en *Tiempo y verdad en la literatura*, observa la relación entre “verdad” y “opalescencia” en el pensamiento ingardeniano. Al respecto señala que la ambigüedad posee un carácter intencional proveniente de las palabras individuales o de cierta “oscuridad” en un verso, lo cual nos enseña que en el lenguaje literario el autor dispone de una nueva atmósfera donde ensaya nuevos matices y contrastes, ya que la poesía por su significación contiene un fondo de luz y oscuridad, cierta oscura intencionalidad operante. Además, podemos ver que entre frases y oraciones existen nexos débiles, cuya ambigüedad flota en las palabras y

427 *Ibid.*, p. 156.

428 *Ibid.*, p. 170.

429 *Idem.*

oraciones. Por consiguiente, la fenomenología ingardeniana considera la plurisignificación o pluridiscencia de las palabras. En este sentido, “la opalescencia como concepto, puede casi pasar desapercibida en la teoría de Roman Ingarden, sin embargo es uno de los fundamentos centrales para reflexionar sobre el papel de la verdad en el momento de la experiencia estética, sobre todo si tomamos en cuenta que ésta se revela dentro de una gama de cualidades que están potencialmente dadas, gracias al carácter ambiguo que contiene la obra como entidad heterónoma, esquemática e intencional”.⁴³⁰ Y más adelante se reconoce que “así la opalescencia puede verse como el resultado de la concretización que hacemos de ese mundo ambiguo que nos apunta el lenguaje poético. Tiene que ver con la experiencia, con el momento estético. Pero tiene que ver también con el polo artístico. Es un puente que enlaza a los dos, pues la opalescencia brota en el punto exacto donde la obra, como obra literaria, tiene su realización”.⁴³¹ Para ello anuncia que “tal parece que es el llamado para que se revele la esencia de la obra artística. Por ese correlato opalescente, la belleza de la obra aflora; pasa del momento creador, artístico (por la disposición ambigua que el autor da al lenguaje), al polo estético”.⁴³² Gloria Vergara define este fenómeno considerando la opalescencia como valor estético que requiere de la concretización:

La opalescencia es un reflejo combinado, opalino, iridiscente. Cuando la palabra opalesce en el correlato intencional de la obra, lanza destellos como el arcoíris; se va matizando de un color a otro, cambiando tonalidades a medida que se inserta en un nuevo contexto. En la poesía puede verse más claro este fenómeno, porque allí el nexo de la ambigüedad marca de una manera más extremosa la oscilación de la palabra. Y gracias a ese péndulo iridiscente en que se convierte, el poema nos sorprende en cada verso, pues la palabra danza en la poesía, nos hace danzar con ella, vemos la tensión en que se encuentran los sonidos, las palabras, la oración. Las palabras deben brillar en ese bloque sonoro que las amalgama; así opalescen en su colectividad; son como estatuas que vuelven al mármol de donde habían salido y en esa piedra primitiva ya, danzan su reacomodo.⁴³³

Un análisis de los conjuntos de circunstancias nos llevará hacia nuevas circunstancias y problemas que se hallan en los diversos estratos y complejos de oraciones, es decir, las unidades superiores de sentido. La sucesión de oraciones nos lleva a encontrar la liga o conexión entre frases y oraciones de orden superior. Sin embargo, a veces se hallan difusas estas conexiones, o resultan invisibles, lo cual nos permite captar nuevos sentidos ocultos. De esta manera, “el sentido de la obra no se agota, se refleja, ‘opalesce’, crea ecos

430 Gloria Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura*, Universidad Iberoamericana, México, 1ª edición, 2001, p. 88.

431 *Ibid.*, pp. 89-90.

432 *Ibid.*, p. 90.

433 *Ibid.*, pp. 90-91.

iridiscentes en la imaginación del lector”.⁴³⁴ Asimismo, concluye que la “verdad opalesce, brilla, se refleja y se ve a sí misma, duda, no puede creer que sea ella... empieza su camino”.⁴³⁵

Roman Ingarden se cuestiona a propósito ¿cuál es la razón de ser de esta conexión entre frases y oraciones?, además, ¿cuántos tipos de conexiones existen? La naturaleza de tales conexiones nos muestra el decurso o temporalidad de una obra, tal como un cuento o una novela. Es, pues, la totalidad la que da sentido a los diversos fragmentos de una obra. Esa polifonía, sin embargo, no solamente es lineal, se puede dar el caso de obras circulares, hiperbólicas o caóticas. Como, por ejemplo, la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cuya yuxtaposición de fragmentos no lineales rompe con la tradición de la novela revolucionaria. O léase *La feria*, de Juan José Arreola, cuya polifonía se muestra en la pluralidad de voces.

Hay que decir que el total sentido de una obra no se halla solamente en la secuencia estructurada de las oraciones individuales o en las conexiones que se establecen entre ellas, ni siquiera está determinada por los sentidos verbales (el aspecto fónico y semántico) sino por los contenidos de sentido de otras oraciones antecedentes. Además de que en la lectura estética nos podemos dejar llevar por el agrado o placer que provoca en el lector. No solamente está la lectura lineal o discursiva, sino que también se da una lectura desatenta, cuyos fragmentos aislados por sí mismos contienen un valor estético interesante. A veces nos basta con leer un poema suelto para experimentar la belleza.

La conexión puede ser entre frases u oraciones, también entre conjunto de oraciones y todavía aún entre varios conjuntos de conjuntos de oraciones. Sin embargo, existen conexiones breves entre pequeños grupos de oraciones que se hallan intercalados en el *corpus* de un texto formando un contrapunto con otros grupos. Por consiguiente, vemos que todo está íntimamente interconectado, aunque las conexiones sean breves o largas, a veces sueltas o flojas, pero existen como un complejo de relaciones que permiten acceder a nuevas experiencias estéticas. Estas conexiones comunes que se hallan en las oraciones pueden ser vistas desde las palabras puramente funcionales llamadas conectores como: “por ejemplo”, “por consiguiente”, “además”, “en relación”, “es decir”, “más adelante”, “acerca de”, “en fin”, etc... Son los conectores textuales los que ligan o encadenan frases y oraciones mostrando cierta ordenación. Hay conectores que proporcionan mayor claridad y énfasis de una idea, otros agregan nuevos datos al desarrollo de la misma, hay algunos más que anuncian que se va a abordar otro tema o cambio de perspectiva; mientras que unos anuncian el comienzo de una idea otros establecen conclusiones o premisas para futuras ideas, además de los conectores que dan continuidad hay los que permiten la ruptura, contraste u oposición.

Por otra parte, se puede notar que la forma de las oraciones establece la conexión, sea explícita o

434 *Ibid.*, p. 95.

435 *Ibid.*, p. 99.

implícita; en el primer caso por la función de los conectores, en el segundo por un signo de puntuación o por las comillas, por ejemplo. Hay que resaltar que las diferencias entre los tipos de conexiones de las oraciones resultan significativas para comprender el tipo de totalidad de una obra literaria. Dependiendo del tipo de conexión entre oraciones podemos establecer la estructura o género literario como relato, poema, cuento, novela o ensayo. Cada género posee su peculiar estilo. Desde esta perspectiva, vemos que las conexiones operantes o lógicas juegan un papel importante, ya que nos muestran el proceso genético de la totalidad de una obra. Conviene ir de las partes al todo y del todo a las partes para comprender la mutua interacción entre los diversos estratos que conforman la polifonía de la obra literaria.

En contraste con lo anterior, queremos advertir que al leer una secuencia de oraciones interconectadas se nos revelan unidades superiores de sentido como el conjunto de conjuntos de circunstancias. El proceso de aprehensión primaria del conjunto de circunstancias nos permite avanzar hacia nuevas concretizaciones. Asimismo, podemos decir que fuera del conjunto de circunstancias, las palabras o las frases se dispersan fugazmente “como un rayo de luz en un prisma”. El sentido de la conexión entre oraciones y conjuntos de circunstancias nos permite contextualizar la totalidad de una obra de arte literaria. El sentido queda “atrapado en la red”, en el flujo continuo de un texto.

Avanzando en nuestro razonamiento quiero referirme a la cuasi-modificación de las obras literarias. La representación juega un papel importante para poder distinguir tanto los personajes, sus conductas, aseveraciones, preguntas y dudas. En la obra de arte literaria el mundo es representado, proyectado por el texto mismo. Roman Ingarden considera a propósito que “nuestro intento en estos análisis es el de mostrar que en el estrato de objetos representados no existe ningún conjunto de circunstancias materialmente determinado ni objeto que no tenga su última fuente en uno de los dos estratos que conjuntamente constituyen el elemento lingüístico de la obra de arte literaria, es decir, de las formaciones fónicas y el de las unidades de sentido”.⁴³⁶ Esto nos lleva a destacar el papel que juega el estrato de las unidades de sentido en la obra de arte literaria, además de la “función representadora de los correlatos de oraciones puramente intencionales”.

En resumen, la propuesta de Ingarden deja en claro que la obra literaria está conformada como una totalidad compuesta de estratos. El estrato fonético y la unidad de sentido se hallan entrelazados en unidades superiores como la representación y la esquematización. Asimismo, hay que considerar las oraciones y los conjuntos de oraciones que participan en la polifonía de la obra literaria. Además, de sus íntimas conexiones, las palabras pueden ponerse en suspenso mediante los signos de puntuación, las comillas, los paréntesis, que presentan múltiples factores que no han sido explicitados.

436 Roman Ingarden, *op. cit.*, 1998, p. 218.

Primeramente, hay que advertir que el aspecto fónico resulta ser importante para comprender las unidades de sentido. Cabe mencionar que los conjuntos de circunstancias intencionalmente proyectados nos revelan un papel central en la obra literaria. El estrato de objetos nos permite acceder a la estructura de la obra, si se buscan las conexiones se hallan los conjuntos de circunstancias afines de donde surge el estrato de unidades de sentido. Asimismo, los objetos, sus conexiones y el conjunto de circunstancias conforman la obra literaria. En el conjunto de circunstancias se representan los objetos que se revelan en la obra, es decir, que se conocen, abriendo nuevas interpretaciones. Este conjunto de circunstancias nos permite establecer conexiones impensadas que se hallan en la obra literaria. Cabe señalar que existen distintos tipos de modos de representación que dependen de los conjuntos de circunstancias. Sabemos que un objeto puede ser representado en varias formas, propiedades, estados, según la multiplicidad de lo que representa. El objeto se percibe en escorzos, lo cual implica el cumplimiento o llenado por medio de la fantasía y la imaginación. Al respecto Roman Ingarden señala lo siguiente: “aquí también puede haber diferencias de los siguientes tipos: en una obra, los conjuntos de circunstancias son predominantemente proyectados de modo que las propiedades visuales juegan un papel importante; mientras que en otros, los momentos tonales o táctiles son más prominentes; o, finalmente, hay una profusión de elementos heterogéneos que están desarrollados en toda su variedad y riqueza”.⁴³⁷ De esta forma, podemos ver que hay obras literarias que se proyectan hacia uno de los sentidos, o juegan con sinestesias, metáforas o símbolos que ornamentan y estilizan, en lenguaje poético, lo que está representado, ya sea directa o indirectamente. Además, hay que decir que un nuevo sonido verbal puede llevar consigo un nuevo sentido, una diferente coloración afectiva, un nuevo tono que se impregna en la obra literaria. Roman Ingarden propone que:

El reemplazamiento de una sola palabra por otra dentro de un complejo de oraciones puede destruir por completo esta coloración emotiva o (por lo menos) transformarla totalmente. Esto se verá aún más claro cuando estudiemos el papel que el contenido de sentido de la oración, tanto como su aspecto fónico, juega en la predeterminación de los “aspectos” que pertenecen a los objetos representados. Cuando se lee una obra, esta coloración emotiva —particular, indefinible y peculiar— cubre los puntos de vista actualizados y envuelve con su resplandor los objetos representados que han aparecido.⁴³⁸

Desde este punto de vista podemos ver que la formación de estratos de objetos de una obra literaria depende de la estructura de la oración. Es decir, la secuencia de las oraciones, sus conexiones y el conjunto de circunstancias individuales nos enseña el estilo peculiar de un autor o una obra. Sin embargo, existen huecos

437 *Ibid.*, p. 238.

438 *Ibid.*, p. 241.

que contienen las oraciones entre sí, ya que requieren ser llenados por el conjunto de circunstancias. De tal forma que cada oración proyecta un nuevo conjunto de circunstancias que se interconecta en una totalidad. Este mosaico compuesto de oraciones y frases van siendo unidos por medio de la lectura. La lectura como percepción estética cumple con el llenado de cada una de las oraciones y conjunto de circunstancias, “así que en el principio se tiene que brincar de un conjunto de circunstancias hacia otro, especialmente porque los primeros que aprehendemos son los visuales, luego los acústicos y, por fin, los conjuntos de circunstancias puramente psíquicos”.⁴³⁹

Para Ingarden, “el autor mismo pertenece, entre otros objetos, como objeto representado en la obra, es decir, el estrato de objetos de la obra”.⁴⁴⁰ Hay un quiasmo entre lector y autor, entre obra y lector o entre lector y lector que nos permite la apertura, el diálogo y la confrontación. Para nuestro autor, el lector juega un papel clave, es el lector esteta el que llena por medio de la imaginación y la sensibilidad los huecos tejiendo nuevos conjuntos de circunstancias. En consecuencia, cuando leemos nos “entonamos” con la melodía de un autor, comulgamos con sus ideas estéticas. Hay una cierta concordancia musical y rítmica, ya que la poesía exige una resonancia.

Leer es comprender, interpretar, sentipensar, lo cual nos lleva a la concretización. En el estrato de unidades de sentido se halla la “propia voz” de una obra literaria. Por medio de la percepción estética llegamos a comprender el sentido poético porque “precisamente la diferencia más significativa en cuanto a la actitud que asumimos frente a la obra de arte literaria en comparación con la que tomamos respecto a otros tipos de obras de arte (música, pintura), es el paso por la esfera de lo racional como camino indispensable para llegar a los otros estratos de la obra y para sumergirnos, si es necesario, en la atmósfera irracional”.⁴⁴¹ Esta diferencia nos permite comprender el paso de la sensibilidad y la imaginación a lo conceptual. La racionalidad o esfera de lo conceptual nos permite avanzar hacia el estrato de esquematizaciones. De donde se infiere que lo conceptual o racional nos ilumina sobre las tendencias o vanguardias estéticas: impresionismo, expresionismo, romanticismo, idealismo o realismo. Además, este estrato nos lleva hacia la valoración estética de una obra literaria.

El filósofo polaco considera importante señalar la diferencia existente entre claridad y oscuridad. Los diversos factores considerados atañen tanto a la estructura, las conexiones o el orden de la secuencia en que se hallan las palabras. De esta forma, encontramos momentos “claros” y momentos “oscuros”, tanto en los versos de un poema, como en la compleja estructura de una novela. La claridad y la oscuridad son

439 *Ibid.*, p. 244.

440 *Ibid.*, p. 246.

441 *Ibid.*, p. 251.

fenómenos que se hallan imbricados en las obras literarias, empero, claridad no quiere decir que sea para el lector algo fácil, ni oscuridad algo complejo o confuso, ya que hay autores claros que son difíciles y oscuros que son fáciles de entender. Más bien, lo claro es aquello transparente como el cristal, cuyas conexiones establecen una perfecta armonía con los demás estratos, mientras lo oscuro nos remite a lo opaco debido a que las conexiones se mantienen secretas u ocultas para el lector. Cabe advertir que existen diferentes grados de claridad y opacidad, según las diferencias de ambigüedades y univocidades, simplicidad y sencillez o complejidad y equívocidad. En cierto sentido, se correlaciona la ambigüedad o equívoco con la oscuridad, mientras que la univocidad tiende hacia las ideas claras y distintas. Asimismo podemos interpretar el estilo de un autor o de una obra literaria como claro y oscuro dependiendo de su carácter y agudeza de ingenio.

Con respecto al estrato de los objetos representados se afirma que son objetos puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido. Este estrato de la obra poética ha cobrado mayor implicación en los estudios literarios por su carácter psíquico. Cosa parecida sucede con el estrato de aspectos esquematizados. Los anteriores conceptos se esclarecerán en lo que sigue. Por consiguiente, conviene diferenciar el espacio representado y el espacio imaginacional. El primero es el espacio referencial, mientras que el segundo señala los lindes de la imaginación donde señorea el mundo del sueño y la fantasía. La percepción y la imaginación se necesitan, ambas se complementan para dar sentido al mundo de la vida, sin embargo, se halla el peligro de caer en confusiones. Se trata de comprender que “todos los objetos representados (cosas, animales, personas) están representados como si fueran vistos (palpados, oídos, etc.) por el narrador, y en esta percepción están relacionados con su centro de orientación”.⁴⁴²

Hay que reconocer con Husserl, que “el cuerpo posee un punto cero de orientación”. La intencionalidad del cuerpo se orienta hacia un sentido. El centro de orientación de una obra nos puede llevar a localizar si la intención se refiere a una persona o a un colectivo. Además, la intencionalidad cambia frecuentemente en el transcurso de la obra. De esta manera, los objetos representados se refieren a la naturaleza, por así decirlo, externa, al mundo vivido, real, mientras que los objetos imaginados se refieren al mundo interno de la conciencia. Ambos están entrelazados, puesto que la imaginación se nutre de la experiencia, y la experiencia crea en la imaginación nuevos mundos posibles. Esto nos lleva a la percepción inmanente del tiempo, a la conciencia interna del tiempo. La temporalidad de una obra de arte literaria nos permite comprender no solamente un continuo, sino ciertas rupturas que se hallan entre la vigilia y la ensoñación. Existen grados intermedios como estar en duermevela o soñar despierto, que resultan interesantes para comprender el origen psíquico de la creación poética.

442 *Ibid.*, p. 273.

Al igual que el espacio representado, el tiempo representado se percibe desde un centro de orientación o punto cero. Es el aquí y el ahora, ya que cada presente es el punto cero, es decir, el continuo fluir del presente siempre nuevo. Ahora bien, la conciencia del tiempo nos lleva a meditar en las distintas fases como el pasado y el futuro. El tiempo representado aparece en sus dos modificaciones: la primera es casi imperceptible en su coloración concreta, tal como se sucede el tiempo en los instantes, las horas, los días, las semanas o los meses. Estas fases cambiantes presentan intervalos vacíos, rellenos por la vida concreta, fáctica. De ahí que el continuo orden del acontecimiento nos muestra en su plenitud concreta una cierta extensión temporal. De manera análoga, el decurso de las oraciones que se suceden, fase tras fase, nos permite entender el punto-cero de la oración temporal formada como un todo cuyas partes desfilan sucesivamente, se narran en una estructura temporal hechas presentes antes los lectores ya que, “ciertamente basta para convencernos de que hay algo como el tiempo representado en el estrato de objetos en la obra literaria y que juega un papel significativo en su estructura”.⁴⁴³

En cada estructura esquemática de la obra literaria encontramos puntos de indeterminación que nos muestran ciertos escorzos o aspectos. En el proceso de lectura se van llenando los huecos de indeterminación mediante actos de concretización. La fenomenología de lo literario comprende que, “por otro lado, una parte componente de nuestra consideración es el hecho, que ya hemos mencionado, de que la ambigüedad o plurisignificación (polisemia) produce una dualidad o multiformidad del correlato intencional. Como ya hemos visto, el mismo correlato directo de la oración (un conjunto de circunstancias puramente intencional) ya muestra en este caso una dualidad opalescente”.⁴⁴⁴

La opalescencia es un fenómeno de ambigüedad que nos permite describir los vacíos de indeterminación entre los diversos estratos que componen la obra de arte literaria en su simultaneidad, lo cual “puede también ocurrir que aquella ambigüedad se sostenga a través de un número de oraciones con cierta consistencia; entonces esta opalescencia se aplica a esferas enteras de objetos, a fin de que, por decirlo así, haya dos mundos que luchen por una supremacía que ninguno puede alcanzar. Naturalmente, estos son fenómenos posibles sólo en las esferas de las objetividades puramente intencionales, ópticamente heterónomas”.⁴⁴⁵

El siguiente aspecto trata del estrato de esquematizaciones que nos permite reducir el contenido de un aspecto a partir de las propiedades o notas distintivas de la cosa correspondiente. Los diferentes aspectos muestran una redondez de la creación poética vista como la circunferencia de un poema en donde se unen

443 *Ibid.*, p. 286. Roman Ingarden distingue dos tipos de representación que conviene deslindar: *Repräsentation*, en el sentido de “hacer presente”, reproducir, imitar y *Darstellung*, entendido como representación por medio de los correspondientes conjuntos de circunstancias.

444 *Ibid.*, p. 299.

445 *Ibid.*, p. 300.

todas las perspectivas. Esto nos lleva a diferenciar entre aspectos y cosas percibidas. Asimismo, se entiende entre las cualidades llenas y no llenas, completadas y no completadas.

De tal manera podemos ver que este estrato de aspectos esquematizados señala las diferentes cualidades que se revelan como la forma, el sonido, el color, la superficie, el sabor o el aroma. Por otra parte, hay cualidades incompletas que advierten el lado oculto de una propiedad de una cosa. Cada percepción se halla escorzada, esto nos muestra un horizonte de sentido nuevo, una apertura que nos revela facetas insospechadas de las cosas mismas, sin embargo, “la única manera en que una coloración uniforme puede aparecer es por medio de una cualidad incompleta. Lo mismo es la verdad para, por ejemplo, lo liso de un papel que se ve o lo suave de una seda vista, etc., excepto que, en estos casos hay todavía la percepción táctil, que adecuadamente dan las mencionadas propiedades de las cosas por medio de las cualidades incompletas”.⁴⁴⁶ Por todo lo demás, la fenomenología que propone Roman Ingarden nos advierte que “todo esto se abre a varios problemas muy significativos para una teoría de la experiencia sensorial”.⁴⁴⁷ Hay aspectos de la misma cosa que, además de lo visual, nos remiten a lo tonal, lo táctil, lo gustativo y lo olfativo, por consiguiente, “un examen más detallado nos convence de que no hay aspectos puramente visuales, táctiles o tonales de las cosas. Siempre se logra una síntesis especial; el resultado es que el contenido visual (por ejemplo) de una cosa contiene momentos de apariencia que corresponden a propiedades de cosas que originalmente fueron dadas al tacto; luego, estos momentos se refieren a los correspondientes momentos táctiles”.⁴⁴⁸

Cada aspecto de una cosa se nos presenta fusionado con los demás momentos: lo visual y lo auditivo tienen cosas en común, asimismo, el tacto, el gusto y el olfato se hallan entrelazados, en fin, todos los sentidos guardan secretas y profundas correspondencias entre sí, combinadas con ricas sensaciones sinestésicas.

Arturo Rivas Sáinz considera en uno de sus primeros ensayos sobre “La génesis del lenguaje artístico”, que el lenguaje tiene su origen en la fantasía creadora donde reina el mundo de la metáfora, ya que:

De las ideas primarias, nacieron las derivadas y de las directas se formaron las reflejas, generándose poco a poco, con la evolución de la lengua y con el perfeccionamiento de la inteligencia, la concepción grandiosa de lo ideal, de lo espiritual, de lo suprasensible. Pero estas nuevas ideas no penetraron en el alma por las ventanas de los sentidos, sino que fueron combinaciones, comparaciones, abstracciones de las primeras, formadas como las fantasías que las aguas agitadas fingen con los blancos capricheríos de las nubes, como los engaños de una fata-morgana que se viera en las arenas movedizas por un huracán, o como las mentiras de una combinación de espejos.⁴⁴⁹

446 *Ibid.*, p. 306.

447 *Ibid.*, p. 307.

448 *Idem.*

449 Arturo Rivas Sáinz, “Génesis del lenguaje artístico”, en *Themis*, núm. 2. Año I, Sección “Arte”, Guadalajara, Jalisco, marzo de 1928, pp. 49.

CAPÍTULO III

Aloys Müller escribió una magnífica obra titulada: *Psicología. Ensayo de una teoría fenomenológica de lo psíquico*,⁴⁵⁰ donde el subtítulo expone el método filosófico sin deslindar lo fisiológico y lo psíquico, puesto que un conocimiento más profundo nos enseña que lo sensible y lo conceptual se hallan imbricados por mutuas interacciones que van desde los sentidos hasta los sentimientos, pasando por la voluntad y la intelección. Este libro se publicó en 1937, cuyos antecedentes podemos relacionar con los problemas planteados por la psicología y la fenomenología desde Brentano, Husserl, Geiger, Bühler, Pfänder, Natorp, empero también se hallan huellas de Scheler, Dilthey, Bergson o Jasper. Además de que refuta las teorías de Krueger y otros más.

Podemos decir que su visión se aproxima más a la obra de autores como Willhelm Wundt, padre de la psicología científica y Gustav Theodor Fechner, filósofo, fisiólogo y físico, quien publicó *Elementos de psicofísica* donde pretende conciliar mente y materia, visto desde un paralelismo psicofísico. Fechner desarrolló diversos experimentos sensoriales: táctiles, pesos, visuales, claridad, colores y distancias relacionados con las cenestesias y las sinestesias. Además llegó a establecer el concepto de “umbral absoluto” o de conciencia, y “umbral relativo” o diferencial, partiendo de la “Ley de Weber” donde define que todos los umbrales diferenciales se corresponden entre sí, subjetivamente y, en consecuencia, el incremento de la sensación podía calcularse a partir de la “Constante de Weber”, que describe la sensación de intensidad como proporcional a la intensidad del estímulo. Por último hacemos referencia a los métodos estadísticos-matemáticos para determinar los dos tipos de umbrales, absoluto y relativo. El principio fechneriano del umbral estético exige para la recepción y atención un determinado estímulo externo, de fuerza suficiente. Para nuestro estudio, podemos relacionar el placer de un complejo sentimental expresado en una obra de arte, visto como la suma de satisfacciones de los sentimientos aislados y de la satisfacción que produce la armonía de los diversos estratos que componen la estructura de la vida anímica. Fechner deduce de aquí dos principios elementales: primeramente, a saber, el de contraste estético donde lo agradable despierta más placer, cuando mayor es el contraste con lo menos agradable, y tanto más con lo

450 Aloys Müller, *Psicología. Ensayo de una teoría fenomenológica de lo psíquico*, Traducción del alemán por José Gaos, edición autorizada por la *Revista de Occidente*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 3ª edición, 1944.

desagradable y, por otra parte, el de la consecuencia estética donde la dirección del progreso positivo va del placer menor al placer mayor, o del desagrado mayor al menor cuyo efecto placentero total es más grande, contrariamente, al desagrado más pequeño que se orienta en la dirección inversa o negativa. Como ejemplo de este efecto total podemos mencionar que en lo literario: la rima logra un efecto poético cuando se combina con el efecto del contenido, ello produce un gozo debido a la armonía del círculo de sentimientos provocados por la medida, el ritmo, la rima; que uniéndose, logran un mágico efecto total, en que lo vario se capta como lo uno. Fechner llama al principio que de esto puede inferirse: “ley de ayuda o refuerzo”. En cuanto a la poesía, cabe decir que se da la relación del contenido sentimental con la forma —ajuste de continente, contenido, materia y forma— de donde surge un nuevo sentimiento que refuerza el placer. De esta ley de refuerzo o efecto total resulta que:

...La vivencia, que constituye el contenido esencial de toda composición poética, contiene siempre un estado afectivo como interior, y como exterior una imagen, o un complejo de imágenes, lugar, situación, personas: en la unidad insoluble de ambos reside la fuerza viva de la poesía. De ahí que una imagen o algo que se asemeje represente un contenido afectivo: el contenido afectivo se concreta en esta imagen o en otra similar. Toda especie de comparación poética, de simbolismo poético se ajusta a esta regla.⁴⁵¹

Los múltiples sentimientos elementales se suman con otros sentimientos complejos que se intensifican con mayor fuerza en el poeta, de cuyo fondo, el estado de conciencia se transforma en otro nuevo. Esto puede llegar a representar los mismos sentimientos y la congruencia, poéticamente, lógica de su desarrollo. Los sentimientos influyen en los cambios tanto de las asociaciones como de las imágenes, que por ellos se intensifican o debilitan, se matizan en distintos aspectos o se hacen constelaciones. La poética tiene sus bases más importantes en la investigación de estos sentimientos elementales.

Podemos decir que la fuerza es capaz de hacer un sentimiento, ya que su intensidad está en relación con el estado afectivo actual y con otros estímulos interconectados formando círculos de sentimientos y leyes estéticas que derivan de la “Ley del umbral” de Fechner: a) el sentimiento general y el sentimiento sensible, sin intervención de representaciones; b) sentimientos elementales que nacen de contenidos de sensaciones condicionadas por un interés. El principio estético que se relaciona con este círculo y sus condiciones de agrado es el del estímulo sensorial; c) sentimientos que nacen de percepciones, es decir, las relaciones afectivas de contenidos sensoriales y d) contenido: “La multiplicidad de sentimientos que nacen

451 Gustav T. Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Erster Theil, Druck an verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1860. Vid. *Elementos de psicofísica*, prólogo de W. Wundt, Segunda edición, 1889, p. 96. [N. E]. Esta última edición no hace referencia al traductor, ni a la editorial, ni al país.

del encadenamiento intelectual de las representaciones y que, sin tener en cuenta la relación de su contenido con nuestro ser, son excitadas por las meras formas de los procesos de representación y reflexión”.⁴⁵² Estas relaciones o círculos pueden ser de armonía, es decir, de sentimientos en lo filosófico y en lo artístico y de contraste. De todos los círculos nacen efectos estéticos elementales y todo efecto artístico se basa ante todo en una síntesis. El pensar y el sentir y el querer se conjugan en la expresión de la palabra que es signo del pensamiento. Este principio es el de “satisfacción en el encadenamiento reflexivo de las representaciones”. A propósito de esto, Arturo Rivas Sáinz muestra cierta afiliación con los *Elementos de psicofísica*, sobre todo con aquello que se refiere al “Principio del umbral estético” de Fechner. Rivas Sáinz describe en su “Ensayo psíquico de la creación poética” lo siguiente:

La obra de arte nos agrada cuando las formas del proceso de representación o profundidad producen un placer en correspondencia con el contenido de los estímulos materiales. De la profundidad del sentimiento sensible surgen: 1) los instintos que producen el progreso y la sociedad: a) conservación, b) nutrición, c) reproducción. Hasta llegar a estratos de una región superior como: 2) el egoísmo que consiste en conservar y perfeccionar la personalidad, además de sentimientos muy complejos: vanidad, deseo, orgullo, vergüenza, envidia, también se hallan sentimientos de placer o dolor, ajenos o propios, con que hacemos nuestra la vida del prójimo: simpatía, compasión y amor. De este círculo provienen los motivos y la materia de toda clase de poesía, principalmente de la épica (incluyendo novela y cuento) y la dramática. La lírica en menor proporción, pues a ella corresponden los sentimientos de un círculo que comprende los que nacen de un estímulo que afecta al artista por sí solo, sin atadura de ningún modo con la comunidad.⁴⁵³

Aloys Müller, retomando los *Elementos de psicofísica* de Fechner, considera que lo psíquico evoluciona debido a la fluencia de la corriente entera de vivencias. De esta manera, encontramos que su *Psicología o teoría fenomenológica de lo psíquico* no versa sobre una ciencia empírica, sino que se fundamenta como fenomenología, en sentido estricto. Por otra parte, Wundt se cuestiona acerca de los límites entre la psicología y la ciencia natural, ya que se considera que la ciencia natural es independiente del sujeto, mientras que la psicología estudia la experiencia del sujeto. Frente a estas serias controversias se enfoca a investigar fenomenológicamente una psicología descriptiva como ciencia eidética, cuyo deslinde con la metafísica nos lleva propiamente hacia una ciencia de la experiencia que pasa de lo sensible o material, es decir, desde los sentidos mismos en sus matices y contrastes hasta formas más sutiles como la coloración afectiva, los sueños que provienen del campo de lo imaginativo o en los valores y las ideas que se plasman

452 *Ibid*, p. 82.

453 *Cfr*: Arturo Rivas Sáinz, "Ensayo psíquico de la creación poética", fragmento de un manuscrito inédito. [N. E] La paráfrasis y la síntesis de las ideas principales son mías.

en lo conceptual. Esta psicología fenomenológica se precisa como una ciencia de lo psíquico y, por otra parte, describe las conexiones dadas entre ellas. Lo dado se refiere a lo vivido, tal y como lo vivimos. Lo dado se divide en dos clases: sensaciones y representaciones: “Fuera de las sensaciones y representaciones no hay nada más. Pues del concepto de lo dado se sigue que es imposible la formación de una sensación o una representación de algo que sea esencial y absolutamente distinto de lo dado”.⁴⁵⁴

En el primer párrafo se trata de comprender el sentido auténtico de la psicología, sin caer en una metafísica, tal como se anuncia: “La psicología no es la ciencia del alma”, como se entiende desde Aristóteles hasta la Edad Media y el Renacimiento.

Desde un horizonte fenomenológico, podríamos afirmar que la psicología no trata solamente del alma, sino de la experiencia misma. Más bien se llega a interpretar a la psicología como ciencia de lo psíquico, es decir, más allá de lo puramente físico o natural. Asimismo, tenemos dos clases de objetos: físicos y psíquicos. Los fenómenos físicos se refieren a la temperatura, la radiación, la electricidad, mientras que los psíquicos muestran sensaciones cromáticas, las representaciones, los sentimientos y la voluntad. Para Aloys Müller “este mundo físico todavía no está interpretado metafísicamente, es ametafísico o premetafísico”.⁴⁵⁵ Todo esto presupone una rehabilitación fenomenológica de la psicología como ciencia descriptiva, empero entiéndase “ciencia”, en sentido estricto, como ciencia *fenomenológica*.

Asimismo se hallan algunas consideraciones previas sobre esta ciencia, considerando lo físico más allá del dilema idealismo-realismo, puesto que ambos perciben en común este mundo fáctico. Desde este mundo circundante parten las diferentes perspectivas; ya que el mundo de la percepción es la percepción del mundo:

Por esta razón llamamos a la imagen del mundo que esta ciencia nos da *fenomenológica*. Fenomenológico quiere decir lo dado pura y simplemente que en este nuestro caso posee el carácter de lo ametafísico, pero que en otros casos puede tener también otro carácter. En todo caso —es algo que quisiera subrayar especialmente— para nosotros no tiene el sentido que la escuela de los “fenomenólogos” enlaza con el término.⁴⁵⁶

El fenómeno psíquico aparece como la percepción originaria que tenemos del mundo, se funda en el carácter ametafísico, es decir, desde una intencionalidad operante o pretética. Se trata de acercarse a las cosas mismas, tal y como surgen en la conciencia, sean sentimientos, motivaciones o imágenes. El mundo

454 Aloys Müller, *op. cit.*, 1944, p. 20.

455 *Ibid.*, p. 14.

456 *Ibid.*, p. 15.

ametafísico es el mundo en estado naciente, preteórico, esto es, el mundo de la vida fáctica, ya que “antes de todos los mundos metafísicos hay este otro mundo, que todas aquellas posiciones *tienen que reconocer*. No habría, en efecto, metafísica, si no hubiese este mundo ametafísico. La metafísica existe sólo para interpretar a su modo este mundo”.⁴⁵⁷ El autor se cuestiona de esta manera lo siguiente: “¿Hay propiedades características que sean comunes a todo este mundo fenomenológico de la experiencia?”.⁴⁵⁸ Tanto lo físico como lo psíquico son dimensiones temporales que están sometidos a ciertas leyes, *a priori*. Por ende, la psicología como ciencia natural describe el conjunto de todos los objetos temporales y espaciales. Objetos temporales se refieren a todo fenómeno sean átomos, electrones o protones, procesos cromáticos, sinestésicos e intersensoriales, fantásticos o reales, etc...

Todos éstos son objetos temporales sometidos a leyes y, por ende, no transgresiones, sino expansiones de la imagen fenomenológica. Necesitamos, pues, distinguir una imagen fenomenológica ingenua y una científica. La imagen científica del mundo es una interpretación fenomenológica de la imagen ingenua, precientífica. Esta distinción no se marca en toda ciencia natural, con igual rigidez; en la psicología, por ejemplo, no tan fuerte como en la física.⁴⁵⁹

Aloys Müller se orienta a comprender uno de los tópicos de la fenomenología: la intencionalidad precientífica del mundo de la vida, vista en su originariedad. Para ello se propone una rehabilitación fenomenológica de la ontología, de carácter precientífico o, mejor dicho, “ametafísico”. Desde esta posición se plantea lo siguiente: “Una de nuestras tareas en este libro es justamente exponer la psicología en esta total extrañeza a la metafísica, pero también en el círculo entero de su campo fenomenológico de problemas”.⁴⁶⁰ Asimismo, se exponen los diversos estratos del mundo de la experiencia: el mundo ingenuo, mundo de la percepción, mundo de la sensación, mundo de la imaginación o intelección.

Müller advierte que el mundo de la percepción refiere a lo percibido, ya que “el análisis psicológico muestra que el mundo fenomenológico ingenuo es un mundo de la percepción”.⁴⁶¹ La fenomenología trata de describir la experiencia sensible y afectiva que tenemos del mundo, por eso “también se llama al mundo de la percepción el mundo de la sensación. Esto no es exacto, por una doble razón. En primer término, el mundo no es objeto de la sensación, sino de la percepción”.⁴⁶²

Aloys Müller redefine la psicología, entendida como ciencia del “alma”, en sentido fenomenológico,

457 *Ibidem*, p. 16.

458 *Idem*.

459 *Ibid.*, p. 17.

460 *Idem*.

461 *Ibid.*, p. 18.

462 *Idem*.

designando el complejo de los procesos psíquicos de un individuo, esto es, lo psíquico consciente, visto no como suma o unidad, sino en su simultaneidad o particularidad. No hay solamente una “Psicología”, sino muchas maneras de ver y comprender la experiencia, ya que hay diversas especificaciones que nos remiten a una psicología de la vida psíquica normal sea individual, general, por ejemplo: del Hombre o del hombre culto, adulto o infantil, juvenil, etc... La fenomenología nos muestra que existen psicologías, sean para ciegos, sordos y mudos, psicología diferencial, de la evolución, animal, vegetal, de las masas y social entre otras manifestaciones. Por otra parte, esta ciencia se relaciona con la filosofía, la lógica, la ética, la estética y la teológica. La psicología versa sobre la introspección o autoobservación donde se evoca el recuerdo, la percepción o el enjuiciamiento del yo. Hay además la *extrospección*, es decir, la observación inmediata del hombre o desde un campo fenomenológico a partir de la experiencia estética de una obra de arte literaria, sin dejar de lado la contemplación desinteresada y la expectación que provoca la emoción estética de una ejecución de una obra de arte, ya sea una danza, una sonata o una pintura, por mencionar algunas.

El método fenomenológico de Aloys Müller se basa en “el simple contemplar lo psíquico, naturalmente en el sentido del observar organizado”.⁴⁶³ Este “observar organizado” se refiere a una sistematización de la experiencia psicológica: aprehender, describir, analizar e interpretar. De esta manera, la psicología, en sentido fenomenológico, “presupone el acercarse a las cosas sin prevención, la pura voluntad de ver, la sencilla entrega a lo que está ahí”.⁴⁶⁴ Es notable que esta ciencia descriptiva considera tres métodos: el fenomenológico, el experimental y el estadístico. Hay que advertir que la base de esta ciencia psicológica es de carácter puramente fenomenológico, “naturalmente, cobra el método fenomenológico en la psicología una significación mucho mayor que en la ciencia natural no psicológica”.⁴⁶⁵ Desde esta perspectiva, se traza una evolución concéntrica en las diversas formas de expresión que van desde el mito, el lenguaje, el arte, la moral, la religión, la historia, la literatura o la filosofía.

Por su parte, Wundt trata de explicar el método psicológico-métrico basado en el estímulo, la expresión y la reacción. El método del estímulo conviene al campo de la sensación, de la representación o del pensar; el método de la expresión para acercarse a los sentimientos, mientras que el método de la reacción es apto para estudiar los procesos volitivos o fisiológicos.

Podemos decir que el desarrollo de los tres métodos conduce a la llamada *psicofísica*⁴⁶⁶, fundada por Gustav Theodor Fechner, filósofo y psicólogo que formuló una ecuación para medir la relación entre un

463 *Ibid.*, p. 28.

464 *Idem.*

465 *Ibid.*, p. 29.

466 Esta ciencia pretende establecer relaciones matemáticas condicionadas por estímulos (medidos en escalas físicas) y sensaciones (medidos en escalas de sensación).

estímulo y la sensación asociada. A esto se le añaden sus investigaciones sobre el “efecto de color Fechner” que sugiere que el negro y el blanco contrastan en una misteriosa ilusión perceptiva del movimiento. Por otro lado, se toman en cuenta sus estudios relevantes sobre la sinestesia como el que realizó en 1872, siendo el primer estudio empírico de sujetos con “fotismo” o percepción lumínica de los colores sin estímulo visual, experimento llevado a cabo mediante tarjetas de colores aplicadas a 73 sinestésicos.

La psicología de Müller considera el método psicológico-métrico que se enfoca a las magnitudes psíquicas como: magnitud visual, magnitud sonora donde se miden sensaciones fuertes o débiles, magnitud de densidad, tal como sucede con la temperatura. Asimismo, encontramos gradaciones de magnitudes psíquicas cambiantes como: sensación de sonido, de dolor, un sentimiento o la atención. Revela que existen magnitudes más intensas o leves en los complejos procesos psíquicos. Por ejemplo, al escuchar la nota *do* natural, se nos representa un punto de referencia, un cierto estado o un temple de ánimo, a su vez, expresa un color, un matiz o una intensidad que advierte la más leve diferencia.

La teoría fenomenológica de lo psíquico va redescubriendo la cualidad y la claridad como fenómenos capaces de medirse. La cualidad señala la altura o el tono, el placer o el desplacer, la excitación o el abatimiento. Asimismo, se clasifican los procesos volitivos en voluntarios o involuntarios. La cualidad es la intensidad medida a través de las sensaciones. Por otra parte, la claridad comprende todo lo psíquico que se hace consciente. Esta ciencia psicológica también se mide directa e indirectamente. Esta última corresponde a la medición del trabajo intelectual por la fatiga o por la velocidad con que se realiza. Algunos psicólogos consideran que la magnitud indirecta es propia de su estudio. Sin embargo, “las magnitudes psíquicas sólo pueden medirse con magnitudes psíquicas de la misma especie”.⁴⁶⁷ Medir es comparar. De esta manera, la relación analógica supone que la comparación es entre semejantes, de aquello que tienen en común. De esta forma, “dos objetos solo pueden compararse mirando a algo homogéneo; comparar viene, en efecto, de par”.⁴⁶⁸ Por consiguiente, “los tiempos sólo pueden medirse con los tiempos, las temperaturas sólo con las temperaturas, las tensiones de la corriente eléctrica sólo con las tensiones de la corriente eléctrica”.⁴⁶⁹

Esta psicología, en sentido fenomenológico, considera que lo psíquico es variable, ya que en el campo de la experiencia podemos decir que “una sensación no puede considerarse la misma sensación en todo tiempo”,⁴⁷⁰ esto conlleva a la imposibilidad de establecer reglas fijas o inmutables debido a las magnitudes psíquicas en los casos límites. Consideramos que existen gradaciones infinitas entre sensaciones, diferencias en los modos de percibir, sentir o pensar, esto nos presenta magnitudes variables de lo psíquico. La escala

467 *Ibid.*, p. 36.

468 *Idem.*

469 *Ibidem.*

470 *Ibid.*, p. 38.

de estas gradaciones de las intensidades psíquicas se puede ordenar y clasificar partiendo de un orden jerárquico para medir sus intervalos desde un punto cero de referencia. Aloys Müller expone lo siguiente: “Lo psíquico está engendrándose constantemente de nuevo, de suerte que se puede llegar a decir: si se contempla durante un rato un color azul, nunca se tiene en dos momentos distintos el mismo color azul”.⁴⁷¹ Y más adelante expresa que “todos los fenómenos psíquicos son, justamente, procesos. La determinación de una medida psíquica descansa, pues, al contrario de la física, *en medir muchos objetos de la misma especie*. Allí donde se presenta este caso de medición se habla de *objetos colectivos*”.⁴⁷²

Müller considera “la teoría de la medida colectiva” de Fechner, que representa más bien un cálculo de correlaciones. La corriente entera de la conciencia comprende la totalidad de lo psíquico como corriente temporal cambiante, que se modifica continuamente.

Existen propiedades generales de lo psíquico donde se aborda primeramente la mutabilidad, ya que “el estado total de nuestra conciencia no es nunca uno mismo, sino siempre distinto. Pero no se entiendan estas modificaciones como si el alma fuese una caja de construcciones cuyas piezas inmutables estuviesen combinándose siempre de un modo nuevo. Cada objeto psíquico está más bien naciendo de nuevo continuamente”.⁴⁷³

Aloys Müller describe este fenómeno de la mutabilidad, ejemplificando: “si yo miro ahora por la ventana y veo el sol poniente, tengo el objeto visual Sol. Si prosigo escribiendo y al cabo de algún tiempo vuelvo a mirar el Sol, tengo otra vez el objeto visual Sol. Pero éste no es el mismo objeto visual que antes, sino uno nacido de nuevo, es decir, un objeto visual distinto numéricamente y, por lo demás, también intrínsecamente, de aquel primero”.⁴⁷⁴ En otro claro ejemplo: “esto es aplicable a cada elemento de ese objeto: el rojo del Sol cuya sensación tengo la segunda vez no es el mismo rojo de la primera vez, sino una sensación que surge nueva en la conciencia”.⁴⁷⁵ Todo nace constantemente de nuevo, pasa ininterrumpidamente a alterarse, modificarse cualitativamente de un estado a otro, aunque se halla semejanza o identidad, son movimientos siempre nuevos, nunca los mismos. La corriente de la conciencia es continua, ya que existe una continuidad externa e interna. La externa representa los fenómenos de la naturaleza siempre en estado de conciencia, aunque “esta no existe en lo psíquico; el sueño es, por ejemplo, una efectiva interrupción de la conciencia”.⁴⁷⁶ La continuidad interna es el flujo de las vivencias, la coherencia consigo mismo, lo psíquico del individuo, el Yo es la percepción interna de la conciencia.

471 *Ibid.*, p. 43.

472 *Idem.*

473 *Ibid.*, p. 47.

474 *Idem.*

475 *Ibidem.*

476 *Ibid.*, p. 48.

La fenomenología de lo psíquico resalta la unidad plural del yo, ya que “simultáneamente puede existir en *un* individuo una pluralidad de procesos psíquicos”.⁴⁷⁷ Asimismo, aborda las diferencias entre lo psíquico y lo físico, “acaso se objete: si dos personas ven un mismo objeto, su vivencia tiene que ser también una misma. Esto no es cierto. La vivencia puede ser igual para ambas. Pero son dos vivencias, no una”.⁴⁷⁸ La experiencia de un objeto no es la misma para ambos, pues siempre existen diferencias individuales en la percepción de la luz, de los colores o del espacio. El escorzo nos muestra los límites o umbrales de la percepción. De esta forma, lo psíquico es la región del yo donde se vinculan los sentimientos o las sensaciones, mientras que lo físico como la densidad y la temperatura son propiedades de las cosas.

Müller afirma que “Lo físico es espacial, lo psíquico es inespacial”.⁴⁷⁹ Por lo tanto, lo psíquico es inextenso, ya que la voluntad, los sentimientos o las representaciones no poseen extensión. Sin embargo, las sensaciones de dolor o frío son extensas, puesto que se localizan en el cuerpo. Por otra parte, lo psíquico no está localizado en alguna región física, por lo que las sensaciones fisiológicas como el dolor o el frío no se hallan en una parte del cuerpo, ni mucho menos están localizadas en la corteza cerebral la esfera visual, táctil, gustativa, olfativa o auditiva. Cabe señalar que “por lo demás, es toda la siguiente exposición psicológica quien mejor mostrará la esencial diferencia fenomenológica entre lo psíquico y lo físico”.⁴⁸⁰

Aloys Müller aclara el concepto de conciencia realizando una distinción entre conciencia y consciencia. Esta ambigüedad resulta de lo pasivo y activo, ya que en sentido activo significa “conciencia de algo”, un percatarse de los fenómenos, un hacerse consciente, un percibir, mientras que el pasivo se refiere a aquello que no se vuelve parte del acto de aprehensión. Desde esta posición señala diversos conceptos de la conciencia: adjetivo, espacial, objetivo y gnoseológico.

La clasificación de Müller es exhaustiva, conviene estudiarla parte por parte para comprender la unidad en su pluralidad.

El concepto adjetivo es una propiedad del objeto en el que se está consciente de aquello mismo. El rojo consciente es una coloración que afecta la percepción sensorial. Las cosas se tiñen de nuestro ánimo o temperamento, sin embargo, también nosotros nos teñimos de ellas, hay una reciprocidad mutua.

El concepto espacial refiere a la espacialidad de la conciencia, interpretada metafóricamente como un recipiente que contiene colores, sonidos, sentimientos, pensamientos, deseos, etc...

El concepto objetivo señala la conciencia como un conjunto de objetos conscientes con sus matices o diferenciaciones que representan la complejidad de los objetos psíquicos en la corriente de la vida psíquica.

477 *Ibid.*, p. 49.

478 *Ibid.*, p. 50.

479 *Idem.*

480 *Ibid.*, p. 53.

El concepto gnoseológico distingue lo consciente de lo conocido. Conciente es aquello que es apresado, aprehendido, tenido, informado o aquello de lo que se tiene conocimiento, del mismo modo, que el concepto de conciencia, en sentido verbal, refiere al objeto que es consciente para nosotros.

Las especies de lo psíquico se clasifican en actos como al aprehender algo o el vivir algo. Más bien de lo que se trata es de apresar o aprehender los actos elementales como percibir, valorar, tomar posición, etc... Más adelante descubre la materia del acto dividida en objetos sensibles, objetos no sensibles, sentimientos y voliciones. Los primeros son los objetos del mundo, los no sensibles señalan las relaciones, los números, los valores, etc..., mientras que los últimos corresponden al acto de vivir. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que “el material del acto se conduce diversamente con lo psíquico. Los objetos sensibles están en conexión casual con lo psíquico. En esta conexión hay, diremos *heteroexcitaciones* psíquicas”.⁴⁸¹

En este sentido, vemos que existe una diferencia entre heteroexcitación y autoexcitación, es decir, desde la naturaleza rodeante de la física y la naturaleza interna de lo psíquico. Este material del acto de aprehender que se halla frente al acto en posición del objeto es, según Husserl, el cumplimiento, aquello que llena el acto. Los objetos sensibles, los sentimientos y las voliciones se hallan en los actos, lo cual podemos decir que lo psíquico se correlaciona con las excitaciones.

Cabe mencionar cierta afinidad o relación intrínseca entre la luz y el color. Müller considera que el concepto de intencionalidad corresponde con el concepto de acto, tomado de Husserl o, mejor dicho, existen dos especies de intencionalidad: Una explícita, tética o consciente y otra implícita, pretética o inconsciente. La primera se refiere a la intencionalidad de actos, porque todos los actos son intencionales, no puede decirse de un acto sin intención. Y la segunda señala diversos estratos de la intencionalidad del material según la especie.

De esta manera descubrimos a) una intencionalidad de reproducción o representación, b) intencionalidad de realización o cumplimiento de la voluntad, y c) una intencionalidad de involucración que señala la compleja red existente de sentimientos y objetos. Para Müller “lo psíquico tiene precisamente la peculiaridad de ser la región central que toca con todos los objetos posibles”.⁴⁸²

Resulta imprescindible la división que hace de la psicología a partir de tres secciones: 1, la aprehensión de objetos sensibles; 2, la aprehensión de objetos no sensibles; 3, los procesos vividos. De esta manera, destaca lo siguiente: “Entre los fenómenos existen conexiones y ordenaciones de todas clases”.⁴⁸³ La primera versa sobre “La aprehensión de objetos sensibles” donde se enfoca a la sensación y la percepción:

481 *Ibid.*, p. 56.

482 *Ibid.*, p. 58.

483 *Idem.*

Percibimos las cosas y los procesos del mundo exterior: personas, árboles, la corriente de un río, la marcha de un tren. “En” estas cosas y procesos hay cierto número de elementos que contribuyen a constituirlos, por ejemplo, el color, la magnitud, la forma, el peso, el movimiento. Cuando aprehendemos aisladamente uno de estos elementos, o sea, lo destacamos del objeto percibido, por medio de la abstracción, entonces hablamos de sensación.⁴⁸⁴

La sensación es un concepto lamentablemente confuso en psicología. Consideramos que un deslinde de estos elementos nos proporcionará un análisis de la sensación pura, puesto que la sensación es un concepto teórico. Esto pone en tela de juicio si existen sensaciones puras en alguna etapa de la vida psíquica infantil.

Por otra parte, la *Psicología* de Aloys Müller comprende que “las sensaciones son aprehensiones de elementos de los objetos, percibidos del mundo sensible. Tenemos sensaciones de colores, sonidos, presiones, magnitudes, temperaturas, etc.”.⁴⁸⁵ Desde esta perspectiva se interpreta la relación entre sensación y estímulo provocada por una acción o excitación nerviosa, cuyos procesos actúan por estímulos, sin embargo, “definir los estímulos de las distintas especies de sensaciones es cosa de la física”.⁴⁸⁶ Los estímulos son procesos físicos, las sensaciones son procesos corporales, desde otro punto de vista, “el estímulo actúa sobre determinados órganos de los sentidos, con los cuales están provistos los nervios sensoriales en la superficie del cuerpo; los ojos, los oídos, los puntos de presión, etc.”.⁴⁸⁷ Esta teoría fenomenológica de lo psíquico entiende que “la sensación no puede describirse; es un dato último”.⁴⁸⁸ Existe un límite o umbral que nos lleva a cuestionar lo siguiente: “cuando vemos un verde que antes no habíamos visto, ¿qué es lo que ha sucedido?”.⁴⁸⁹ A lo que Müller responde: “la sensación es aprehender haciendo consciente”.⁴⁹⁰ De esta manera se pone especial atención en tratar de distinguir entre sensación y objeto de sensación: “la sensación es una relación entre el yo y el objeto. *Los colores, los sonidos, los olores, etc., no son, pues, sensaciones, sino los objetos de que se tiene sensación*”.⁴⁹¹ El concepto de intencionalidad nos enseña que los colores solo existen para un yo que siente, sin un yo no tiene sentido hablar de sensaciones. El objeto de la sensación es lo experimentado por medio de las sensaciones. El color o el sonido existen como modos fenoménicos que acaecen en la conciencia. También se halla el espacio, el movimiento y el tiempo. El espacio visual, el espacio táctil, el tiempo percibido son modos fenoménicos de lo espacial y temporal físico. Empero, son aprehendidos por una conciencia interna o intencionalidad operante. Mediante la

484 *Ibid.*, p. 59.

485 *Idem.*

486 *Ibid.*, p. 60.

487 *Idem.*

488 *Ibid.*, p. 61.

489 *Idem.*

490 *Ibidem.*

491 *Ibid.*, p. 62.

representación o *habitus* podemos ver no solo colores, o escuchar melodías, sino también representarnos dichos fenómenos psíquicos. Hay diferencias entre las imágenes secundarias, las sensaciones subjetivas, las sensaciones repetidas, las representaciones sustituidas o el saber de algo. Cabe mencionar que “toda representación tiene un objeto”.⁴⁹² De esta forma, solo los objetos físicos pueden ser considerados objetos de la representación. Además, se hace distinción previa de la representación de la memoria y la representación de la fantasía: “El objeto de la representación de la memoria se ha dado ya en la sensación. El objeto de la representación de la fantasía se forma combinando elementos de los objetos de la sensación”.⁴⁹³ La fantasía se forma de objetos compuestos en la representación, no de objetos elementales. Por ello, la representación tiene como sustrato la sensación. Las especies de la representación se clasifican en: habitual, alucinación y representación eidética. Esta última se refiere a la representación eidética que se forma en la sensibilidad de un adulto, mientras que en la infancia es menos probable. Existe una notable diferencia entre la sensación y la representación. Asimismo, se detalla que los objetos de la representación se manifiestan, relativamente, en la intensidad: débiles, pálidos, incorpóreos. Hay diversos tipos de representación como: la representación verbal o real, el tipo visual o tipo acústico de las palabras, el tipo motor de los órganos del lenguaje, etc... Otra distinción puntual se halla entre la percepción y la sensación. Sin sensaciones no podemos percibir, y sin percepciones no podemos sentir, ambos se interrelacionan: “sensaciones y representaciones necesitan formar una unidad cerrada”.⁴⁹⁴ Por el contrario, “en la percepción, sensaciones, representaciones y saber, ni se superponen sucesivamente, ni se yuxtaponen como una suma, sino que el objeto de la percepción está ahí en seguida como un todo y que en él lo inferior aparece refundido por lo superior en una unidad”.⁴⁹⁵

En cuanto al contacto inmediato del alma, la teoría fenomenológica de lo psíquico nos señala que “no tenemos jamás imágenes de los objetos del mundo exterior, sino que éstos mismos, los objetos, nos están presentes”.⁴⁹⁶ De tal manera, “si el alma es inespacial, no hay distancia espacial del yo al objeto”.⁴⁹⁷

En todo caso, hallamos una cierta relación existente entre el modo fenoménico de algo no psíquico y algo psíquico, ya que “naturalmente, el alma es, al aprehender, codependiente del algo espacial que ella ha vinculado a sí misma”.⁴⁹⁸ Los procesos más complicados del alma son de formación, en cuanto que son producidos en la complejidad de la vida anímica y que no solo diferencian, reúnen y relacionan mis representaciones fijas, sino que, como consecuencia, originan cambios en la percepción o en las imágenes.

492 *Ibid.*, p. 66.

493 *Ibid.*, p. 67.

494 *Ibid.*, p. 70.

495 *Ibid.*, p. 71.

496 *Ibid.*, p. 72.

497 *Idem.*

498 *Ibid.*, p. 75.

Aloys Müller considera las generalidades sobre los modos fenoménicos señalando las propiedades tanto cuantitativas como cualitativas. Primeramente, reconoce las propiedades cuantitativas que manifiestan no los actos, sino el material de los actos. Estas propiedades corresponden a la intensidad y la cualidad.

En “los umbrales de la intensidad” distingue varios umbrales: umbral inicial inferior, umbral inicial superior y el umbral diferencial. El umbral inicial inferior determina los límites de la percepción, por ejemplo, “análogamente, un sonido bajo no lo oímos. Para que la sensación siga un estímulo es menester, pues, que el estímulo tenga cierta energía. La energía mínima a la cual sigue la sensación”.⁴⁹⁹ Proporcionalmente: “cuanto mayor es el umbral inicial inferior, menor es la sensibilidad del sentido”.⁵⁰⁰

El umbral inicial superior refiere que “la intensidad del modo fenoménico ya no aumenta cuando la energía del estímulo sobrepasa una cierta magnitud, sino que permanece constante”.⁵⁰¹ De tal manera que “una disolución de azúcar no sube tanto más cuanto más azúcar se añade, es discutible. Pues a partir de cierto límite ya no se disuelve tampoco más azúcar. Aparece que con el constante probar se embota el órgano”.⁵⁰² El tercero se obtiene dividiendo el aumento por el estímulo anterior, asimismo se llega al umbral diferencial relativo. Cabe decir que “este umbral es sólo una variante matemática del absoluto, para poder formular leyes de un modo más elegante”.⁵⁰³ Algunos de los factores que dependen de la intensidad del modo fenoménico pueden ser, principalmente, 1, la excitabilidad del órgano provocada por los estímulos; 2, la extensión de los estímulos; 3, la presencia de otros modos fenoménicos; 4, el transcurso temporal; 5, el ejercicio y la fatiga; 6, los procesos centrales como atención, expectación, etc...

Aloys Müller se centra en “La ley de Weber” para estudiar las relaciones recíprocas entre las intensidades y los estímulos. Para ello se proponen dos formas, vistas desde el umbral diferencial absoluto o el de umbral relativo. La primera sucede cuando el umbral absoluto crece proporcionalmente a la energía del estímulo; mientras que la segunda acontece cuando en una serie de intensidades separadas el umbral relativo se mantiene constante señalando una mínima diferencia perceptible. Ernst Heinrich Weber se refiere al sentido fisiológico o muscular, mientras que Fechner descubrió en las magnitudes visuales una extensión de la ley weberiana. Por lo que se señalan tres aspectos o matices importantes, ya que: “1. La ley sólo vale dentro de ciertos límites de la energía de los estímulos, a saber: sólo para los estímulos medios, pero ya no para los muy débiles ni los muy fuertes. 2. No es seguro que valga para el gusto ni el olfato. 3. Si se considera lo mucho que la intensidad de los modos fenoménicos depende de las circunstancias, se reconocerá que la ley

499 *Ibid.*, p. 76.

500 *Idem.*

501 *Ibidem.*

502 *Idem.*

503 *Ibidem.*

sólo puede valer de modo aproximado, aún dentro de los límites indicados”.⁵⁰⁴ Ahora bien, se reconoce que “las cosas del mundo exterior se ven tanto más distintamente cuantas más diferencias de intensidad existen en los modos fenoménicos correspondientes”.⁵⁰⁵ La interpretación de la ley de Weber corresponde a nivel fisiológico, la ley de Fechner a nivel psicofísico y la de Müller a nivel psicológico. Cada una interpreta esta ley desde sus respectivos estadios.

De esta manera, vemos que existen algunas limitaciones del método psicofísico que la psicología fenomenológica pretende confrontar, tal como se expresa: “por lo demás, nuestras fórmulas no valen meramente tratándose de una serie de mínimas intensidades perceptibles de los modos fenoménicos, sino también, como se ve fácilmente, si se toma en consideración una serie de intensidades de modos fenoménicos obtenidos por el método de la gradación media”.⁵⁰⁶ Todo esto nos permite suponer que una ciencia de la experiencia debe fundarse no en leyes o fórmulas físicas, sino bajo leyes psíquicas que cambian constantemente en la conciencia del sujeto que percibe. Y sobre el fondo de ese sentimiento, el estado de conciencia se transforma en otro sentimiento nuevo. Una fenomenología de lo psíquico debería reunir lo corporal y lo espiritual en mutua interacción. Lo psíquico está unido al alma y, a su vez, el alma está ligada a la carne, sean sensaciones, percepciones, imaginaciones o ideas que afectan recíprocamente al cuerpo. Así como el arte solo puede compensar los estímulos que provocan dolor con estímulos placenteros, la misma relación se basa en el principio de la reconciliación estética de tal modo que los estímulos de desagrado puedan ser comparados por estímulos del placer final donde un acorde enarmónico se resuelve así en un armónico. Además existen cualidades de duración, crecimiento, disminución que rigen el efecto estético.

Por tal motivo, consideramos que la *Psicología. Ensayo de una teoría fenomenológica de lo psíquico* de Aloys Müller abre un puente con la *Fenomenología lo poético* de Arturo Rivas Sáinz. En ambos se considera que el fenómeno estético que presupone la creación poética no es exclusiva del artista; más bien pertenece a la esencia común del ser humano. Las primeras trazas de dicha actividad las encontramos en el niño: su tarea predilecta es el juego y, en el jugar, se comporta como un poeta; ya que crea un mundo propio o, más bien, dispone los objetos de su mundo en un orden nuevo. Y aquí entra la psicología fenomenológica, como investigación de los fenómenos y las vivencias de emociones, de sentimientos y aún de ideas que quieren ser expresadas poéticamente, diferenciándolas de los fenómenos de expresividad real, expresando la génesis del poema y su proceso interior, exponiendo los fenómenos del aprehendimiento de las obras y su secuencia en el espectador o el lector esteta.

504 *Ibid.*, p. 78.

505 *Ibid.*, p. 79.

506 *Ibid.*, p. 82.

LOS COLORES

Aloys Müller considera los umbrales de diferencia de “la cualidad”, ya que cualquier alteración fuera de este umbral se percibiría notablemente, ya sea por el incremento o disminución del estímulo correspondiente.

Algunos ejemplos ilustrativos nos permiten contrastar las cualidades y los estímulos: “la altura del sonido asciende, sin duda, con el número de vibraciones, pero la cualidad se repite; si corresponde a la nota *do* el número de vibraciones m , retoma en $2m$ la nota *do*, aun cuando en una octava más alta”.⁵⁰⁷

Para ello, se consideran algunas nociones previas sobre la teoría fenomenológica de lo psíquico, ya que “no hablamos de los colores en el sentido de la física, donde se trata de longitudes de onda, ni en el sentido de la fisiología, donde se piensa principalmente en la teoría de los elementos retinianos, ni tampoco como un pintor, que entiende por colores las sustancias colorantes o pigmentos, sino que hablamos de los colores como psicólogos que quieren estudiar el modo fenoménico «color»”.⁵⁰⁸

Müller registra colores con tono y sin tono, aquellos sin tono refieren contrastes entre negro y blanco, sin embargo, toda la gama de tonalidades tiene que ver con la oscuridad y claridad, ya que existen ciertos matices, por ejemplo, compárese un negro y un rojo, ambos son colores: “el negro no es la nada, como más allá de los límites de nuestro campo visual”.⁵⁰⁹ Mejor aún, cabe advertir que “el gris no se diferencia del blanco como un sonido bajo de un sonido alto, ni el negro del blanco como el silencio absoluto del silencio en general. Si así fuese, el gris y el negro serían necesariamente otros grados de intensidad del blanco. Pero no ocurre así, pues el blanco tiene, en cuanto blanco, distintos grados de intensidad”.⁵¹⁰

A su vez, las cualidades elementales de los colores con tonos nos enseña que comúnmente no vemos el verde como una mezcla de azul y amarillo, o el rosa como compuesto de rojo y blanco, solamente sabemos que se producen de esta manera, empero, cada color expresa algo distinto por sí mismo, más bien, existen distintos matices o intercolores que nos muestran una veta inagotable, asimismo, se hallan diferenciaciones que no se han registrado, ya que la experiencia se renueva constantemente podemos decir que nada se percibe de la misma manera, todo cambia.

507 *Ibid.*, p. 83.

508 *Idem.*

509 *Ibidem.*

510 *Idem.*

Los colores debido a su espacialidad poseen un carácter psicológico o temple de ánimo en común. Para ello se distinguen cuatro aspectos fundamentales de los colores: superficiales, planos, transparentes y voluminosos. En cuanto a los colores superficiales: “aparecen en la superficie de las cosas. Pertenecen a la cosa, y necesitan, por tanto, de la cosa como soporte”.⁵¹¹ Por consiguiente vemos “cómo los colores superficiales pertenecen a la cosa, comparten con ella el carácter espacial. Ante todo, están allí donde está la cosa, a una distancia determinada del observador. Además, se adaptan a la forma de la cosa: se encorvan con la superficie esférica y son planos sobre el papel. En sí son fijos, definidos, compactos”.⁵¹² Los colores planos se pueden representar de múltiples maneras: “los colores del espectroscopio, el azul del cielo, el arcoíris. No son colores de una cosa, sino que se sostienen por sí; son simplemente modos fenoménicos situados en el espacio. No tienen soportes. Por eso les falta también el carácter espacial de los colores superficiales”.⁵¹³ Estos colores no están compactados, sino sueltos, debido a sus elementos, por lo que “en ellos sólo se agrega la cualidad de color a la extensión en el plano”.⁵¹⁴ Por cierto, hay que agregar que los colores transparentes son aquellos que se reflejan a través de un vidrio o de una gelatina, por ejemplo.

La fenomenología de lo psíquico de Aloys Müller percibe que “los colores transparentes alteran, naturalmente, la cualidad de los colores superficiales; pero éstos siguen siendo colores superficiales. Los colores planos, por el contrario, se funden con los transparentes en un solo color, que se puede localizar a voluntad en el color transparente o a la distancia aproximada del color plano”.⁵¹⁵ Los últimos colores refieren al volumen, “ejemplos: un líquido coloreado y transparente, la niebla. Estos colores llenan el espacio en todas direcciones. Vemos, por decirlo así, un espacio coloreado. Única condición es (como también en los colores transparentes) el que se vean cosas a través de ellos. La niebla sin cosas es un color plano”.⁵¹⁶

Las características fundamentales de los colores se pueden manifestar fenoménicamente desde diversas propiedades tales como la cualidad, la intensidad, la densidad y la prominencia. Además, los colores superficiales contienen adhesión y resplandor; mientras que los colores transparentes solo saturación.

Para Müller, la cualidad: es aquello que diferencia, por ejemplo, el rojo del amarillo, del verde, sin embargo, “antes se consideraba la claridad como una nota particular de los colores que caracterizaría su parentesco (no la mezcla) con el blanco; por ejemplo, el amarillo es más claro que el azul. Pero esta claridad entra también en la cualidad; no es nada que se modifique independientemente de la cualidad”.⁵¹⁷

511 *Ibid.*, p. 84.

512 *Idem.*

513 *Ibidem.*

514 *Idem.*

515 *Ibid.*, p. 85.

516 *Idem.*

517 *Ibidem.*

Aloys Müller define que “una intensidad particularmente fuerte es lo que llamamos brillar. Brillan el sol, la luna de noche, la ventana de una casa iluminada que se contempla de noche desde alguna distancia. Brillar no es dar resplandor: el hierro rojo brilla, pero no resplandece. Parece que no en todas las clases de colores se da el brillar, sino sólo en los superficiales y en los planos”.⁵¹⁸

Acerca del fenómeno de densidad se considera la estructura del *color en sí*, del mismo modo tenemos lo compacto, lo terrenal o lo sólido, y lo volátil, lo ligero o lo suelto. Entre ambos existen grados de diferenciación como lo acuátil, gelatinoso o espeso. Podemos decir que esta división de colores nos permite observar que hay colores sueltos como el verde, mientras que el amarillo y el azul son más compactos: “desde el amarillo y el azul hacia el verde, el color se hace cada vez más suelto”.⁵¹⁹ Müller propone que “por lo demás, no se ha investigado todavía si la densidad conviene realmente a todas las clases de colores”.⁵²⁰

Aloys Müller considera que los colores superficiales, colores transparentes y colores planos poseen: prominencia. Algunos colores destacan más que otros por su prominencia: el rojo, el naranja y el amarillo son más altos que el verde azulado, el azul y el violeta. Debido a este factor unos colores resaltan por su intensidad: “cuanto mayor es la intensidad de un color, tanto más prominente es éste”.⁵²¹

Los colores superficiales poseen dos características principales como: adhesión y resplandor. La adhesión señala la solidez o textura de los colores, por lo que “los menos sólidamente unidos parecen los colores amarillos. Parece a veces como si se saliesen de la superficie hacia el observador, como si flotasen delante de la superficie. Con la mayor fuerza parecen adherirse los colores puros rojo, verde, azul”.⁵²²

El resplandor parece darse en las cosas, empero, “no parece, en modo alguno, que el color mismo tenga resplandor, sino que color y resplandor son vistos casi como dos notas aditivamente acopladas una a otra. El resplandor es visto como una luz situada sobre el color o hasta delante de él”.⁵²³

La saturación se da en los colores transparentes y colores voluminosos, depende de la viveza o intensidad de un matiz específico. De esta forma, vemos que un color saturado se basa en la pureza de color vivo e intenso. La saturación es el espesor de un color, también resulta ser la medida de autenticidad de un color. A diferencia de las teorías del color, Müller propone que la saturación no solamente tiene que ver con la pureza o blancura, ocurre también con los demás colores como el negro o gris.

518 *Idem.*

519 *Ibid.*, pp. 85-86.

520 *Ibid.*, p. 86.

521 *Idem.*

522 *Ibid.*, p. 86.

523 *Idem.*

El negro no saturado no es, en modo alguno, gris. La saturación es la densidad espacial del color. La saturación dista tanto de ser una mezcla con el blanco, que el blanco mismo puede presentar los más diversos grados de saturación. A partir de cierto grado de saturación ya no parecen los colores ser colores voluminosos ni colores transparentes, sino que o resultan ser planos, o surge algo que no ha sido descrito hasta ahora: un color casi saturado en un vaso pudiera llamarse un color plano inadvertido; es un color que se adhiere a la superficie por detrás de ella.⁵²⁴

La coordinación entre colores y estímulos se representa a partir de la cualidad y la intensidad, sin embargo, se hallan diferencias específicas en la cualidad, ya que hay colores con tono que están mezclados con diversas longitudes de onda como el castaño o el púrpura. Los colores con tono se producen mezclando longitudes de onda. Así se produce el blanco. Solamente el negro no está coordinado ni por longitudes de ondas ni por mezcla.

Aloys Müller considera que la intensidad depende de la energía del estímulo, reflejada en la ley de Weber, tal como se enuncia en la relación existente entre ambas: “Si la energía es muy fuerte, modifícase la cualidad del color; últimamente pasan todas las cualidades al blanco. Si la energía se hace muy débil modifícanse con distinta fuerza las intensidades de los distintos colores; la intensidad de los colores azules desciende más lentamente, la intensidad de los rojos más rápidamente. Así sucede que al anochecer el rojo parece negro, mientras que aún se puede reconocer el azul (fenómeno de Purkinje)”.⁵²⁵

Hay algunos colores con tono que se mezclan en cantidades convenientes formando colores sin tono. A estos se les llama colores complementarios, “así, por ejemplo, el rojo extremo del espectro y el azul verdoso, el violeta extremo y el amarillo verdoso. También el púrpura tiene su color complementario con el verde”.⁵²⁶

La adaptación es la manera en que se acostumbra uno a percibir el cambio de un espacio claro a uno oscuro: “paulatinamente se habitúa uno a la oscuridad y reconoce las cosas”. El estado del órgano visual producido por una larga permanencia en el espacio oscuro se llama adaptación a la oscuridad. Cuando se pasa del espacio oscuro a uno claro, la adaptación a la claridad alcanza muy rápidamente”.⁵²⁷ Para Müller “la visión con el ojo adaptado a la oscuridad se llama visión crepuscular. Lo característico de ella es que ya no se ven colores con tono. Un pequeño sector en la parte central de la retina no tiene la facultad de la visión crepuscular”.⁵²⁸ También en la visión diurna existen diferencias, tal como señalan los objetos pequeños de

524 *Ibid.*, p. 87.

525 *Ibid.*, p. 88.

526 *Idem.*

527 *Ibidem.*

528 *Idem.*

color con tono, vistos en las partes excéntricas, parecen de color sin tono, vistos en las menos excéntricas, de otro color con tono. Todos los colores sin tono se ven sin tono abundantemente. Las intensidades de los colores con tono, vistos excéntricamente son muy diferentes de las intensidades en la visión crepuscular; son especialmente iguales para la visión central y la periférica.

Las imágenes secundarias pueden ser positivas o negativas. La primera se efectúa cuando el ojo pasa de un estímulo corto e intenso a la oscuridad repentina, lo cual se obtiene una imagen secundaria. La segunda: “si se contempla un recorte de papel verde sobre una superficie gris, por ejemplo, medio minuto, y en seguida se le aparta, sin cambiar la dirección de la mirada, se ve una imagen secundaria roja. Si el objeto contemplado era claro, la imagen secundaria resulta oscura y viceversa”.⁵²⁹

El contraste entre objeto gris que parece oscuro sobre un fondo claro, o al revés un objeto claro sobre un cierto fondo oscuro, lo mismo sucede entre un objeto verde sobre un fondo rojo, o un objeto rojo sobre el fondo verde, un objeto azul sobre fondo amarillo o viceversa. En las imágenes secundarias negativas se habla de contraste sucesivo; en la inducción de contraste simultáneo; en los colores sin tono, de contraste de claridad; en los colores con tono, de contraste de colores.

Müller considera que los valores umbrales tanto iniciales o diferenciales nos permiten cuantificar la luz de una longitud de onda, es decir, los límites de la percepción. La teoría fenomenológica de lo psíquico señala que “la investigación de los umbrales diferenciales para las intensidades en colores cualitativamente diversos, ha dado por resultado que la finura de la distinción tiene un máximo en el amarillo y el verde azulado. Por eso son también estos colores los más estrechos del espectro”.⁵³⁰

Otro de los tópicos fundamentales consiste en el problema de la evolución del sentido de los colores. Los animales ven los colores casi como nosotros. Los mamíferos, los reptiles o las aves perciben el espectro de colores como los humanos. A diferencia de los gatos y cierto número de reptiles y aves que poseen debilidad cromática. También los peces ven los colores, en sentido análogo, a la humana percepción. Ciertas aves perciben más colores que los hombres, se ha comprobado que pueden percibir colores invisibles fuera de los límites de la percepción.

Se habla que el sentido de los colores ha evolucionado en ciertos animales, quienes se adaptan a las condiciones de cambio. Por otra parte, existen culturas que evolucionan su manera de percibir los colores. Por ejemplo: la cultura “griega”, designa a veces varios colores, pero esto es un fenómeno que presenta en pueblos que han desarrollado una visión más perfecta de los colores. Por otra parte, “hay pinturas griegas con unos colores singulares, que parecerían explicarse por una ceguera para los colores. Luego, Demócrito

529 *Ibid.*, p. 89.

530 *Ibid.*, p. 90.

y Platón han indicado ciertas mezclas de colores, hechas las cuales resulta que muchas veces no se obtiene el color indicado. Estos hechos, aquí sólo apuntados, señalan todos en una misma dirección, a saber: que el sentido de los colores que tenían los griegos acaso estaba cerca de la ceguera para el azul y el amarillo”.⁵³¹ Cada cultura percibe su entorno de distinta manera, simboliza el color conforme un cierto ánimo del paisaje. La percepción del color no sólo es individual o subjetiva, antes bien, es una experiencia que compartimos en común, ancestral y colectiva. Las sinestesias nos han llevado a encontrar secretas correspondencias entre el ánimo y el color. El mundo animado por la percepción colorida donde todo se tiñe de nuestro espíritu.

LOS SONIDOS

El ruido y el sonido se diferencian. Los sonidos son los producidos, por ejemplo, por instrumentos musicales. En cambio, el ruido es un golpe o zumbido, ante todo molesto o indeseable. Los sonidos pueden ser claros, tersos, quietos, musicales, mientras que los ruidos son rudos, confusos o inquietos. Los ruidos presentan características en común con los sonidos. Las diferencias de intensidad nos muestran sonidos fuertes o débiles y, a su vez, ruidos fuertes y débiles. Además, hay diferencias de altura o tono: “esto lo expresa también el lenguaje, que elige para designar el ruido con una vocal tanto más oscura cuanto más bajo es el ruido, tanto más clara cuanto más alto: el pájaro trina, el carro rechina, el cañón truena”.⁵³²

Aloys Müller considera que existen grados o diferencias entre sonidos y ruidos, ya que un cambio en la intensidad o altura puede devenir bruscamente un ruido. Los ruidos se componen de sonidos, de vibraciones, golpes o gritos, por eso solamente nos interesa conocer las propiedades de los sonidos. Los sonidos se distinguen por la intensidad, la altura y el timbre. La intensidad está en relación con la altura: fuerte o débil, alto o bajo. Los sonidos simples son más suaves o leves cuanto más bajos son. El timbre diferencia los sonidos de igual altura producidos por diferentes instrumentos. La nota *do* se oye distinto en un violonchelo que, en un violín, esto debido al timbre. Asimismo, llegamos a la escala musical donde la primera nota y la última mantienen semejanza o proporcionalidad. Por consiguiente, vemos que la claridad de un sonido varía dependiendo de su altura, mientras que la cualidad permanece constante. En los sonidos muy altos y muy bajos falta la cualidad. Además de sonidos altos y bajos, se diferencian notas distintivas como la claridad u oscuridad de un tono o sonido, por ejemplo, “los sonidos de la octava más alta resuenan claramente frente a los sonidos oscuros, sordos de la octava más baja”.⁵³³

531 *Ibid.*, pp. 91-92.

532 *Ibid.*, p. 92.

533 *Ibid.*, p. 94.

Se requiere de una sensibilidad intensa para percibir sonidos bajos, sordos u oscuros. Los sonidos, además, contienen volumen, esto es, son sonidos voluminosos, macizos o graves que envuelven o atrapan al oyente. El violonchelo por su timbre oscuro alcanza sonidos muy apacibles. Los sonidos altos, como los que produce el violín, son más bien delgados, ligeros o chillones, hieren al oyente. Asimismo, podemos decir que entre ambos hay un matiz o contraste que nos causa determinadas sensaciones. El timbre se refiere a las vibraciones simultáneas que corresponden a un complejo de sonidos. Asimismo “se dice que los sonidos son brillantes, retumbantes, fogosos, majestuosos, turbios, lúgubres, idílicos, que suenan a madera, etcétera. Es carácter del sonido, que acaso esté en conexión con sentimientos y representaciones asociados”.⁵³⁴

El timbre se divide en sentido estricto y en sentido lato. El primero se origina a partir de los sonidos parciales que componen el sonido. Se distingue un sonido fundamental, que es el más bajo y a veces el más fuerte, y, por otra parte, los sonidos altos o armónicos. También se hallan notas características para los diversos instrumentos, ya sea en la forma y la duración de un sonido, los ruidos producidos por el efecto de soplar, rasgar o silbar con los instrumentos, las diferencias de intensidad del sonido, las oscilaciones de la altura o la intensidad, etc...

Müller afirma lo siguiente: “partiendo del timbre se ha intentado comprender las propiedades de las vocales. Sólo que en este caso se trata de algo distinto de lo que se observa en los sonidos de los instrumentos”.⁵³⁵ Asimismo se expone que la teoría de Köhler acerca del sonido armónico suena como si fuera una vocal, ya que los sonidos son vocales, “no se puede negar, ciertamente, que determinados sonidos, los más sencillos posiblemente, tienen alguna semejanza con las vocales: los sonidos más bajos suenan como la *u*; los más claros, como la *i*. Pero esto es sólo una semejanza más o menos lejana. Difícilmente se encontrará un sonido que suene como la *a* o como la *e*”.⁵³⁶ La coordinación de los distintos sonidos a los estímulos es biunívoca: “a determinado número de vibraciones corresponde determinado sonido y viceversa”.⁵³⁷ Por lo tanto se refiere que “la intensidad depende (como en el color) de la amplitud de la vibración; la altura, del número de vibraciones. Pero, al par, vale esta ley: de dos sonidos de igual amplitud del estímulo, es más fuerte el más alto”.⁵³⁸ La fusión de sonidos sucede cuando se oyen simultáneamente sonidos, es decir, se funden en una especie de unidad donde “la fusión puede ser más o menos íntima, es decir, acercarse más o menos al unísono. Según la intimidad de la fusión, cabe distinguir la octava, la quinta, la tercera, la cuarta

534 *Ibid.*, p. 94.

535 *Idem.*

536 *Ibid.*, p. 95.

537 *Idem.*

538 *Ibidem.*

y la séptima. Los restantes intervalos no presentan una diferencia clara en el grado de fusión”.⁵³⁹ Esta fenomenología de lo acústico comprende consonancias perfectas o imperfectas, y también disonancias. Los acordes son consonancias o equivalencias donde se fusionan tres o más sonidos. La consonancia tiene un carácter psicológico de simplicidad, unidad, claridad, mientras que la disonancia es la confusión, obscuridad o diversidad. A partir de esta clasificación se pueden señalar ciertos sentimientos que corresponden a las fusiones, sin embargo, estos varían. Antiguamente la octava se consideraba la consonancia más agradable, actualmente no. Cada percepción del sonido nos lleva hacia algo psíquicamente nuevo donde “la fusión es un hecho original, cuyo fundamento ha de encontrarse en lo psíquico”.⁵⁴⁰

Müller pone énfasis en que la fusión no solamente es una suma de dos o más sonidos, sino que nace un nuevo sonido combinado en una cierta unidad o totalidad. Estos dos o más sonidos suenan en un todo, en el cual se mantiene la consonancia. Este algo nuevo es en grado superior una nueva unidad en la pluralidad. El tema de una melodía subsiste, aunque se toque en una octava más alta o en otra tonalidad. Hay un suelo del lenguaje en la música que expresa una intencionalidad operante, profunda y sinestésica. La música obra en el espectador desde sus diferentes sentidos, no solamente es escuchada, sino que mueve o conmueve. La música está hecha para ser tocada, de esta manera, tenemos las pulsaciones, las percusiones y las digitaciones, en el caso de los violonchelos, hay pizzicatos. Tañer es tocar un instrumento musical, como las campanas, la flauta, el laúd, el arpa o la lira.

Aloys Müller reconoce que los modos fenoménicos coordinados a los sentidos del gusto, el tacto y el olfato no se han estudiado de manera exhaustiva.

EL OLFATO

El sentido del olfato es un órgano sensible cuyas células ciliadas presentan ramificaciones y nuevas conexiones entre los sentidos y la corteza cerebral. Los receptores olfativos son estimulados por olores sean fuertes o suaves, también influye el factor del gusto, por ejemplo, ya que ambos se hallan íntimamente relacionados. Müller elimina de la clasificación a los olores picantes, puesto que estos pican por contacto con la lengua, y no por el aroma mismo. Además, existen los olores con sabor; en estos se hallan los sabores estimulados por el gusto, como los olores sabrosos. Y, por último, considera preciso deslindar los olores con los sentimientos de placer o desplacer. De esta manera, presenta una innovación en los estudios fenomenológicos, ya que no se ha estudiado atentamente el sentido del olfato y su pertinencia

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

en la psicología o la fenomenología, puesto que gracias a la experiencia estética podemos rehabilitar la experiencia sensible del olfato. Esta teoría fenomenológica considera que existen dos clases de olores: los olores fundamentales y la combinación de éstos produce los restantes olores. Los fundamentales se dividen en especias o aromáticos, de las flores o fragantes, de las frutas, de las resinas o de las materias nauseabundas, también de la combustión. Müller describe que “en el olfato hay fatiga. El contraste no es conocido. Si hay recuerdo, es dudoso”.⁵⁴¹ Además, “por razones fácilmente comprensibles, el olor no se adjudica nunca al cuerpo que lo difunde, sino siempre al interior de la nariz. No es psicológicamente una cualidad de las cosas. *Sabemos* sólo que las cosas huelen”.⁵⁴²

EL GUSTO

El gusto es un órgano sensorial que reside en la lengua y se encarga de captar estímulos gustativos o sápidos, empero, Müller elimina de esta clasificación las sensaciones dérmicas de la boca y los olores para diferenciar los sabores realmente. Para ello, considera cuatro cualidades gustativas puras como lo dulce, lo salado, lo ácido y lo amargo. Estas se mezclan diversamente formando contrastes y matices como lo dulceamargo, claro que existen grados de intensidad en los sabores por lo que resulta difícil fijar el umbral inicial. Algunos factores dependen de “la magnitud de la superficie estimulada, de la duración, del estímulo, de la cantidad de la sustancia, de la temperatura, etc., y presenta grandes diferencias individuales”.⁵⁴³

Aloys Müller describe fenomenológicamente que “la sensibilidad para las diferencias de cualidad es muy grande. Los catadores de té pueden distinguir, al parecer, sesenta y más clases. Ciertamente, les ayuda el olfato. Existen fenómenos de fatiga, contraste, recuerdo. Los sabores son, más o menos cualidades de las cosas. Presentan también rasgos que se pueden traducir por medio de imágenes espaciales: un sabor pleno, rotundo, pequeño”.⁵⁴⁴ De esta manera, el gusto es el sentido capaz no solamente de distinguir los sabores, sino la belleza misma de una obra de arte, debido al disfrute o deleite que provoca el paladear. Tener buen gusto simboliza tener hipersensibilidad estética para poder degustar, con esto quiero decir que el gusto forma parte del estilo de vida y se refiere no solamente a la buena comida, sino a la música, pintura, cine, poesía, a la decoración arquitectónica o a la indumentaria, en fin, a todos los valores artísticos y estéticos, tanto del juicio como de la acción. El gusto no es sólo una sensación, sino un modo de ser, de vivir. Consideramos indispensable el oficio del gusto en la literatura, sus elementos y sus ingredientes intensivos.

541 *Ibid.*, p. 98.

542 *Idem.*

543 *Ibid.*, p. 99.

544 *Idem.*

LO TÁCTIL

Aloys Müller prosigue su ensayo fenomenológico con las sensaciones dérmicas de lo táctil, de la temperatura como el calor y el frío, de presión, de vibración y de dolor. Por eso resulta “extraordinariamente difícil describir la sensación táctil, porque siempre se une con ella un conjunto de otras sensaciones”.⁵⁴⁵

Pese a todo ello, se pretende deslindar sensaciones de temperatura, de presión y de resistencia, asimismo, sensaciones espaciales. El modo fenoménico del tacto se describe bajo las notas de lo liso, lo áspero, y todas las demás gradaciones de texturas, tal y como sucede con los intercolores, podemos notar cierta analogía con las transpalpaciones. Cada tocamiento es un nuevo roce, un cierto desliz, una caricia inédita, asimismo “son impresiones totalmente distintas las que se experimentan cuando se toca la superficie de un cuerpo sólido, cuando el aire en movimiento nos acaricia, cuando se hunde la mano en una masa blanda, cuando se palpa un cuerpo sólido a través de una envoltura”.⁵⁴⁶ Hay una relación intersensorial que nos permite comprender el cuerpo como un *sensorium commune*. Todos los sentidos se entretrejen en nuevas sensaciones coloreadas, saboreadas, aromadas, sentidas y escuchadas.

El calor y el frío son fenómenos propios de la temperatura corporal, entre ambos existe el contraste y la adaptación: “el calor presenta diferencias de cualidad que se caracterizan muy mal; en todo caso están en conexión con otros estímulos (como la humedad, etc.). Igualmente el frío”.⁵⁴⁷

La sensación de presión se divide en clara o sorda, además de que se analizan las sensaciones de cosquilleo y de picor desde sus causas psicológicas. Por otro lado, la sensación de vibración nos permite sentir los movimientos telúricos que sacuden el cuerpo. El *shock* de una melodía precipitada nos provoca cierto descontrol o temblor, asimismo, los síntomas que presenta la presión arterial como el vértigo o el pánico; también se cuenta la sensación del dolor, ya sea un dolor físico o un dolor psíquico, esto es, un dolor del alma, dolor callado o dolor sordo, dolor aterido como el frío, dolor insoportable, quebranto, angustia o zozobra, estudiado desde causas psicológicas y fenomenológicas.

Por otra parte, las sensaciones dérmicas se hallan asociadas a las sensaciones cenestésicas de actividad y pasividad que se refieren a la espacialidad y movimiento de nuestro cuerpo como un todo. La sensación de resistencia y de gravedad como el reposo o el movimiento nos remiten a la propiocepción o percepción del equilibrio corporal, en tanto que se refiere a los músculos, los tendones o las articulaciones hasta interreceptores tales como la presión, la temperatura, el dolor, la hambre, la sed, etc...

545 *Ibid.*, p. 99.

546 *Idem.*

547 *Ibid.*, p. 100.

Desde esta perspectiva, encontramos sensaciones cinestéticas, estáticas y orgánicas. Las primeras se refieren a las sensaciones de movimiento: caminar, correr, nadar, brincar; las segundas señalan el reposo o descanso y las orgánicas nacen de un cambio u orden interno como: la fatiga, la euforia, el hambre, la sed, la saciedad, la náusea, el asco, la opresión respiratoria y el deseo sexual. Por otra parte, las sensaciones dérmicas se clasifican en táctiles como: temperatura, dolor, y cinestésicas; exteroceptores de contacto como el táctil, el gustativo, el olfativo; exteroceptores de distancia como la vista, el oído, el olfato, la presión hasta estímulos exteriores como el sabor y el olor, entre otros.

Aloys Müller considera el espacio visual diferenciando entre el espacio físico y el espacio visual. El primero es el espacio métrico, el segundo, se refiere a la totalidad de un yo que ve. Por consiguiente vemos que “cada individuo tiene su propio espacio visual, que es distinto del de cualquier otro individuo. Cada cual lleva consigo, por decirlo así, su espacio visual. Mi espacio visual no es el mismo en todos los momentos, ni aun cuando permanezca siempre en el mismo lugar”.⁵⁴⁸ El espacio visual contiene cosas visuales que poseen magnitud y distancia. En el espacio visual hay medidas, puntos, intersecciones, ángulos, alturas y figuras visuales que difieren del espacio físico; en cambio, “el espacio visual es un modo fenoménico que el yo aprehende”.⁵⁴⁹ Hay un tercer espacio que no se refiere solamente al físico o al visual, sino al espacio evaluativo. De esta manera se supone una intuición del espacio que solo se logra por la experiencia. Müller destaca factores como la conexión entre las magnitudes y las distancias visuales, la distinción, el medio interpuesto, los contrastes entre luz y sombra, el espacio delantero, los movimientos del cuerpo y los movimientos oculares. Un grado diferencial de movimiento cambiaría completamente el espacio visual. Además, del espacio visual se considera la atención, la representación, la imaginación o la percepción del espacio, la profundidad, el color, entre otros factores, ya que en efecto, cabe señalar que “el espacio visual no es isótropo, esto es, no tiene la misma estructura en todas direcciones. Experimentos provisionales han dado por resultado que, ante todo, existen grandes diferencias entre la dirección horizontal y la vertical”.⁵⁵⁰

Aloys Müller se representa el espacio táctil en los adultos como una totalidad de los modos fenoménicos del espacio obtenido por el sentido del tacto. El recién nacido no cuenta con la experiencia perceptiva para deslindar lo que ve de lo que toca, lo que huele de lo que ve, etc... El espacio visual y el espacio táctil, sin embargo, se apoyan mutuamente; aunque el tacto se subordine al espacio visual, encontramos una riqueza de experiencias cinestésicas, de temperatura, de resistencia y de presión. De notas peculiares que nos permiten explorar nuevas sensaciones, ya que en el espacio táctil se hallan imbricados los sentidos entre

548 *Ibid.*, p. 101.

549 *Ibid.*, p. 102.

550 *Ibid.*, p. 110.

sí, no solo el sentido de la vista, sino que intervienen el oído como orientación, mientras que el gusto y el olfato son sentidos de contacto. El tacto cobra un valor fundamental en la fenomenología de lo psíquico.

El espacio auditivo nos enseña a percibir que “el hombre adulto tiene también un espacio auditivo. Pero es, se puede decir un esqueleto de espacio”.⁵⁵¹ Más adelante Müller considera que “los sonidos no son extensos como los colores. Tampoco lo es una totalidad de sonidos, por ejemplo, la que procede de una orquesta o un coro que se extiende sobre un gran espacio. Si a veces se cree poder decir algo sobre esa extensión, o son inferencias a base de los sonidos, o descansa en sensaciones de dirección”.⁵⁵²

Otros modos fenoménicos importantes que se señalan en la *Psicología* son el tiempo, la duración y el movimiento, existen lapsos de tiempos grandes, medios y pequeños. Hay además del tiempo físico, el tiempo de sensación, es decir, el tiempo que transcurre todo estímulo en el modo fenoménico. Cada sentido se aprehende en un tiempo y en una diferencia espacial tanto para los ojos, los oídos, el gusto, el olfato y el tacto. Todo se relaciona entre sí: objetos, ideas, sensaciones, por lo tanto, hay relaciones particulares y universales, simples y de semejanza, relaciones ideales, temporales y espaciales. Asimismo, llegamos a establecer relaciones entre la aprehensión del mundo sensible, ya que “sin el mundo sensible no llegaríamos nunca a aprehender relaciones”.⁵⁵³

Aloys Müller considera en *La teoría fenomenológica de lo psíquico* el papel de la aprehensión, de la comparación, de la abstracción, asimismo, de la aprehensión de objetos matemáticos. En esta *Psicología* se considera tanto el pensar y los pensamientos como procesos psíquicos, además del concepto, la representación en el pensar, la comprensión de palabras, de frases, de juicios; también en las inferencias y en las categorías ontológicas de afirmación y negación hasta llegar, por último, a la valoración moral, religiosa, estética o filosófica. Por eso, no cabe duda que la *Fenomenología de lo poético* mantiene ciertas influencias de los *Elementos de psicofísica* de Fechner y de la *Teoría fenomenológica de lo psíquico* de Müller, al tratar de describir los rasgos peculiares del genio como mayor sensibilidad, imaginación e inteligencia. Arturo Rivas Sáinz reconoce en su “Ensayo de significación psíquica de la creación poética” que los poetas son movidos por un gran impulso que la vida les confiere en las experiencias más variadas y profundas:

El artista describe en un personaje, intensificando sus cualidades, las cualidades de muchos hombres. Uno puede reconocer en ese personaje a varios conocidos. Se puede reconocer uno mismo. Y en esta representación figurada, por su fuerte estructura se facilita comprender —mejor que en el concepto abstracto— las experiencias vitales interiores y confusas.⁵⁵⁴

551 *Ibid.*, p. 114.

552 *Ibid.*, p. 115.

553 *Ibid.*, p. 123.

554 Cfr. Arturo Rivas Sáinz, “Ensayo de significación psíquica de la creación poética”, manuscrito inédito. s/ f.

CAPÍTULO IV

PROLEGÓMENOS PARA UNA FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO

Arturo Rivas Sáinz fue un hombre plurifacético y vanguardista, poseedor de una cultura filosófica y humanista muy amplia, maestro, tallerista, editor, ensayista, esteta, poeta y filólogo erudito, además de sabio investigador de la literatura mexicana y jalisciense. Su pensamiento y su obra no han sido estudiados a fondo, ya que no hay ninguna tesis al respecto, ni siquiera aparece en la antología selecta sobre *El ensayo moderno mexicano*, dirigida por José Luis Martínez. Por otra parte, hay que señalar que su biografía como editor apenas se aborda en el *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*, sin omitir su bibliografía incompleta en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, ambos proyectos coordinados por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Arturo Rivas Sáinz publicó *Fenomenología de lo poético*, por mediación de Antonio Alatorre, quién le sugirió a Alfonso Reyes dos libros para que se integraran en las publicaciones de El Colegio de México, dentro de la Colección “Tezontle” del Fondo de Cultura Económica: Arreola con *Varia invención* (1949) y Rivas Sáinz con *Fenomenología de lo poético* (1950).

Cabe señalar al respecto que la primera edición del libro de Rivas Sáinz no contiene una introducción o prólogo que oriente al lector sobre el método fenomenológico, ni cuáles son sus antecedentes, orientaciones o motivaciones.

Por esta razón queremos trazar un estudio introductorio, amplio y detallado que sirva de preparación, a manera de: “*Prolegómenos para una Fenomenología de lo poético*”.

En primer lugar, vemos que existe una confusión en el uso del término “Prolegómenos”, derivado del griego: προλεγόμενα y en latín: *prolegómena*, que quiere decir ‘preámbulo’, cuya raíz advierte una dirección ambivalente. Es curioso que en griego “*pró*”, significa “*pre*”, antes; mientras que en latín significa ‘hacia delante’, que se proyecta o que se pone ante la vista, por otra parte, “*legein*”, se traduce como ‘decir’, ‘leer’, ‘escoger’. Para evitar controversias consultamos el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* donde “Prolegómeno” se define como: “Tratado que se pone al principio de una obra o escrito, para establecer los fundamentos generales de la materia que se ha de tratar después”.⁵⁵⁵

Por lo general, consideramos que estos *Prolegómenos para una fenomenología de lo poético* servirán

555 Vid. Real Academia de la Lengua Española, <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=proleg%C3%B3meno>

como preámbulo, prólogo o preparación capaz de conducir al lector o crítico hacia una comprensión fenomenológica de lo poético. Con ello, advertimos la necesidad y pertinencia de un estudio preparatorio sobre la obra de Arturo Rivas Sáinz, siguiendo el estilo de pensadores como Edmund Husserl, en sus “Prolegómenos para una lógica pura” contenidos en sus *Investigaciones Lógicas*, o los *Prolegómenos para una estética venidera* de Otto Neumaier, de Louis Hjelmslev reconocemos su libro *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*; asimismo en el ámbito hispánico: Alfonso Reyes con sus “Prolegómenos para una teoría literaria” que se hallan en su tratado filosófico-literario sobre *El deslinde*.

Podemos decir que la recepción de la fenomenología en México influyó notablemente en la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz, obra divulgada por El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica en 1950; aunque la preparación de su libro viene formalmente desde 1945, tal como señalan algunos pretextos o ensayos publicados en revistas literarias mexicanas. Asimismo, cabe destacar su ensayo titulado: “Reflexiones sobre la forma”, publicado en la revista jalisciense de literatura *Pan*⁵⁵⁶ o, mejor dicho, podemos rastrear la influencia de la fenomenología desde sus primeros tratados poético-filosóficos: *Prehodiernia. 6 diámetros y 1 secante del círculo poético*; *Signo, ensueño y etcaetera. Disección y autopsia del poema y Literatura*, que no son sino pretextos de su obra cúlpe: *Fenomenología de lo poético*.

Cabe mencionar que en esta obra no se hallan referencias explícitas o directas de la Fenomenología en Husserl, Heidegger o Sartre, solamente encontramos referencias tácitas o indirectas de fenomenólogos como Roman Ingarden, Karl Vossler, Karl Bühler, Maurice Merleau-Ponty y Aloys Müller, o de españoles como José Ortega y Gasset, José Gaos y María Zambrano, además de la estilística fenomenológica precedida por autores como Guillermo Díaz-Plaja, Dámaso Alonso y Amado Alonso; su teoría estética es contemporánea de las propuestas fenomenológicas más representativas del ensayo moderno junto con Alfonso Reyes.

De esta manera, “Prolegómenos para una *Fenomenología de lo poético*” representa el preámbulo para una verdadera y auténtica filosofía de la literatura. El título del libro de Rivas Sáinz nos enseña el camino: *Fenomenología de lo poético. Notas de asedio*. Primeramente, “asediar”, quiere decir, más o menos, cercar o rodear el fenómeno poético en todas sus aristas. Este efecto de asediar, en el sentido de bloquear un sitio o fortaleza, con todas las armas dispuestas a enfrentar a aquel enemigo o contrincante mediante un asalto frontal y decisivo, nos permite contrastar el ánimo y temperamento con que el crítico intenta diseñar una sucesión de combates. Además, cabe reconocer que en el subtítulo de *Prehodiernia* se halla un primer asedio: *6 diámetros y 1 secante del círculo poético*, también aparece esta intención de asediar en el segundo de sus libros: *Signo, ensueño y etcaetera*, cuyo subtítulo pretende lograr una: *Disección y autopsia del*

556 Cfr. Arturo Rivas Sáinz, “Reflexiones sobre la forma”, en *Pan*, Revista jalisciense de literatura, núm. 1, Guadalajara, Jalisco, junio de 1945, p. 1. Véase en José Luis Martínez; Ed. Facs. (RLMM), FCE, México, 1985, pp. 239-240.

poema y, por último, hago referencia a su libro sobre López Velarde, cuyo título señala la *Redondez de la creación*. Por otra parte, “Fenomenología de lo poético” consiste en el retorno a las cosas mismas, tal como se muestran ante la percepción estética, es decir, sensaciones, imágenes, evocaciones... adjetivos, metáforas, símbolos, ya que se trata de asediar lo poético, desde sus múltiples aristas, tal y como se advierte en el título de esta obra podemos reconocer la intencionalidad del autor.

Arturo Rivas Sáinz escribió un Posfacio donde se justifica ante la crítica literaria mexicana de mediados del siglo XX. En la revista *Ariel* se halla, genéticamente, un artículo titulado “El prólogo que faltó a mi libro”, publicado en el mes de marzo de 1950, justamente, en el mismo año en que se publicó su libro *Fenomenología de lo poético*. Ante estas controversias, cabe cuestionarse: ¿por qué no incluyó este prólogo en su obra capital?, ¿por qué el libro no contiene un prólogo? Es necesario definir y delimitar el campo fenomenológico de la literatura. Hay que cuestionarse de fondo: ¿cómo se estructura la obra de arte literaria?, ¿en qué consiste la experiencia de lo poético?, ¿qué fines pretende alcanzar la fenomenología como ciencia literaria? Y, además, ¿es posible una fenomenología de los entes poéticos?, ¿cuáles son sus lindes con otras ciencias?

En el “Prólogo que faltó a mi libro”, Arturo Rivas Sáinz comienza el viaje iniciático como buen prologuista de sus propias aventuras, recordando que “antiguamente, el nombre de un libro era más que eso: a veces, casi la explicación del contenido o la tesis completa que luego iba a desarrollarse. La misma leyenda que precedía los capítulos, resumía la materia, matando el interés que, principalmente en lo narrativo, resulta de la sorpresa”.⁵⁵⁷ Ciertamente, en la Edad Media o Renacimiento, los títulos informaban previamente al lector sobre el contenido de una obra o tesis. Basta con asomarse a los libros de Rivas Sáinz para demostrar que en su obra aparecen títulos que iluminan u oscurecen, sugieren, atraen o intrigan, además de que en el título se mantiene el estilo y el tono de su temple de ánimo. De esta forma, podemos decir que existe una cierta analogía entre titular y nombrar, el demiurgo y el poeta dan forma y redondez a su creación por medio de la palabra:

Ahora bien, n o m b r a r una cosa es limitarla, pues limitar es lo mismo que definir, precisar los linderos o fines extremos de lo definido —cosa nombrada—. Y como primero es la cosa, el “ser general” e indeterminado, que la “cosa nombrada” —*prius est esse quam taliter esse*—, los nombres, o títulos, deberían ponerse después de terminada o deslindada la cosa. Con todo, un libro, aunque sea un alumbramiento con gestación y todo, no es como un hijo, en cuyo factor no puede tenerse el poder de predeterminar que sea tal o cual. Un libro, empero, puede nacer como un padre-autor lo que quiere y

557 Arturo Rivas Sáinz, “El prólogo que faltó a mi libro”, en *Ariel*, Hoja Literaria, núms. 7-8. Guadalajara, Jalisco, marzo a junio de 1950, pp. 1-2.

aún, ya nacido, el padre puede devastarlo, aumentarlo, limar sus asperezas y dejarlo, mondo y lirondo, dentro de sus posibilidades escultóricas..⁵⁵⁸

El título señala los linderos de la investigación, su orientación viene dada por una “presupuesta intención” de nombrar lo preestablecido. Nombrar es delimitar, definir o sugerir algo. Podría decirse que “Fenomenología de lo poético” representa una poesía de la poesía que va desde la poesía-origen, poesía-efecto, poesía-continente, poesía-contenido, poesía-ser y poesía-modo. Desde un enfoque fenomenológico, Rivas Sáinz pretende “hablar de lo poético y no de la poesía, referirme, por modo concreto y positivo, a lo poético, que es el accidente del poema, y no a la poesía, que debe ser su esencia. De la Poesía solo puede hablarse metafísicamente, de lo poético puede hablarse fenoménicamente”.⁵⁵⁹

Arturo Rivas Sáinz revela que la poesía pura es una abstracción, un sustantivo abstracto y conceptual, esto es, la poesía en sí, lo absoluto; mientras que la poesía impura es concretamente una poesía de cosas, de accidentes. La poesía pura no tiene relación con la cosa, es un ente metafísico. Por otra parte, la poesía impura trata con los accidentes, hace poesía de cosas. La estética de Rivas Sáinz es una fenomenología de la experiencia literaria, es decir, de la experiencia concreta que tenemos del mundo de la vida, sensible, afectiva y estética. La rehabilitación de lo sensible cobra mayor interés en la *Fenomenología de lo poético*, ya que “poetizar es acción individual y personal. Cada poeta puede ajustar, musicar su materia de tal modo que produzca, en nuestra sensibilidad, un fenómeno de sentimiento estético que llamamos poético; pero cada poeta poetiza con su propia poesía, no con una Poesía absoluta y única, no con una platónica Poesía que no está en este mundo, sino en otro”.⁵⁶⁰ En el “prólogo que faltó a mi libro” se justifica sobre la necesidad y pertinencia de la actualidad de la fenomenología dentro de la estilística literaria, ya que:

“Fenomenología de lo poético” no es, pues, no puede ser un tiro al blanco de la Poesía, no es una Poética —o tratado de la Poesía—; es, sencillamente, un asedio a la fortaleza del poema, que debe contener, pero sólo como forma, la poesía. Ella está allí no como el pez en el agua; más como la condición esencial, como el alma. Por eso, hoy por hoy, no intento tomar la fortaleza, me contento con acercármele como a un enemigo inaccesible y contemplarla lo mejor que pueda, en los que han logrado capturarla, siquiera sea potencialmente. Potencialmente y no en acto, pues para nosotros, los demás, se necesitaría un tomar las mismas posiciones que el poeta creador; estar en el mismo punto de vista; disponer de un acorde corazón —pleonasma necesario— y, en una palabra, comulgar con él.⁵⁶¹

558 *Idem.*

559 *Ibidem.*

560 *Idem.*

561 *Ibidem.*

El acercamiento fenomenológico a lo poético difiere de la postura de un crítico, un psicólogo o un historiador, más bien, se requiere hacer *epojé* para eliminar las posibles contaminaciones que se hallan plagadas en las diversas teorías literarias. La fenomenología pretende llegar hasta la esencia o *eidós* de lo poético, lo cual se requiere del goce estético, sensible y afectivo, puramente desinteresado para poder contemplar el fenómeno estético en todo su esplendor, asimismo, “el que piensa, reflexiona y pone su razón en la lectura; el que quiere penetrar en la esencia de la poesía, gozará el placer de esa claridad que relampaguea en la previa oscuridad de su advertencia inmadura, pero el que siente, deslumbrado, ciego a lo esencial, regusta el sabor inconmensurable que adquieren todos los matices y los matices de los matices de la poesía realizada, hecha cosa poética, poema”.⁵⁶² Juan Humo considera que el autor de la *Fenomenología de lo poético* se propone un deslinde, ya que no se trata de definir la Poesía —metafísicamente— sino asediar lo poético —fenomenológicamente—: “Aquí, pues, se trata de analizar el fenómeno poético, y no el nómeno que es la Poesía, ya que el título mismo del libro supone que la realidad inteligible —la Poesía— o sea, la cosa en sí que es la Poesía, se presenta como algo inasequible y lo único alcanzable, comunicable y analizable es lo poético, o sea el fenómeno poético, la apariencia sensible que constituye un poema”.⁵⁶³ Rivas Sáinz pretende analizar las cosas poéticas, vistas desde los accidentes, y no como sustancia o Poesía en sí. De tal manera, su asedio representa el esfuerzo por traspasar los umbrales de la fenomenología misma, sus fronteras o límites para comprender el misterio de la creación poética.

Y como el poema —lo poético— es fenómeno, es decir, apariencia, se dirige no a la mente, no al intelecto, sino a los sentidos. El poeta piensa y siente con imágenes: su mundo no es de ideas, sino de sensaciones. Para analizar el grupo dominante de sus sensaciones, tendrá cada cual un registro de colores, olores, sabores, sonidos y contactos —muy importante es lo háptico, aunque no lo parezca— que le servirán para expresar su íntima vibración ante el mundo. Pero todos tenemos sensaciones: el misterio empieza cuando la sensación se tiñe con ese algo inefable que es lo poético. Entonces, se espiritualiza y diviniza la apariencia y se revela en lo concreto la esencia del mundo.⁵⁶⁴

De esta manera, vemos que la fenomenología que propone Rivas Sáinz consiste en transmitir esa emoción estética, más allá de caer en conceptualismos o esencialismos, nos comunica con el goce de lo poético: sensual, imaginativo o conceptual. Esta fenomenología no solamente explica, sino que describe una verdad poética, subjetiva y encarnada.

562 *Idem.*

563 Juan Humo, “Prólogo”, en *Ariel*, núms. 5-6. “Hoja Literaria”. Directores: Emmanuel Carballo y Ernesto Ramos Meza, Guadalajara, Jalisco, 1949-1950, p. 11.

564 *Idem.*

Juan Humo advierte que: “La *Fenomenología de lo poético* instituye un método nuevo, original, creador. Es un método para transvasar delicadamente, sin derramar una gota, la emoción del poeta a la sensibilidad del crítico o del lector: pues la lectura es también un arte —¡y cuán difícil! — y el crítico ejerce una función indispensable”.⁵⁶⁵ Y más adelante se cuestiona sobre este tipo de análisis fenomenológico, por lo que “una leve crítica de esa crítica sería, a veces, el excesivo puntillismo de su análisis, tan minucioso que parece un examen de laboratorio, con microscopio. Lo raro, en tal análisis microbiano o bacteriológico —hay en esto resabios de escolástica— es que no destruya la belleza de una imagen, sino que, al contrario, a veces, la presente abultada y magnificada”.⁵⁶⁶

Cabe destacar que estos resabios de los que habla Juan Humo se tienen que analizar y contrastar con otras metodologías. La fenomenología de Rivas Sáinz se halla más cercana a la psicología fenomenológica de Aloys Müller, sin embargo, podemos afirmar que se propone un nuevo experimento vanguardista, una nueva descripción e interpretación que se acerque a la comprensión de lo poético, tal como lo expresa Juan Humo: “Comprender, (o mejor aún: sentir) y enseñar a sentir, es la meta, gallardamente lograda de este libro. El poeta crea; el crítico re-crea. La crítica, tal como la entiende la Fenomenología de Rivas Sainz, es el nítido espejo de lo poético. El mundo entero no existiría sin una conciencia que lo refleje”.⁵⁶⁷

Al parecer Juan Humo relaciona el término “Fenomenología”, más próximo con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, que con la “Fenomenología” practicada por Edmund Husserl. Ante estas serias controversias nos debatimos al interior de la *Fenomenología de lo poético* con la intención de profundizar en el sentido poético para mostrar las innovaciones que realizó este magnífico ensayista comparando su obra, primeramente, con las aportaciones de fenomenólogos como Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Gastón Bachelard y Roman Ingarden, también se destacan las vertientes de la estilística fenomenológica en las obras de Alfonso Reyes, Dámaso Alonso y Raimundo Lida. Asimismo, se hallan ciertas correspondencias con la teoría fenomenológica de lo psíquico propuesta por Aloys Müller.

La filosofía estética de Arturo Rivas Sáinz culmina con la “Fenomenología de lo racional” donde propone una “Filosofía poética” en la obra de José Gorostiza *Muerte sin fin*: el crítico literario se enfrenta ante lo conceptual, sin embargo, sus notas de asedio franquean la fortaleza del poema para consagrar su filosofía poética desde una cosmología, una ontología y una estética.

Carlos Rodríguez Betancourt en su reseña sobre “Fenomenología de lo poético o la alquimia del lenguaje”, describe lo siguiente:

565 *Ibidem.*

566 *Idem.*

567 *Ibidem.*

En esta su obra sobresaliente por la profunda exploración de las vivencias del poeta, Rivas Sáinz, con la influencia del método fenomenológico de Husserl, dictaminante del retorno a las cosas mismas, la inmediación de los datos y el valor fundamental de la descripción, desmenuza las variadas articulaciones mentales que hacen posible la aparición del poema: “La poesía es cosa de fantasmas” nos dice, actualizando así el concepto del quehacer poético con el sueño y las producciones del inconsciente. Resurrección de imágenes arcaicas en el sujeto, amasadas silenciosamente en el ultramundo del verso: allí donde millones de representaciones se entrecruzan, transmutadas por las fulguraciones de la metáfora.⁵⁶⁸

Me parece muy atinado la reflexión de Carlos Betancourt al relacionar la obra de Husserl y Rivas Sáinz, más aún, al decir que lo poético no trata sobre sensaciones, sino sobre fantasmas de sensaciones. Si observamos atentamente el inicio de esta fenomenología, el autor nos va llevando a ese mundo hipnógeno, mórfico y cambiante que es la poesía. Para Rivas Sáinz la poesía es una especie de intermundo entre la fantasía y la realidad, existe como un intercambio recíproco, encabalgamiento mutuo o quiasmo, que equivale a soñar despierto o despertar soñando.

Desde esta perspectiva ambigua, se plantea una *epojé* fenomenológica que consiste en desconectar la realidad cotidiana para reconocer que el sujeto de la percepción estética se halla vinculado a un nuevo mundo de sensaciones, imaginaciones e ideas, es decir, un mundo estéticamente vivido. La poesía es un puente entre la carne y el alma.

Carlos Betancourt reconoce que el método fenomenológico requiere de una suspensión del juicio o *epojé* estética, esto con la intención de purificarse o reducirse a la vivencia fenomenológica pura de las esencias poéticas, es decir, fiel al lema husserliano de *volver a las cosas mismas*, tal y como aparecen ante la conciencia perceptiva. Del mismo modo “fiel a Husserl, Rivas Sáinz con la actitud del puro espectador que describe las *erfharungs* de los hechos de la conciencia, suspende el juicio para concretarse en detallar paso a paso la captación del mundo exterior mediante el aparato sensorial del artista”.⁵⁶⁹

Podemos condensar lo dicho hasta aquí resumiendo que la *Fenomenología de lo poético* cumple a cabalidad con la filosofía estética, ya que “a lo largo de su obra erudita, abundante en demostraciones poéticas de las correspondencias entre sensaciones y sentimientos, Rivas Sáinz vuelca su saber psicológico para asomarnos, estrofa por estrofa al proceso desrealizante de las cosas y su conversión espiritual: el salto de la sensación al sentimiento mediante la alquimia de la sutilidad”.⁵⁷⁰

568 Carlos Rodríguez Betancourt, “Fenomenología de lo poético o la alquimia del lenguaje”, *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, Domingo 12 de marzo de 1989, p. 4.

569 *Idem*. Las cursivas son mías.

570 *Ibidem*.

Artemio González García en “Los ensayos de Arturo Rivas Sáinz” percibe que en la *Fenomenología de lo poético* se halla una mediación entre la sensación y la intelección debido a la imaginación donde “percibir es el acto de sentir y concebir lo es de inteligir, y en la cohesión de ambos con la imagen se da el crisol del verbo, del cual ha de salir líricamente amalgamado el fenómeno estético”.⁵⁷¹ Asimismo, se da un fenómeno percepto-conceptivo en la imaginación del poeta, ya que:

Del equilibrio de estas formas nace el poeta en las dos exactas mitades que hacen completa su razón de ser. A la sensación (los sentidos), se fusiona la emoción y el sentimiento; al concepto se aduna la idea y el intelecto. Del predominio de una de las dos cualidades, sin detrimento de la otra, se dan el poeta que piensa al sentir y el que siente al pensar, pero cada uno signado por supremacía del pensamiento a la supremacía de la emoción.⁵⁷²

El dualismo estético de Arturo Rivas Sáinz consiste en percibir el mundo en estado naciente, en el quiasmo donde la carne se espiritualiza y el espíritu se encarna: “Dos elementos primordiales siempre: el pensar y el sentir, el alma y la carne, el hombre y el espíritu serpean y se entrecruzan; se infiltran, se matizan y experimentan una consubstanciación con el impensado entendimiento, la emoción repentina o el presentimiento inesperado”.⁵⁷³ Los sentidos, los sentimientos, los sueños, las emociones y las ideas no solamente son procesos corporales, sino espirituales, debido a la sensibilidad y el gusto como factor estético. Desde este punto de vista se puede decir que “es esta multimetamorfosis la que crea los universos poéticos, afantasmados, fantasmales mágicos, pero siempre tocados por la sutil idea que se conmueve, o el sentimiento que se intelectualiza”.⁵⁷⁴ En esta ambigüedad fenomenológica se da el entrecruce entre filosofía y poesía, ya que lo que se pretende es lograr una filosofía poética capaz de armonizar la razón con lo sensible, es decir, una razón sensible, vital y poética. Con esto cabe decir que “Rivas Sáinz ha dejado perfectamente establecida la unidad de lo dual entre lógica y estética o entre concepción o percepción”.⁵⁷⁵ Artemio González García considera que “en *Fenomenología de lo poético*, que a mi juicio es la obra capital del maestro, la crítica tornasolea como un bazar de gemas ideocéntricas que sinestesian ideas con sensaciones. En ella los ideogramas poetizan y al mismo tiempo filosofan sobre la belleza y la verdad, el intelecto y los sentidos, la ideación y el espíritu, el sueño, el poeta y Dios; la preconciencia, la conciencia

571 Artemio González García, “Los ensayos de Arturo Rivas Sáinz”, en Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. I, Colección “Letras Inmortales de Jalisco”, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, México, 2008, p. 8.

572 *Idem.*

573 *Ibidem.*

574 *Ibid.*, pp. 8-9.

575 *Ibid.*, p. 10.

y la supraconciencia”.⁵⁷⁶ Pasando de lo sensual a lo intelectual, el poeta se recrea en los mundos estéticos, explorando el *arjé* de la *poiesis*, es decir, como creación capaz de producir emociones intensas, cuyos elementos pueden variar según el estilo literario. Todas estas observaciones se relacionan también con los materiales de la creación poética.

En el cosmos poético se hallan todos los elementos vinculados entre sí donde el fuego, el agua, la tierra y el aire se combinan estéticamente, ya que “la poesía por la misma poesía ha sido quintaesenciada por obra y gracia de la razón que imagina ‘extrayendo al plano de la fantasía y la sensación el mundo abstracto y general de los conceptos’”.⁵⁷⁷ Para comprender mejor esta fenomenología de la fantasía se tiene que avanzar hacia una depuración o purificación de los sentidos para llegar al *eidos* de lo poético, es decir, a la imagen reducida a sus notas esenciales, prístinas y virginales. De ahí que en esta obra se revele una conciencia poética de lo sensual, lo maravilloso, lo fantasmal y lo intelectual.

Arturo Rivas Sáinz considera una fenomenología de las sinestesias, capaz de armonizar todas las sensaciones, imágenes e ideas en una nueva experiencia estética. En la sección “Batuta” de la revista *Pauta*, publicada en 1941, se halla el germen de su *Fenomenología de lo poético*, tal como podemos apreciar: “La palabra tiene un valor plástico —pictórico y tectónico— no sólo como signo, sino también como visión. Es decir, vale no únicamente por el color o la forma que sugiere a la imaginación, sino por el que tiene a los ojos. Valor preponderantemente sensual”.⁵⁷⁸ Y más adelante sugiere: “Además de los estéticos valores visuales y acústicos que tienen las palabras de ordinario, pueden también tener un estético valor extraordinario, gustativo, táctil u olfativo. No sólo como signos estrictos, sino como correspondencias, es decir, como sugerencias de las imágenes de la vista y el oído primariamente representados, y aún como ‘sinestesias’, es decir, como confusiones que atribuyen a un sentido la aprehensión de un objeto —color, música, perfume— que es propio de otro sentido diferente”.⁵⁷⁹

Hay que advertir que el tacto juega fenomenológicamente un papel central dentro de la sensibilidad ortoestética, ya que el tacto es el sentido más sensible del cuerpo. De esta manera, se puede comprender que todos los sentidos guardan secretas correspondencias intersensoriales. En la transpalcación de los sentidos se hallan ejemplos de sinestesias donde la vista palpa los colores, el oído toca los sonidos, el olfato es el tacto de los aromas, y el gusto es el contacto de los sabores. Rivas Sáinz recuperó dos de los sentidos más relegados: el tacto y el olfato, además de reconocer el gusto o la sapidez, su fenomenología estética lo llevó a considerar la polifonía, las sinestesias y las opalescencias que se irisan en el lenguaje poético.

576 *Ibid.*, pp. 10-11.

577 *Ibid.*, p. 12.

578 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 2. Guadalajara, Jalisco, octubre de 1941, p. 12.

579 Arturo Rivas Sáinz, “Batuta”, en *Pauta*, núm. 3. Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1941, p. 20.

En un bello ensayo donde se relaciona la poesía con el pensamiento, la ética, la mística y la metafísica, María Zambrano nos va despertando hacia una *razón poética*, capaz de reconciliar a la filosofía y a la poesía. Para ello, considera dos caminos del pensamiento: el de la filosofía y el de la poesía. El primero surge del éxtasis o asombro ante lo inmediato, lo cual provoca un desgarramiento violento de la realidad; mientras que el poeta no renuncia del todo, sino que muchas veces delicuese las sensaciones en vagorosas fantasmagorías, la percepción del mundo se hace más sensible; allí surge la creación poética.

El filósofo se ha enamorado de una verdad inalcanzable, empero la persigue con un *eros* profundo y enigmático. El filósofo busca la salvación por medio de la razón y ese andar vigilante; mientras que el poeta descansa en el delirio y el sueño. El filósofo jamás duerme, se mantiene, por ende, lúcido y despierto. El filósofo vive en su conciencia y la conciencia es cuidado y preocupación. El filósofo no se percata de las apariencias porque sabe que son perecederas. El filósofo busca la verdad y esencia de las cosas. El poeta se realiza en los accidentes que le pasan a las cosas. Sabemos que el camino de la filosofía está guiado por las ideas claras y distintas, por los principios de identidad y contradicción, es decir, a la luz de la razón.

María Zambrano se pregunta afanosamente: “¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para todos su sueño?”⁵⁸⁰

Pues bien, este sueño es el que ha venido a florecer en el alma de Arturo Rivas Sáinz y, de manera excepcional, nos propone comprender la relación analógica entre filosofía y poesía; ya que no hay una sola manera de comprender la verdad como objetiva o científica, sino también como subjetiva o estética. Para el poeta el sueño no es comparable con la muerte, sino con la vida, otra vida, donde no impera el reino de la razón.

En la poesía rige una nueva lógica, más allá de los principios de identidad y contradicción, donde la imaginación crea mundos de fantasía conjuntando elementos que la conciencia despierta repele. El hombre que sueña no está sujeto a las leyes de la razón despierta, pero tampoco está separado de su “yo”, existe como una conciencia abisal, espíritu primordial del hombre que comunica con el inconsciente.

580 María Zambrano, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 2001, p. 99.

Arturo Rivas Sáinz considera dos formas de vivir: la carne y el espíritu: “En la primera, que es una vida en relación con la naturaleza, el alma está determinada por las incitaciones de los seres rodeantes, que se tornan sensaciones en los lindes con la carne. Mas en su otra vida, en la que en sí misma se recoge y de todo lo externo se abstrae, en esa vida de la imaginación, del sueño, de la locura y de la poesía, el alma se tiñe, se sinfoniza y se aroma, ya no de los objetos temporales y terrenos, sino de sus puras esencias abstraídas”.⁵⁸¹

Por su ambigüedad, la fenomenología de la ensoñación poética nos remite a una dualidad originaria: alma y cuerpo, ya que “mientras el hombre duerme, el alma vive su segunda vida, desligada de sus cadenas carnales, aunque rica en materias y elementos del mundo ambiente; adquiridos mediante los sentidos. Inextensa y no localizada en provincias del cuerpo con funciones privativas, hace las más bizarras mezclas y las más inesperadas combinaciones: nievefuego, colormúsica, cielotierra”.⁵⁸²

En *La fenomenología de lo poético* juega un papel importante la relación entre vigilia y sueño, día y noche; ya que en el fondo existe una complicidad entre poesía y lógica, verdad y belleza, poesía y belleza. La poesía tiene como umbral la vigilia y el sueño, la carne y el espíritu, el deseo y la imaginación. En esta imbricación nace la experiencia originaria, salvaje y primordial, cuya simbiosis se da en la transustanciación del espíritu en la carne, esto es, el quiasmo donde la carne se espiritualiza y el espíritu se encarna. Ese retorno a lo salvaje o telúrico nos lleva hacia un retroceso a las profundidades, a la sombra del inconsciente o preconscious donde se muestran los signos latentes de un lenguaje en estado naciente. De ahí que en la poesía se reintegra el espíritu a la materia, en esta doble dimensión de la vida anímica: vigilia y sueño. En el fenómeno poético encontramos tanto la claridad como la opacidad que conlleva el proceso de creación poética, ya que —en palabras de Rivas Sáinz— *la poesía es día y noche*. Para ello, se pretende comprender el fenómeno de lo poético en general. El ritmo y la prosa que teje en sus ensayos, siempre está permeado por la complejidad de un lirismo hermético, por las coloraciones afectivas que tiñen la textura de su texto y cierto ánimo del paisaje. En el cosmos estético de su *Fenomenología de lo poético* se halla un quiasmo irreductible que nos conduce a filosofar en la poesía y la consecuente virtud de hacer una filosófica poesía. Muchos niegan la compatibilidad de ambas. Pero nuestro “gambusino de oro” comprende la posibilidad de hacer una filosofía que, sin dejar de lado la abstracción, pueda acercarse a la literatura o a las artes, por ejemplo: pictóricas o escultóricas. El filósofo y el poeta discurren de maneras distintas, sin embargo, es justo reconocer en qué dimensión son necesarios uno del otro, esta relación supone cierta ambigüedad para poder pensar en imágenes y filosofar en poesía. De esta manera, la estilística de Arturo Rivas Sáinz puede ser vista como una filosofía de la literatura. “Ahora bien, todo punto de vista, —actitud o postura

581 Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, p. 226.

582 *Idem.*

ante el fenómeno vital— no es sino el ojo de la llave por donde avizoramos el mundo, tras la puerta de una subconciente o advertida filosofía”.⁵⁸³ Y más adelante se subraya lo siguiente: “Keyserling asegura que la filosofía es un arte. Su proposición puede voltearse del revés, afirmándose que el arte es filosofía. Esta y el arte no se oponen, están consubstancialmente unidos”.⁵⁸⁴ Por eso mismo, “no debe entenderse, sin embargo, que se habla de la filosofía como sistema filosófico expuesto metódicamente, ni como discursiva disquisición acerca de problemas lógicos, éticos o metafísicos; sino de ser surtidor callado interior de donde surgen los grandes pensamientos; de ese foco de irradiación infrarroja o ultravioletas —invisibles— en que se encienden los gérmenes primarios de las verdades más subidas...”.⁵⁸⁵ Finalmente, “todos los grandes problemas de la metafísica —unidad y dualidad, existencia y muerte, voluntad y razón, alma y mundo— han encontrado en la poesía sus más certeras soluciones, porque filosofía y poesía a veces se identifican, como la belleza y la verdad. Por eso es posible la poesía filosófica y la filosofía poética”.⁵⁸⁶

La filosofía poética rivasiana es como contrapunto y fuga; a lo largo de toda su obra se hallan las partes con independencia rítmica y melódica, construidas en torno a un motivo o moción, es decir, algo que nos mueve o conmueve. El tema o asunto señalan un percatarse de algo del que nadie quiere darse cuenta. Sin esta moción —e-moción, con-moción etc. — no se da el libre juego que impulsa la creación artística. En este sentido, el tema o motivo es fundamental para describir, ampliar, reanudar, desplegar o deshacer en pliegues, a través de rizomas o torsiones del lenguaje, las ideas que se quieren exponer.

Arturo Rivas Sáinz en su labor de crítico se propuso con precisión, rigor y exactitud poética comprender la verdad y la belleza de la experiencia literaria. El poema es un compuesto de materia, (asunto o cosa) y forma (poesía), continente (palabras) y contenido (ideas) formando una unidad indivisible.

Para advertir la trama de sus ensayos, Rivas Sáinz considera dos clases de lecturas: la atenta y la desatenta. La primera es una lectura discursiva, lineal y continua; la segunda, por el contrario, es discreta, polifónica y fragmentaria. En este sentido, ambas tienen su valor, ya que tanto la primera nos lleva de la mano, bajo la inferencia lógica de las premisas, y de manera encadenada las ideas de un autor, empero; la segunda nos proporciona ese placer estético y lúdico que es el arte de leer. En la lectura desatenta se guía por el *ordo amoris*, mientras que en la lectura atenta se orienta por el orden lógico.

Rivas Sáinz se sirve de la lectura desatenta para llevarnos por los vericuetos de la literatura suprimiendo las conexiones lógicas y los enlaces sintácticos, asimismo; podemos examinar ligeramente, sin la carga

583 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 87. *Vid. Signo, ensueño y etcaetera. Disección y autopsia del poema*. Editorial Gráfica, Guadalajara, 1941. Desde sus primeros libros se halla el germen de una filosofía de la literatura como unidad de estilo.

584 *Idem*.

585 *Ibidem*.

586 *Idem*.

conceptual, las significaciones en su prístina esencia. El *arjé* primordial de la poesía se nos revela en la materia bruta con que el lenguaje trabaja: como la arcilla o argamasa de un poema, donde en cada renglón se construyen las sílabas que forman a su vez, tejidos sensibles y afectivos del lenguaje. Esta forma de acercarse a la poesía nos permite comprender mejor un poema, conservando la imaginación sensible y expresiva de cada una de sus partes en un todo orgánico. Cada parte sirve al engranaje con que se forman las palabras, o sea, la musicalidad o plasticidad de un poema. De esta manera, como lectores, tenemos que ir combinando la melodía de las ideas de un autor y su resonancia en nosotros, no sólo de manera mimética o receptiva sino de manera auténtica y creadora.

Arturo Rivas Sáinz percibe en el fenómeno poético: la sonoridad, las coloraciones, las olfaciones, las palpaciones y los saboreamientos como cualidades sensibles con que se forma la poesía. La poesía no es algo que esté separado del hombre, sino que convive en su mundo circundante con intensidad y volubilidad. La percepción de un poema se nos muestra en su expresión colorida, fantasmal y sinestésica. La sensación que nos provoca leer un poema cuya belleza y armonía producen placer o zozobra. La experiencia sensible de un poema está en el más acá, en la carne sensible. Al mirar un poema no estamos viendo solamente las palabras que se siguen y que fluyen como un río por los canales o renglones, sino también se nos aparecen los intersticios o espacios en blanco donde las palabras tienen acomodo, esto es, su lugar en el texto. Al contemplar un poema se nos abre un nuevo mundo, surge allí una simbiosis, ya que nos dejamos llevar por el agrado o el placer que provoca cierta obra literaria.

La filosofía poética de Arturo Rivas Sáinz nos permite explorar el continente de las palabras, no sólo como signos; sino como fenomenología acústica y óptica o, mejor dicho, plurisensórea, sísmica, opalescente y sinestésica. En su *Fenomenología de lo poético*, Rivas Sáinz concibe que: “este fenómeno produce una inversión del valor ontológico de las cosas, que dejan de interesarnos exclusivamente por su apariencia. Realizada la abstracción, no son ya ni el mar ni el cielo lo que nos aprovecha para la poesía, sino azulidad y verdura, bullir de olas y giro de nubes, olor de sales y hálitos fragantes...”⁵⁸⁷

Arturo Rivas Sáinz considera cuatro facetas de la obra de arte literaria: materia y forma, continente y contenido. Asimismo, forma y materia se correlacionan en una unidad concreta. Las palabras que se expresan tienen tanto un valor material como espiritual, esto supone un valor sensorial y afectivo, ya que la materia poética puede ser fluida, consistente, maciza, perdurable, pero también voluble, aleatoria, imprevisible. La poesía nos lleva hacia una materia más sensible, blanda y suave. Esta materialidad cambia constantemente, se transforma en un juego de accidentes y apariencias. Pero no un mero juego de palabras,

587 Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. I, p. 228.

sino de imágenes, ideas y palabras que se representan como signos de las cosas. Ya que toda poesía es poesía de algo, y ese algo es una “cosa”, en sentido fenomenológico. De esta manera, la materia consiste en el asunto, tema o motivo que impulsa a la creación poética. Por otra parte, la forma resulta ser la manera peculiar de expresar, narrar o describir los acontecimientos, personajes o trama que compone una obra de arte literaria. De la forma del poema surge el estilo literario. Rivas Sáinz en *Palabra que se oye* muestra que “las formas primarias del habla son el verso y la prosa, en la que se versifican —se hacen verdades— el narrar, describir y exponer lo que, a su vez, puede hacerse en presente, en pretérito, en futuro. Toda esa fenomenología de sucesos verbales, y cada uno de sus fenómenos influye en la manera del curso, discurso de las palabras, y portanto en su forma”.⁵⁸⁸

Además, las palabras forman el continente en el que se contienen los signos como sentidos sensibles, sean acústicos, ópticos, hápticos, olfativos o gustativos, que se relacionan con la afectividad y las sinestesias. Hablamos de las palabras sonoras y significativas en relación con el continente y el contenido, ya que en el fenómeno poético se halla una correspondencia entre el significante (sensorial) y el significado (intelectual).

En la *Fenomenología de lo poético* se clasifican a los poetas, sean sensuales, imaginativos, racionales. Siguiendo a Husserl, Rivas Sáinz percibe estéticamente que “la poesía es cosa de fantasmas; pero eso no significa que ella sea elaborada por la fantasía sola, sin el auxilio de otras virtudes espirituales. Medianera entre los sentidos y el intelecto, la imaginación explota sus filones, para obtener el metal necesario para sus hechizos. De que el metal beneficiado sea de la mina sensual o espiritual resaltan dos clases de poetas”.⁵⁸⁹ Arturo Rivas Sáinz considera que existen poetas sensuales y espirituales, es decir, los que combinan percepciones con imágenes y los que unen concepciones con imágenes, asimismo, “los poetas que ligan sensaciones con imágenes son sensuales: auditivos, hápticos, olfativos, ópticos o gustativos. Un órgano se ha refinado en ellos, especialmente, para la captación de la belleza; un órgano es en ellos más sensible para su captura”.⁵⁹⁰ No hay poesía hecha de puras ideas, separada de las sensaciones que se ligan a la percepción y a la concepción. La estilística fenomenológica de Arturo Rivas Sáinz aborda tres estratos primordiales que van de lo sensual, lo imaginativo a lo racional. Consideramos que en la *Fenomenología de lo sensual* atiende no sólo a las sensaciones, sino a los sentimientos entrelazados a las sinestesias en la literatura. En la *Fenomenología de la imaginación* se aborda la intencionalidad poética en las imágenes, asimismo sobresalen las categorías como lo maravilloso y lo fantástico y, finalmente, concluimos con la *Fenomenología de lo racional*, es decir, como reducción de lo sensible a lo conceptual y lo espiritual.

588 Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. II, p. 145.

589 *Ibidem*, p. 243.

590 *Ibid*, p. 243.

INTROITO

INICIACIÓN A LA *FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO*

ARTURO RIVAS SÁINZ

No era lo mismo que me acostara de espaldas o que me echara boca abajo: si me acostaba hacia arriba, todo el cielo gravitaba sobre mi pecho, con su gran pesadumbre de sombras y de estrellas. Todo me incitaba entonces a una divagación desparramada que se acoplaba a la concavidad oscura, con un ansia de evasiones y con un ancho anhelo de ensanchamientos celestes. La noche entonces, mi noche, encendida y enlunada, caía sobre mí verticalmente. Era mi sueño de alteración y de fuga.

Pero si contrariamente, me echaba de bruces, mi pecho, mi vientre, la cara entera de mis muslos y hasta el dorso de mis pies estirados saboreaban, con el refinado gusto de cada una de sus células, el dulce manjar de la tibieza y de la tersura de las sábanas, plenamente poseídas. El sueño era hacia abajo; se hundía en la entraña terrena, en la negra y muelle profundidad de la arcilla acogedora. Me sentía más del mundo y mi telúrico descanso me vegetalizaba en una enervante quietud de arbusto.

Lo mismo sucede con las posturas de la vigilia y de la acción: cada una constituye un cambio. El sesgo flechante que rasgaba, como una secante, la circunferencia del alma, puede, enseguida, rozar apenas, tangencialmente, su periferia, o astillarse en una varia carpintería de reflejos, sobre su plena superficie. Luego el alma, primeramente atravesada y después nomás tocada o golpeada en pleno, sufrirá diferentes irisaciones y responderá con diferentes impulsos.

—¡Mirad el crepúsculo!— Ved cómo, poco a poco mezclado de noche, las nubes parecen evaporarse en una polvareda de gemas, de plata y de oro. Se aglomeran en grumos, como lentas borregadas; fingen caprichosas y fantásticas composiciones. Mas pronto su falsa solidez se derrite, ya por su propia, efervescencia, pero, ya también, por el simple cambio del punto de vista del espectador... Allá se ve una catedral amarilla y llameante... ¡Girad unos cuantos grados la pupilas y... la catedral ha desaparecido! Aún subsisten el amatista y la llama; pero no, no son los mismos, pues se han enchilado de rojo.

Cada estación, cada hora del día, cada instante producen sensaciones distintas, con distinto sabor, para el cual todavía no se ha inventado un nombre. Pero un oculto sentido de gusto, repartido por todas las partes del cuerpo, lo saborea y regusta, a menudo con ese paladar hipersensible de la memoria refinada. Pues conforme el mundo cambia, cambia igualmente el alma.

—¡Qué bello espectáculo!— —digo— ¡Mira cómo hierve esa rosa sobre la mejilla del cielo! ¡Parece una mancha de rubor!

—¿Ese qué? Ese bermejo, querrás decir. A mí me parece más bien una brasa encendida en el fogón...

Y no estamos sino a una mínima distancia uno del otro, con las apenas oblicuas miradas convergentes en el mismo ocaso y en la misma nube. Un grado diferencial en la incidencia de nuestro sentir es un grado de diferencia en nuestra sensación; un matiz diverso en el color de nuestro espíritu; un distinto tono en nuestra íntima orquestación. No podemos por eso tener sino nuestra propia vida, la vida de

nosotros solos, de cada uno, distinta y única. He aquí el misterio augusto de nuestra soledad. Santa soledad que sólo deshace un poco el sueño.

Para llegar al sueño, cada una de nuestras células se va adormeciendo, pues la sombra, que es de noche y morfina, se difunde con lenta y calmosa pachorra en ellas, como un suave narcótico paulatino. Entonces se rompe un poco, cuando es posible, la vida de relación. De una en una, aquéllas —las células— se ensimisman y, por tanto, se aíslan, disgregando la vida en tantos fragmentos cuantas ellas son. Únicamente se conserva la débil unidad, ahora resquebrajada, de la alusión a un «yo» en ese momento reducido a la inconciencia. Al anegarse en ésta, sus flujos y reflujos, comunicado hasta el mismo fondo de su profundo abismo, afantasman en el bullicio de sus linfas submarinas los objetos, que sólo una débil, cada vez más débil atención puede captar en la turbia y removida transparencia. Luego, ésta desaparece, tornándose opacidad y negrura: ha llegado el reino de la noche. Pero ha llegado, no el reino de la muerte, sino el de la otra vida, la inconciente. Todo en ella se renueva: una nueva lógica ordena las cosas en un orden, *sui generis*, ocasionado en las más remotas e inadvertidas relaciones, en las más absurdas e imposibles semejanzas. Semejanzas y relaciones que la conciencia despierta repugna; pero que la inconciencia reconoce y admite claramente... Los niños, los dementes y los poetas gozan a menudo de tales privilegios espectrales.

Aquí sí es posible la comunión: en esta abisal inconciencia de lo hípico, no vigilada todavía por el vigilante principio de las diferenciaciones. Aquí el hombre es igual al hombre y puede, por lo mismo, concordar con él. El sueño no deshace el «yo» del todo; sino que reúne sus sueltos fragmentos en una suma con la totalidad humana. El hombre que sueña y que duerme es él; pero es, al mismo tiempo, el espíritu primitivo e inmortal del hombre. Por el sueño nos llegan los mensajes de nuestros antepasados, de nuestros contemporáneos y aun de nuestros supervivientes. Todos los poetas se equivocaron comparando al sueño con la muerte: debieron compararlo con la poesía, pues sueño y poesía se parecen... Si se parecieran sueño y muerte, tendrían que parecerse muerte y poesía.

— Pero ¿en qué se parecen sueño y poesía?

— En que ambos reflejan la sucesión necesaria de los hechos; en que ambos prescinden de los principios de identidad y contradicción. Sin embargo, no del todo, pues aunque la asociación que aprovechan prolifera aparentemente en el puro azar expresivo, no fue un mero azar que, antes, las cosas significadas se asociaran subjetivamente. Además, ni en el sueño ni en la poesía se razona, pues haciéndolo no se lograría el objeto de la comunión, ya que el razonar es la fuente de perennes e inacabables contradicciones.⁵⁹¹

591 Arturo Rivas Sáinz, *Fenomenología de lo poético. Notas de asedio*, Tezontle, FCE, México, 1950, pp. 9-13. *Vid. Ensayos*, t. I, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2008, pp. 223-225.

DE LO AUDITIVO

La lengua es un sistema de signos, es decir, de unidades de expresión y contenido. La expresión o significante se refiere a la ordenación de los elementos fónicos; mientras que el contenido o significado se nos muestra en el aspecto conceptual de un determinado mensaje. Existe una mutua interacción entre contenido y expresión que forma la unidad del signo. Hay que notar la diferencia entre forma y sustancia, ya que la lengua es una forma mas no una sustancia. La forma es la estructura de relación que cada lengua mantiene, mientras que la sustancia es la materia o el medio en el que se realiza, lo cual se refiere a la realidad semántica fónica. La fonología estudia la forma de la expresión, mientras que la fonética estudia la sustancia de la expresión. Por un lado, la fonología abarca los elementos fónicos de una lengua y su función en el sistema de la comunicación lingüística. Por otra parte, la fonética estudia los elementos fónicos de una lengua como son la producción y constitución acústica y de su percepción. La lengua es una forma no una sustancia, marcó un giro en la lingüística delimitada por Ferdinand de Saussure. La sustancia puede ser vista como la realidad extralingüística semántica o fónica, y que corresponde con la materia. El significante de naturaleza acústica y articulatoria se desarrolla en el tiempo formando una cadena eslabonada. Arturo Rivas Sáinz considera que la poesía es composición de melodía y ritmo. Por ello, consideramos que hay una cierta complicidad entre música y poesía, lo cual nos muestra la riqueza de la expresión melódica que contienen los acentos, las pausas, el timbre y la entonación. Preferimos tratar del signo lingüístico no como la unión de imagen acústica y concepto, sino en términos de significante y significado, unidos indisolublemente:

La voluntad de asociar música y poesía, de la cual han abominado, sólo temporalmente, algunos poetas modernos, no es una mera ocurrencia. Al contrario, es un fenómeno natural y lógico; dentro de la lógica y naturaleza de la poesía: la expresividad de ésta no es conceptual, sino más bien sentimental. Ahora bien, no se llega al sentimiento sino por el camino de la música, que en el lenguaje es armonía expresiva, timbre, entonación, melodía y onomatopeya.⁵⁹²

En comparación con una partitura, la poesía puede organizarse en notas: blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas, etc... La poesía es sinfonía o polifonía que se desarrolla en el movimiento

592 *Ibid.*, p. 247.

melódico de los signos. Es el tiempo en el que fluyen los fonemas espaciales, y que se expresan en vibraciones armónicas. Para Rivas Sáinz la poesía es contrapunto y fuga, ya que “la monodia del lenguaje recto se vuelve discanto en la metáfora y aun polifonía, cuando aquélla es compleja. El movimiento melódico de los signos verbales consueña con otro movimiento melódico de los objetos metafóricos. Pues en la poesía hay no sólo un desarrollo lineal, sino un doble desarrollo paralelo. Cuando la metáfora no se funda en simple semejanza, sino que asocia extremos remotos y disímbolos, entonces se está ya en terreno polifónico, en pleno contrapunto”.⁵⁹³ De esta forma se mezclan y se remueven en orquestación la poesía, la música y la pintura, por ejemplo: en las variaciones sobre un tema: “puesto que el poema no se canta, la imitación se reduce a ese juego de repeticiones y variaciones en que se produce, aunque descarnado de su plasma melódico, el esquema rítmico del proceso musical”.⁵⁹⁴

Las palabras como materiales acústicos resuenan en la lectura como percepción estética, “pero hay más: algunas palabras, diseminadas más o menos periódicamente a lo largo del poema y convenientemente contrastadas, constituyen claras alusiones a coloraturas y ornamentaciones instrumentales”.⁵⁹⁵ Rivas Sáinz propone una estética de lo sensible donde se purifiquen los valores relativos a los vocablos:

Quizás se escape a los oídos, desorientados en la captación de vocablos sin significado, la suave música de los puros sonidos; pero, sin duda, éstos se organizan interiormente, en música verdadera, acomodando con sinfónico estilo el ingrátido vaho del espíritu, en un sentimiento tal vez impreciso, pero vagorosamente difundido en vivencias etéreas de escondidos estados placenteros: el soneto, la décima, la seguidilla, etcétera, no son caprichos ni azares; son, contrariamente, formas eternas porque, como las del pensamiento, responden a perdurables y esenciales estructuras del ánimo. La versificación moderna y vanguardista, buscando formas nuevas, no intenta rehuir la música; sino simplemente darle una mayor flexibilidad, como conviene a un alma voluble, proteica y llena de desiguales repliegues.⁵⁹⁶

Cabe reconocer las tendencias estéticas o literarias que asocian sonidos y colores, de manera expresionista, o aromas y colores, en suma, los plurifacetamientos de la experiencia sinestésica. Rivas Sáinz considera que “el paralelo de sonidos-colores —escala y gama— es otra manera de música verbal: tal vez consecuencia de la propia conformación de los órganos de los sentidos; tal vez consecuencia de experiencias trascendentales que, ocultamente, perduran en la subconciencia y luego, cuando sucede la oportunidad, se imponen en ciertos sonidos, ruidos, olores, tactos, etcétera”.⁵⁹⁷

593 *Ibid.*, p. 248.

594 *Ibid.*, p. 250.

595 *Idem.*

596 *Ibidem.*

597 *Idem.*

En la poesía se logran las sinestesias en ricas combinaciones de los sentidos. Esta experiencia que uno o más sensaciones se ha logrado en la poesía de Baudelaire, Rimbaud, y en español, en la poética de Juan Ramón Jiménez, Ramón López Velarde y Enrique González Martínez. Por cierto Rivas Sáinz, “asegura que la «u» es una voz que en el lenguaje emotivo se produjo bajo la emoción de la oscuridad, del miedo, del misterio, de la hondura —lúgubre, profundo, susto. D’Annunzio tenía, según aseguran, horror de la «u». Gil no perdona a Rimbaud el haber asignado a la «u» el color verde”.⁵⁹⁸

El estilista es capaz de llegar a comprender el habla en sus múltiples y variadas expresiones que, debido a su sensibilidad cultural, nos lleva a interpretar el lenguaje en estado naciente. De esta forma, Rivas Sáinz se propone el surgimiento de la melodía y el ritmo en el lenguaje hasta su origen plástico, háptico, gustual y olfático donde “las sílabas son las notas; las palabras, cédulas melódicas; las oraciones, frases; los párrafos períodos del discurso musical. El tuétano de esas formas es indudablemente el sonido que son las vocales, elemento acústico moldeable, y por tanto de múltiples avatares”.⁵⁹⁹ Desde esta perspectiva, podemos relacionar analógicamente: música y lenguaje, lo cual se muestra en la declamación, la poesía, el canto y en el ritmo de los acentos, los tonos, los timbres, en el énfasis exclamativo o interrogativo del lenguaje. Hay que aprender a escuchar, en esto consiste la clave hermenéutica. Rivas Sáinz equipara las vocales con los instrumentos de viento: la ‘a’ con el clarinete, la ‘i’ con el oboe, la ‘e’ con la trompeta, la ‘o’ con el cuerno y la ‘u’ con la flauta. Estas interrelaciones se manifiestan en una gama entera de colores y de sonidos, de sabores, de aromas o de tocamientos que evocan onomatopéyica y sinestésicamente las plurifacetaciones del lenguaje: la ‘a’ por su apertura nos figura la claridad y la luz, mientras que la ‘u’ por su cierre glotal nos representa la oscuridad de las cavernas. La mezcla de sensaciones es un tema de gran influencia en las vanguardias literarias y estéticas de poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Marcel Proust o Paul Valéry. A diferencia de las ciencias, “en la literatura no es posible llegar a los extremos hasta donde se va en la psicología. En aquella basta con que se atribuya a un sentido lo que es propio de otro: al tacto lo que hace el ojo, al ojo lo que corresponde al gusto, al gusto lo que debe hacer el oído...: música suave, o dulce, tocamiento sabroso, sonoridad brillante u oscura; o en cuanto a las acciones, habilitar al gusto para que vea, hacer que los ojos saboreen, o palpen...”.⁶⁰⁰ Rivas Sáinz considera la sinestesia como una metáfora en literatura, recordando los versos sobre las “Correspondencias” que Charles Baudelaire escribió a propósito: “Como largos ecos que de lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden”.⁶⁰¹ Esto ocurre no solamente con

598 *Ibid.*, p. 252.

599 Arturo Rivas Sáinz, “Gramaticalerías”, *El Informador*, lunes 25 de mayo de 1981, sección Gramaticalerías, pp. 4ª y 5ª.

600 *Idem.*

601 *Vid.* Traducción de M. B. F., en *Baudelaire. Poesía completa*, Río Nuevo, Barcelona, 1994. (s/p).

escritores, sino con pintores como Paul Cézanne, Wasily Kandinsky o Pablo Picasso, además de músicos impresionistas como Claude Debussy y experimentales como John Cage, Frank Zappa o Pink Floyd,

De esta manera, Rivas Sáinz avanza hacia los meandros del lenguaje desbrozando la maleza y maraña conceptual: “Pero antes de ir a las consonas, voy a tener que dejar, con tristeza y dolor, las sinestecias de las vocales, para estudiarles, a éstas, otras facetas que también se relacionan con la lectura”.⁶⁰²

Arturo Rivas Sáinz compara o asocia los sonidos consonánticos, tal es el caso de la *fl* como sonoro líquido: fluencia, fluvial o flor; en otros casos la *f* o *s* se escuchan como fricativos, sordos, es decir, por fricción, rozamiento, como en el caso de los instrumentos de cuerda que son frotados por el arco, asimismo, la *fr* nos evoca vibración o fricción, ya que “estos fonemas consonos, por el órgano de la fonación en que se impostan, y por el modo de hacerse, se agrupan en categorías que estudian la prosodia y la fonética. Entre esos órganos están la garganta, en que florecen la **g**, **c**, **k**, **p**. ej., reaparecen como garganta casi ahogada. La **ge** es la zoga del ahorcado... la **k** es el mecapal de la angustia. La **j** un anzuelo que atraganta desazones íntimas... La **c** un nudo en el cuello...”⁶⁰³

La fonología y la fonética estudian el sistema de articulaciones mediante la fisiología del órgano fonador o del habla, algunas nociones de acústica, esto es, cualidades físicas del sonido, la intensidad y el acento, empero también suponen la motivación fonética de los signos lingüísticos. La fenomenología de Rivas Sáinz describe los aspectos físicos (acústicos) y fisiológicos, sin olvidar lo psíquico-social. Las articulaciones vocálicas y consonánticas son descritas con amplitud, contrastando su teoría del lenguaje con varios ejemplos que van despertando la sensibilidad del lector.

Las consonantes tienen características peculiares, por ejemplo, las oclusivas se producen cuando la corriente de aire que sale por la glotis encuentra en su camino un obstáculo que impide su salida, es decir, un cierre. Desde esta perspectiva, podemos ver que la *t* es más breve que la *k*, lo cual distingue las oclusivas de las fricativas.

Encuanto a la forma de la pronunciación, algunas letras, como sonoridades, se producen por un golpe de aire expelido contra las cuerdas vocales. Así la **p**, **t**... y otras, que equivalen a los instrumentos de percusión —tambora, timbales, piano—; las fricativas, que rozan las mismas cuerdas, como los arcos de los violines o de las violas, chelos... los respectivos encordados; la **m** y **n**, en lugar de frote, obran con pulsaciones.⁶⁰⁴

602 *Ibidem*.

603 Arturo Rivas Sáinz, “Las consonantes”, *El Informador*, viernes 5 de junio de 1981, Sección Gramaticalerías, pp. 4ª y 5ª.

604 *Idem*.

Atendiendo a este criterio, podemos ver que existen las oclusivas sordas —tipos *p, t, k*— y sonoras —tipos *b, d, g, m, n*—. Por consiguiente, Rivas Sáinz interpreta las onomatopeyas del lenguaje donde la *rr* responde al rodar de los carros o ferrocarriles, la *fr* se cierra o se frena, la *s* es un suave siseo o silbido, la *ch* representa el cuchicheo, por eso es necesario tener afinado el oído para aprender a percibir las vibraciones y sonoridades que evocan las consonantes, y con ello poder estudiar su evolución o génesis, es decir, los cambios consonánticos, cambios de cantidad a timbre, de breves a largas, el tono y la entonación, el acento y el timbre, entre otros aspectos, “de cualquier modo son las consonantes, y sus combinaciones, los mejores instrumentos de que puede disponerse, no para repetir, sino para traer a la imaginación, el trueno, la tempestad, el cañoneo de un combate, el aletear de un ala... y millones de más cosas”.⁶⁰⁵

DE LO VISUAL

Lo visual y lo musical tienen muchas cosas en común, entre ellas el color, la intensidad, el matiz y el contraste. Las coloraciones afectivas del alma sensible nos muestran las opalescencias en la poesía, ya que “el alma es un cristal sensible a todas las luces que la hieren y que, al fundirse con ella, hacen mezclas de los más tenues matices y de los más delicados colores”.⁶⁰⁶ La percepción sinestésica refleja la vivencia coloreada de la audición y la vista, además de las sinestesias que mantienen secretas correspondencias con el gusto, el tacto y el olfato. Rivas Sáinz interpreta que “al teñirse el alma, su color se resuelve en una situación del espíritu: en un «ánimo». Cada uno de los colores se espectriza en un estado, en un modo de ser provisional. Y así el alma va siendo sucesivamente verde, colorada o amarilla”.⁶⁰⁷ Las coloraciones afectivas tiñen el mundo de una misteriosa afinidad. Los colores son sensibles, ya que se sienten con viveza o letargo. En este sentido, el color no solamente es un modo distinto de ver, sino un modo de sentir y estar en el mundo, el mundo colorido. La técnica pictórica del poeta se manifiesta de múltiples variaciones y tonos, además de una amplia gama de intercolores, ya sea mediante el adjetivo, el adverbio y otros contrastes que refuerzan el color y sus mezclas. Estos matices nos llevan a sentir el mundo colorido en estado naciente, ahí el poeta va despertando nuevas sensaciones a partir de los accidentes que le suceden al poema.

Un color puede reavivar un sentimiento, ambientar, iluminar o ensombrecer un paisaje. Para Rivas Sáinz “este mundo, plástico por la visualidad, casi no plástico por la inconsistencia de los colores ya tan cercanos de lo musical; este mundo de la coloratura es el resultado de una inversión del colorido: no son las cosas las

605 *Ibidem.*

606 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, t. I, 2008, p. 252.

607 *Idem.*

que tiñen el espíritu, sino éste el que, derramado sobre ellas, inmerso en ellas, les comunica, les proyecta la propia coloración de un estado”.⁶⁰⁸

Una fenomenología de las coloraciones afectivas puede rehabilitar nuestra experiencia perceptiva del mundo del color, sea color real o imaginado, por ejemplo, “en alguno de sus poemas afirma Juan Ramón que los colores componen la vida. Si el delicado poeta fuera un extrovertido, tendríamos que interpretar sus colores como «percepciones», pero como es más bien un saboreador meditativo, vuelto hacia adentro, no podemos menos de considerarlos como «concepciones», máxime si advertimos que el alma de Juan Ramón no es coloreada por las cosas, sino que más bien las colora”.⁶⁰⁹

Arturo Rivas Sáinz considera el color evocado y expresa que “hay un efecto en la coloración que no se percibe nomás, sino que también se siente, profundamente, allende los linderos puramente visuales y auditivos”.⁶¹⁰ Los ojos ven los colores, pero el ánimo distingue los matices conforme los tonos se disponen en contraste con la luz y la sombra de un paisaje ecléctico, lo cual “podría decirse que distinguen el púrpura y el verde y aun los distintos matices de los mismos, pero la mezcla de ellos no es puramente óptica, sino también anímica. El mismo paisaje produce distintos estados anímicos conforme la luz del sol, fugada, va lentamente retirándose, o recobrada y presa, va lentamente volviendo”.⁶¹¹

Arturo Rivas Sáinz recrea una fenomenología plurisensoria, polidéica, sísmica y opalescente, puesto que considera los cinco sentidos, además de tomar en cuenta el movimiento de las cenestesias y la rica combinación de sentidos como las sinestesias. Sus cuatro estructuras fundamentales nos permiten investigar los sendos rasgos estilísticos de una obra o de un autor: *materia y forma, continente y contenido*. Los poetas pueden ser considerados dependiendo de su estilo literario. Algunos suelen orientar su poesía hacia los aromas como Baudelaire, otros suelen utilizar la música poética como José Manuel Othón, lo pictórico y lo gustativo del lenguaje como Ramón López Velarde, lo háptico como Rafael Solana, en suma, se vierte una larga lista de autores citados por Rivas Sáinz que nos muestra su amplia formación literaria y filosófica.

Asimismo, queremos señalar que existen controversias conceptuales entre la *Teoría del lenguaje* de Karl Bühler y la *Fenomenología de lo poético* de Arturo Rivas Sáinz. Ambos autores consideran relevante el problema del lenguaje onomatopéyico, en el nivel fenomenológico. Para ello, atienden a la sonoridad y plasticidad del lenguaje, además de la relación entre significante y significado. Por consiguiente, nos muestran una veta no descubierta del lenguaje pictórico y poético.

608 *Ibid.*, p. 255

609 *Ibid.*, p. 257.

610 *Ibid.*, p. 260.

611 *Idem.*

Karl Bühler en su *Teoría del lenguaje* considera el lenguaje onomatopéyico para mostrar los elementos que enriquecen al significante. Para ello comienza expresando que “no hay campo pictórico en el lenguaje”.⁶¹² Además, expresa que “hay tendencias pictóricas no solo entre los poetas, sino por todas partes en los productos lingüísticos”.⁶¹³

Más adelante nos advierte que la teoría del lenguaje si quiere dar cuenta de su origen tiene que volver sobre este problema fundamental. En este sentido, afirma que “el lenguaje no sería lo que es, si hubiera en ella un campo pictórico coherente, eficaz. Pero el lenguaje es bastante tolerante para consentir en determinados límites, donde sus recursos peculiares están agotados, el heterogéneo principio pictórico. En otro caso, la ley estructural del lenguaje, tal como este es, acaba con todo intento de pintar en abundancia”.⁶¹⁴ Esto lleva al problema sobre el enlace del lenguaje con las cosas, tal como lo intentó Aristóteles. Werner propuso “el lenguaje al servicio de una voluntad de expresión”.

Los que sobrestiman las onomatopeyas, es decir, el principio pictórico del lenguaje han sido Platón, en parte en el *Cratilo*, y algunos filósofos chinos, asimismo poetas barrocos, Herder y Humboldt. Por su parte, Karl Bühler refiere que “la necesidad pictórica brota en las amplias junturas que la heterogénea estructura, ajena a lo pictórico, del lenguaje deja abiertas libre y despreocupadamente; incluso tiene, para insistir en la imagen del palmo de tierra para sí propia y *last not least* funciona de un modo peculiar en el dominio de la expresión lingüística, lo cual ha de reconocerse especialmente más adelante”.⁶¹⁵

En el siguiente apartado muestra en “las potencias pictóricas de la materia fonética” algunas acepciones que considera relevantes: “los gramáticos griegos llamaban al fenómeno, en torno cuya importancia en la estructura del lenguaje se ha discutido ya mucho, no como nosotros «pintura fonética» (*Lautmalerei*), sin más, sino más específicamente «pintura verbal» (onomatopeya), en lo cual quizá se encierra una sabia restricción”.⁶¹⁶ Se pregunta si acaso se puede imitar pictóricamente el mundo con sonidos de la voz. En todo caso puede suponerse que los sonidos producidos pintan solamente lo esencial. Lessing niega esta posibilidad de que pinten lo esencial, mientras que Herder considera cautelosamente que alguna vez se ha pintado y los verdaderos conocedores del lenguaje lo seguirán haciendo. Lo que se intenta es comprender las potencias pictóricas que contienen los medios vocales. Para ello, se considera el hecho acústico de la vocalización y el hecho motor de la articulación. Además de una rica variación de timbres en los tonos de la voz, ya que las diferencias vocales son diferencias de timbre.

612 Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Trad. Por Julián Marías, Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 3ª edición, 1967, p. 296.

613 *Idem.*

614 *Ibid.*, p. 297.

615 *Ibid.*, p. 300.

616 *Idem.*

Karl Bühler ejemplifica su teoría onomatopéyica del lenguaje contrastando los sonidos de los diversos instrumentos: “una nota de violín suena a violín; una nota de trompeta, a trompeta, en virtud del carácter propio de las notas de cada instrumento, compuesto de tono fundamental y tonos concomitantes. La cosa es completamente distinta en la voz humana, en que este carácter estructural cambia de una vocal a otra”.⁶¹⁷

Para Bühler, a diferencia de Rivas Sáinz, no se pueden imitar las vocales sonoras, por ejemplo, con los instrumentos, ya que los instrumentos no hablan una lengua, sino que son lenguaje, expresión, música. Para imitar a la voz humana se necesitaría algo así como un órgano (o piano) con varios registros, o habría que inventar instrumentos distintos de los usuales como la guitarra, violonchelo, flauta o trompeta. Sin embargo, la voz humana puede imitar o expresar sonidos onomatopéyicos parecidos a los instrumentos. Además de los múltiples plurifacetamientos que muestran los timbres. Esta analogía entre voz humana e instrumento nos puede servir para valorar el fenómeno de las onomatopeyas.

Karl Bühler en su *Teoría del lenguaje* nos advierte que “también los instrumentos musicales impregnan y envuelven las notas que producen con ruidos característicos: la flauta silba, el violín roza, el arpa es pulsada, el piano golpea, el tambor redobla. Pero el aparato vocal humano, silba, sisea, redobla, etc., en muchos matices, que se pueden dosificar con extraordinaria finura”.⁶¹⁸ La vocalización llega a variadísimas y complejas adaptaciones debido a la articulación lábil y ágil que se hace de todo ese silabeo cuya materia prima es fonética.

Sievers propone toda una fonética que intenta comprender la sílaba como una alargación temporal a voluntad, cuya duración oscila entre una décima de segundo y lo que el aliento exhale. Esta nota peculiar nos permite comprender la sílaba desde la duración del sonido como una fluencia sonora cuyo proceso es medible por su extensión alargable a voluntad. En el fenómeno sonoro se puede mostrar cuando hay un corte silábico, ya que existen puntos de inflexión, que marcan un cambio de dirección que se expresa en la curvatura de la intensidad, altura o timbre. Sievers considera que *La teoría acústica del punto de inflexión* nos puede mostrar los límites entre sonidos y sílabas, y más “exactamente como los puntos de inflexión consonántica marcan divisiones silábicas”.⁶¹⁹

Karl Bühler señala que “El mundo que vivimos tiene tanto una faz acústica como otra óptica. Ruidos y sonidos nos envuelven, son característicos de innumerables sucesos y cosas que nos interesan, y funcionan diacríticamente”.⁶²⁰ Para ello, advierte con un claro ejemplo:

617 *Ibid.*, p. 301.

618 *Ibid.*, p. 302.

619 *Ibid.*, p. 303.

620 *Ibid.*, p. 304.

No necesitamos mirar por la ventana, sino que percibimos por el oído lo que pasa cotidianamente en la calle y en las habitaciones contiguas. Si se verificara entre los especialistas una votación acerca de quién está más ricamente provisto de recursos pictóricos: el pintor cromático o el pintor vocal, daría sin vacilar mi voto al segundo. Y declararía además de todo lo ya dicho que la articulación silábica como tal tendría que hacer posible un procedimiento pictórico completamente peculiar, que debería llamarse (si el nombre no estuviera ya ocupado) «película sonora». No porque se agregue nada óptico, sino porque se desenrollan en él pequeñas imágenes sonoras sucesivas. No sílabas lingüísticas, naturalmente, sino auténticas pequeñas imágenes fonéticas, vistas en miniatura del mundo sonoro; para mí no ofrece duda que alguien ejercitado en ello podría recorrer y reproducir pictóricamente sucesos complejos, tan sistemáticamente como hoy un experto «rodar» una película óptica.⁶²¹

En este sentido, se puede mostrar una teoría del lenguaje que nos permita interpretar la “música pictórica” que existe en los matices y contrastes que generan la voz humana, con sus recursos vocálicos: caja torácica, laringe, tubo de boquilla, etc..., sin acudir claro a un instrumento, como el piano. Bühler considera que existen acróbatas verbales, además de pictóricos o musicales, aquellos que dotan a la palabra de una nueva significación sensorial e intelectual. Karl Bühler se cuestiona acerca de “Los límites de lo imitativo en la ley estructural del lenguaje”, considerando una teoría del lenguaje onomatopéyico que no separe la musicalidad y plasticidad del lenguaje. Por qué a los lingüistas no se les había ocurrido este problema acuciante para toda una fenomenología. Asimismo, se construye una teoría del lenguaje considerando la función onomatopéyica, y para ello, da ejemplo, como cuando se trata de “describir con la voz el ruido de los caballos en marcha o los ruidos de una locomotora que arranca”.⁶²² Desde Homero a Schiller y Wagner se muestran los recursos estilísticos que ofrece el lenguaje onomatopéyico. Ellos fueron artistas del lenguaje que plasmaron un matiz o resonancia de audición material en su descripción lingüístico-intuitiva. El lenguaje onomatopéyico se puede enriquecer del ambiente visual:

Es decir, se producen palabras, series verbales, frases bien formadas y composición de la lengua. Y sólo por añadidura presentan algo así como el matiz secundario de una imitación fonética. Puede ser una composición pictórica única o una película sonora (en el sentido desusado de la palabra considerado por nosotros), es decir, una serie de pequeñas imágenes sonoras. Los poetas han rodado aquí y allá alguna vez en unos cuantos versos tales películas sonoras breves, y han conseguido permanecer en el campo de lo lingüístico porque han utilizado solo ciertas asociaciones y grados de libertad que no afectan a la auténtica ley de composición de la lengua.⁶²³

621 *Idem.*

622 *Ibid.*, p. 305.

623 *Ibid.*, p. 306. El autor se cuestiona más adelante lo siguiente: “No quiero poner en duda su destreza; ¡pero seamos sinceros! ¿Qué pobre imitación sería el fragor de la tormenta o del oleaje en los versos de Schiller en comparación con lo que produce un virtuoso de la imitación? Hablo en un supuesto irreal y agrego: Si Schiller no hubiese tenido otra ambición que competir de igual a igual con tales maestros de la imitación”.

Karl Bühler considera que el lenguaje onomatopéyico como medio de representación contiene “cerrojos sintácticos” dependiendo de cada lengua, como “cuando en una lengua, por ejemplo, la sucesión de las palabras en la frase es muy relevante sintácticamente como en francés moderno o en inglés, esto pone de antemano límites más estrechos a la construcción de pinturas fonéticas unitarias que en griego, latín o incluso en alemán”.⁶²⁴ En *Teoría del lenguaje* se pretende describir fenomenológicamente la formación de frases en la elección y formación de las palabras como zonas de libertad en donde repercuten las tendencias pictóricas. Para ello se consideran ciertas restricciones, asimismo, los antiguos gramáticos, en vez del compuesto en alemán más amplio *Lautmalen* (pintura fonética) introdujeron el más estricto de *Namenmalen* (pintura onomástica) como denominación general de todo el procedimiento:

El hablante individual no puede *ampliar* pictóricamente el léxico a su antojo; la cuestión será siempre si encuentra en el léxico lo que necesita, o si el conjunto de la lengua permite o no este o aquel neologismo que le sería más cómodo. Anotamos así sin más discusión como *segunda* condición límite de la onomatopeya que el tesoro verbal de una lengua puede agotarse con destreza, pero no ampliarse esencialmente con neologismos.⁶²⁵

Karl Bühler describe que “los nombres de ruidos son manifiestamente pequeñas imágenes fonéticas más o menos fieles a la apariencia; en qué proporción puede encontrarse lo comparable desde el principio en otras palabras o haberse deslizado en el curso de la historia de la palabra, habrá de comprobarse especialmente y en detalle”.⁶²⁶ Y una tercera restricción o condición límite, si se toma en cuenta el hecho de la *fonología*: “La *materia* fonética de una lengua es enormemente rica en potencias pictóricas. Pero si es verdad lo que dicen los fonólogos, que cada lengua solo utiliza un sistema escogido de signos fonéticos (fonemas), ¿qué se sigue de esto?”.⁶²⁷ Todo esto equivale a dar una detallada y sistemática respuesta, así como la indicación de grados de libertad y nuevas restricciones al mismo tiempo. La fonología relega lo pictórico del conjunto verbal, provocando una dispersión de sonidos particulares que puede agotarse en sus zonas de variación fonológicamente irrelevantes. Para ello, retoma como ejemplo los experimentos de Werner y de otros que revaloran la importancia de lo pictórico en el lenguaje.

Los experimentos de Werner consisten en describir pictóricamente las palabras, sonido por sonido. Bühler expresa que “cada fonema (signo fonético) deja abierto un margen de realización y en ese margen

624 *Idem.*

625 *Ibid.*, p. 307. Más adelante expresa el autor: “Cómo puede operarse con el aprovechamiento del tesoro verbal y cómo con sus alteraciones comprobables históricamente respecto al procedimiento pictórico, son por hoy cuestiones pendientes”.

626 *Idem.*

627 *Ibidem.*

pueden introducirse y ponerse de relieve alusiones pictóricas”.⁶²⁸ Tal como lo muestra la palabra “jabón” en alemán “seife”, cuya interpretación caracteriza pictóricamente lo espumoso de la “s” y la “f” y la resbaloso de la “ei”, que líquidamente fluye en sonidos verbales: s-e-i-f.⁶²⁹ La “s” y la “f” son de más duración, como la efervescente espuma que provoca una ola sonora de mar.

Para ello, Bühler establece que “solo se puede matizar pictóricamente mediante una pronunciación acentuada en la medida en que lo permiten los requisitos primarios de la diacrisis”.⁶³⁰ Y más adelante, expresa que “en cambio, satisfaciendo los requisitos de la diacrisis, esto hay que reconocerlo, el hablante puede modular la materia fonética como quiere y puede, para echar mano pictóricamente al carácter sensible de la cosa”.⁶³¹ Puede moldear el lenguaje según las necesidades pictóricas, que varían de una situación verbal a otra. Las observaciones de Werner son afirmaciones en el dominio de la *parole*, (lengua heredada) mas no en el dominio de la *langue*, (creación verbal). Así en la lengua se consideran ciertas normas que tienen que emplear los estilistas para la formación de palabras acuñadas fonemáticamente, cierta precisión y limitación que a toda necesidad imitativa inmoderada ofrecen los cerrojos fonemáticos. Las notas fonéticas de las palabras, los fonemas, pueden afinarse con precisión, sin embargo, la lengua deja abiertos ciertos márgenes donde la materia fonética puede modelarse pictóricamente.

El pintor vocal considera la materia fonética y plasma la sensación correspondiente a la melodía que provoca una frase o una palabra en nosotros, pese a que cada lengua mantiene sus cerrojos fonemáticos, como se puede mostrar en las lenguas de entonación. De esta manera se puede fijar objetivamente la riqueza melódica que se expresa en un fonema vocal único de una palabra única tomada del lenguaje cotidiano y representada gráficamente donde resuena con toda su alma en una vocal semejante.

La relevancia que cobra en el lenguaje el uso de las onomatopeyas nos muestra una riqueza inagotable. ¿Por qué habrá sido relegada esta función imitativa del lenguaje? Podemos encontrar que el positivismo redujo el estudio del lenguaje al atomismo lógico donde el carácter científico se despoja de las cualidades sensibles. No es sino hasta que la fenomenología como ciencia vino a reanudar el horizonte de la significación y el sentido.

En la experiencia del mundo encontramos que muchos ruidos nos rodean en cada momento y con ellos formamos representaciones como el sonido chasqueante, el aullido del viento, la sirena de aviso puede ser fácilmente imitada.

628 *Ibid.*, p. 308.

629 Véase que no sucede lo mismo con el salto fonemático de la palabra “espuma” en alemán “Schaum”, pues contiene *cerrojos fonemáticos*: la “au” no resbala como la “ei”, en la lengua alemana.

630 *Idem.*

631 *Ibid.*, p. 309.

Bühler retoma a Wilhelm Busch, quien considera que “la separación entre lo lingüístico y lo no lingüístico, que se opone a ello, está realizada con notable precisión y la producción de nuevos nombres de ruidos se mantiene dentro de los límites del dominio que está caracterizado como lingüístico por el cerrojo fonemático”.⁶³²

Lo mismo vale para la imitación de gestos y sonidos, gritos y voces de animales, hasta llegar al impresionismo que considera la descripción vocal como reproducción de símbolos; aunque existen casos en que mediante algunas palabras no se logre imitar lo acústico con lo acústico, sino lo no acústico con lo acústico. El centelleo, por ejemplo, es un fenómeno óptico; el cosquilleo es una impresión táctil. Bühler considera que “son formas de movimiento y figuras dinámicas las que aquí que se reproducen”.⁶³³

Karl Bühler afirma que “toda reproducción fiel a la apariencia implica también más o menos de fidelidad a la relación, pero no a la inversa”.⁶³⁴ Esto fue tratado por Wundt de manera correcta. “Únicamente, en Wundt persisten los términos «imitaciones sonoras» e «imágenes fonéticas»”.⁶³⁵ Por otra parte, Bühler considera que “desde entonces los psicólogos han trabajado mucho sobre las sinestias; el que quiera seguir con precisión los fenómenos de transición entre la reproducción fiel a la relación y a la apariencia tiene que consultar esos hallazgos”.⁶³⁶

La comprensión estilística requiere de una previa aclaración sobre los términos “significante” y “significado”, usados por Ferdinand de Saussure en sus *Cursos de lingüística general*. En esta obra Saussure considera que la naturaleza del signo lingüístico no une una cosa con un nombre, sino que consiste en asociar un concepto a una imagen acústica, entendida, no en el sentido de un sonido puramente material o físico, sino psíquico o sensorial. El concepto y la imagen acústica son elementos inseparables de la lengua y la cultura.

La teoría saussuriana afirma que el signo lingüístico es arbitrario, según sea la cultura en que se habla, se escucha y se vive. El signo es la unión de significado y significante, para evitar ambigüedades entre concepto e imagen acústica. Así lo distingue Saussure: “nosotros proponemos conservar la palabra *signo* para designar la totalidad, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*, estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte”.⁶³⁷

632 *Ibid.*, p. 312.

633 *Ibid.*, p. 313. El autor expresa lo siguiente: “No pertenecen a las cualidades sensoriales específicas, sino a las superspecíficas, es decir, datos que se deben a varios órganos sensoriales a la vez; son los *aistheta* *coina* de Aristóteles, y por eso tampoco llamamos lo que aquí se da una reproducción fiel a la apariencia, sino 'solo' fiel a la relación (o fiel a la figura)”.

634 *Idem.*

635 *Idem.*

636 *Idem.*

637 Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, Ediciones Fontamara, 3ª edición, México, 1988, p. 104.

El lenguaje como estudio del signo compuesto de significante y significado nos permite ahondar en los problemas del lenguaje referentes a la estilística, la lingüística, la semiótica, la fenomenología y la hermenéutica, por mencionar algunas. El significante es de naturaleza auditiva y consiste en la transmisión del lenguaje mediante el habla y la escucha.

El significante acústico no es el mismo que el visual, ya que el acústico posee una sola dimensión que se va encadenando, linealmente; por otro lado, el visual posee muchas dimensiones, simultáneas entre sí, yuxtapuestas unas con otras.

De esta relación surge la propuesta de estudiar el lenguaje poético desde el elemento acústico, rítmico y musical, y el componente visual, plástico y arquitectural. Recordemos que las onomatopeyas son juegos del lenguaje basados en la repetición que provoca la imitación de sonidos y que varían dependiendo la cultura y la lengua.

Dámaso Alonso en su libro sobre la *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* nos advierte de este problema entre “significante” y “significado”.

Un «significante» (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo «significante» moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica.⁶³⁸

De esta manera podemos apreciar que el “significante” es complejo, ya que puede representar varios conceptos o ninguno, según sea el caso, tal como sucede en la metáfora. El “significado” sería resultado de esa carga tan compleja, de la cual existen “significados parciales” que van ofreciendo matices de afectividad, intencionalidad e imaginación que enriquecen al concepto.

Asimismo, se refuta la noción de “significante” de Saussure, quien solamente la emplea como “imagen acústica” dejando de lado los plurifacetamientos del lenguaje, es decir, sus matices y sus contrastes, ya sea en la entonación, el ritmo, la velocidad, la pausa, la tensión, la intensidad, la plasticidad y la musicalidad inherentes al gran complejo de significantes que suman un significado total.

En la fenomenología de Dámaso Alonso, al igual que en la fenomenología de Rivas Sáinz se concibe que el objeto de la estilística se refiere a lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual.

638 Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1950, pp. 22-23.

En las obras literarias se hallan imbricados los sentidos, y con ellos, sus experiencias sensibles como el olor refinado, el sabor que regusta, el color evocado, el tacto que palpa y el oído que sondea. Estos sentidos forman el material del que está hecho un poema, esto es, las vivencias y las representaciones de esas vivencias. En la creación poética podemos encontrar una materia olfativa en la que se proyectan los aromas en la memoria. Sin embargo, esta materia es fugaz y huidiza, ingrátida e imponderable. La función del olfato ha despertado en las últimas décadas numerosas investigaciones. Las fragancias en la poesía han recobrado en el campo olfativo un nuevo tratamiento fenomenológico. El olor como descripción de la forma percibida.

Arturo Rivas Sáinz expresa que: “la esencia aromática llega a ser como signo de un estado de ánimo. Ánimo es, según su propia etimología, viento, soplo, aspiración, anhelo, es decir, vehículo de perfumes y fragancias, fragancia él mismo”.⁶³⁹ Una poesía de lo olfativo recobraría los hábitos que se encuentran en los objetos odorantes, es decir, una fenomenología de las esencias. El perfume es una forma o esencia, mientras la materia constituiría el elemento corpóreo que subyace en lo exterior y en lo sensible a la expresión. La forma es lo que constituye una esencia, empero, los objetos, además de tener una forma esencial pueden tener diversas formas accidentales: el color, el perfume, la gravedad, el sabor y el sonido. Sin embargo, la forma esencial del aroma se torna voluble, mudable y fugaz. De esta manera, Rivas Sáinz considera una fenomenología de las esencias en torno a la obra de Baudelaire y Juan Ramón Jiménez: “¡Qué diferentes los olores de Baudelaire! En Juan Ramón, perfumes florales, suaves, tiernos, pálidos, tenues en Baudelaire, olores animales, ardientes, punzantes, nocivos, ásperos, virulentos. En aquél, jazmines, azucenas, rosas, heno, acacias, heliotropos, lirios; en éste, miasmas, hedores, carne, transpiraciones, carroña, cabellos, tinieblas que hieden”.⁶⁴⁰ Y más adelante continúa diciéndonos Rivas Sáinz lo siguiente “en ambos, sin embargo, el olor figurado para las cosas inodoras y espirituales: del mismo modo huelen una rosa y un estado del alma. Ambos sienten la correspondencia de perfumes y otras sensaciones. Baudelaire la proclama en su famoso soneto; Juan Ramón la expone: «olor fresco», «aroma música», «olor a pétalo frío», «áspera fragancia de hojas verdes»”.⁶⁴¹

El olfato es uno de los sentidos más olvidados por las ciencias y, sin embargo, cabe mencionar que la invisibilidad de los olores cobra mayor interés en las investigaciones fenomenológicas. Hay que reconocer

639 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, t. I, 2008, p. 261

640 *Ibid*, p. 267

641 *Idem*

que la fenomenología va más allá de lo que la ciencia física o natural ha despertado, es decir, deja de lado los estudios neuro-fisiológicos que sobre el olfato se pueden establecer como medidas físico-químicas (olfatómetros), reacciones o estímulos analizados bajo espectrómetros o cromatógrafos. Lo que nos interesa es volver a la experiencia originaria de los sentidos. Las sensaciones olfativas sugieren interpretaciones estéticas, subjetivas capaces de concordar con expresiones de sentimiento, asfixia o ahogo, tranquilidad o deseo, letargo o viveza. Una estética de lo odorífero como tendencia en la poesía nos enseña a recobrar el sentido del olfato mediante nuestro contacto con el mundo. En la vida cotidiana acumulamos un sinfín de experiencias olfativas y estímulos que conforman el imaginario olfativo de los fenómenos odorantes. El material olfativo es sutil, fugaz y huidizo, ya que no puede construirse una obra de arte en la que se plasme, como en la arquitectura, una bóveda de aromas ancestrales. El *sentido sensible* del aroma consiste en ser fugitivo y volátil, por eso no alcanza a imprimirse como en el lienzo de un cuadro o en el pentagrama de una partitura musical, sin embargo, el olfato se halla cercano a la música y a la danza, debido a su mudabilidad y fugacidad. Debido a esto, no podemos clasificar los olores con el rigor de la ciencia, ni muchos menos apresar en métodos o sistemas la rica variedad de aromas, es decir, una vasta e inmensa gamma de olfaciones intermedias que se entrecruzan con otros sentidos. El fenómeno olfativo no se dejar captar, ya que es inaprensible. El autor de la *Fenomenología de lo poético*, encuentra que “la dificultad sube de punto cuando se considera que el olfato es un sentido de proximidad que no permite un vacío entre el objeto y el sujeto, sino que se produce por contacto material entre ambos”.⁶⁴² Asimismo, se llega a la analogía de que “las ondas luminosas y las vibraciones del sonido conmueven transitoriamente, desde el punto de vista fisiológico; pero las partículas perfumantes se hacen —quizá— parte del oedor, de tal modo que, en alguna forma, alteran su plásmica composición: un hombre que huele no sólo recibe sensación, sino también, en sus mucosas, sustancia y materia de pétalos”.⁶⁴³ En esta fenomenología estética el sentido del gusto y del olfato se transmiten por contacto con las cosas. Rivas Sáinz clasifica que los sentidos superiores nos ofrecen síntesis, panoramas o conjuntos, mientras que los sentidos, llamados inferiores, nos entregan las cosas en su corporeidad, por así decirlo, en escorzos. Una fenomenología de lo sensual considera que “ningún sentido, sin embargo, nos da la cosa entera: es menester sumar las aportaciones de todos para obtener la íntegra apariencia”.⁶⁴⁴ El olfato nos proporciona una esencia aromática que se afantasma. Estas sensaciones olfáticas se delicuescen en vagorosas fantasmagorías donde el iris odorífero registra las variaciones. El sentido del olfato nos transmite imágenes que se afantasman, al igual que la música, la pintura o la poesía.

642 *Ibid.*, p. 261.

643 *Idem.*

644 *Idem.*

El arte jamás consistió en algo distinto que espectralizar la naturaleza, convirtiéndola en imagen. En poesía, nombrar una cosa equivale a evaporarla en sus esencias imaginativas: si se dice «romero», por ejemplo, el hombre entero debe concurrir, de los distintos rumbos de su carne y de su espíritu, a olerlo, a contemplarlo, a tocarlo y saborearlo...: allí estará, como un álamo disfrazado de acacia —hojas de caras verdes y reverses albos, amargo y odorante, fresco, abierto y nemoroso...⁶⁴⁵

En esta fenomenología se pasa del sentido corporal al espiritual y sus mutuas interacciones, tal como la poesía y el aroma, el olfato y la música, el olor y la vista, por ejemplo. En la *Fenomenología de lo poético* se consume el sentido del olfato en la poesía de Juan Ramón Jiménez:

La sensibilidad exquisita de Juan Ramón —otra vez Juan Ramón— juega con la tornadiza volubilidad, con la fugitiva virtud perenne y constantemente renovada de los perfumes, aprovechando con vario y numeroso modo sus encantos. Para él no es el perfume solamente una sensación, sino una sensación sublimada hasta la gracia del espíritu y de lo aparentemente inodoro. Tiene por tanto a su disposición una especie de olor sensitivo y otra especie de olor espiritual.⁶⁴⁶

Arturo Rivas Sáinz divide la fenomenología de lo olfativo en dos formas de sentir y percibir, corporal y espiritual, tales como el olor de la carne y el hálito del ánimo despiertan nuevas sensaciones donde “el perfume sensual completa la imagen del objeto, añadiéndose a su color y a su estructura”.⁶⁴⁷ Siguiendo las huellas de Aloys Müller, podemos anunciar que se orienta a comprender cualidades como: intensidad y saturación, además de adjetivos que califican los olores en especias, aromáticas, de flores o fragantes, de las frutas o las resinas. Por otra parte, se hallan los hedores, los olores nauseabundos, fétidos o de combustión. No podemos olvidar que el asco proviene de los sentidos inferiores más que de los superiores como: olfato y gusto. Esta fenomenología de lo sensual percibe que “el perfume es considerado como metamorfosis de otras sensaciones”.⁶⁴⁸ Además, la materia olfativa se va desrealizando en vahos o relentes, de esta manera el perfume deja de ser material y se vuelve esencia espiritual. Por lo tanto, cabe considerar que “así como hay unos ojos del alma, hay un olfato espiritual”.⁶⁴⁹ Otras cualidades que se le atribuye a la esencia aromática son lo abstracto y lo anímico, los sentimientos y deseos humanos o apetitos: “En correspondencia espiritual, el olor se conjuga con todos los sentimientos y sensaciones humanos”.⁶⁵⁰ Más aún, podemos ver que existe un sentido intercorpóreo, algo así como una transculturalidad de aromas, es decir, “transolfación” o conciencia

645 *Ibid.*, p. 262.

646 *Ibid.*, pp. 262-263.

647 *Ibid.*, p. 263.

648 *Ibid.*, p. 264.

649 *Idem.*

650 *Ibid.*, p. 266.

del olfato que se comunica con los demás, cierta exudación de la materia que se convierte en vapor, niebla o relente. Existe una intersubjetividad en la aprehensión de los aromas, ya que cada cultura describe y expresa los aromas de distinta manera.

DE LO HÁPTICO

Una fenomenología de lo háptico nos remite a la sensibilidad corporal del tacto, del ponderar o sopesar un objeto, también se presenta en el acto de acariciar con la palma de la mano deslizando suavemente los dedos por lo acariciado. Mejor aún, existe una cierta “hipersensibilidad” es decir, más allá del tacto, esto es una transpalpación. Las notas peculiares del tacto son la lisura, la rugosidad, la suavidad, la aspereza, la sequedad y la humedad, además, del calor y el frío, el dolor o el placer, etc... La estética de lo sensible que propone Arturo Rivas Sáinz comprende las sensaciones cinestésicas, térmicas, orgánicas, estáticas y dérmicas, tal como lo expone: “tibieza y torpor, frialdad y hielo, son los matices temperamentales que calientan suavemente o enfrían, clausfrían y estremecen la médula viva y sensible de esta poesía. Lo tórrido y lo polar descaecidos en agrado lento, muelle y blando. Nieve en llamas; llamas heladas”.⁶⁵¹

Con la clasificación rivasiana en sentidos corporales y espirituales, podemos decir que el tacto es el más carnal de los sentidos, sentido ubiestésico, locativo como centro de orientación cero. Es común encontrar en la poesía referencias a lo háptico como la sensualidad y el erotismo de los ritmos de percusión o de frotación salvajes, de golpes y tañidos que imitan el cuerpo y su danza, hasta silencios cómplices. Rivas Sáinz considera que el poeta visivo llega muchas veces a despertar su sensibilidad a flor de piel, ya que “el tacto, ahora bien, es el sentido de la estructura, es la potencia de la captación de la forma. Cuando el tacto abandona la visión, el objeto coloreado se desfigura, se deforma en color puro, sin contorno...”.⁶⁵² El poeta tactivo llega a palpar lo impalpable, dar forma a lo informal y asir lo inasible. Lo inasible es lo que no puede ser tocado, empero en la poesía todos los sentidos se tocan: se puede acariciar un poema, palpar una canción. La experiencia del tacto es la que conforma una geometría como juego de curvas y líneas, de matices y contrastes, de cambios de textura y temperatura, de sensaciones cinestésicas. El tacto es un sentido sintiente, ya que además de tocar podemos ser tocados a la vez, esto supone un intercambio recíproco, es decir, una “transpalpación”, ya que cada roce es un roce intercorporal, una inédita sensación acompañada de un nuevo clima lleno de emoción y éxtasis, de alegría y placer, de dolor o tibieza. Los matices son diferentes en cada situación, de múltiples variaciones y temas. Un poema se puede desmoronar,

651 *Ibid.*, p. 269.

652 *Ibidem*

deshojar poco a poco, mientras se repasa con los dedos, ya que su consistencia es, a menudo, suave y blanda, por así decirlo. El fenómeno de las cinestésias o intencionalidad operante del movimiento, de la espacialidad y del tiempo nos lleva hacia una poética del cuerpo, del aquí y del ahora donde “el poeta que capta el mundo exterior con táctiles antenas acaba por captar, con las mismas, su propio mundo interior. Vuelve del revés sus sentidos y aprehende, cinestésicamente, el ruido —desliz, chapoteo, rumor de linfa, de sangre, de corriente nerviosa, de estremecimiento de la médula...— de su mecanismo fisiológico”.⁶⁵³ Resultan relevantes algunos fragmentos de una novela inédita de Arturo Rivas Sáinz en la que se expresa con elegante prosa el sentido táctil del lenguaje poético:

«Qué riqueza de lenguaje, sería necesaria, si a cada uno de los tactos, si a cada uno de los gestos manuales correspondiera una palabra...» «Si Platón hubiera ejercitado sus manos tanto como su entendimiento, en la aprehensión de lo real, jamás hubiera juzgado fantasmas a las cosas y hubiera tenido una muy diferente concepción del amor. Porque lo amoroso pueden encenderse por la mirada; pero su urente combustión sólo por la comunión y el contacto se mantiene. Cada roce, cada tocamiento es la sorpresa de una emoción, enteramente inédita, de desconocido matiz inesperado. Se palpa muchas veces la misma curva, se hurga muchas veces por el mismo meandro recóndito; pero cada vez, un nuevo clima, una nueva y siempre distinta tibieza pone un viso ignorado en la avidéz de los dedos, y la palpación inmediata, que da blancura y tepores puros, se enriquece como un tema musical, de múltiples variaciones, en la transpalpación acuciosa». ⁶⁵⁴

La poesía surge de la emoción, de aquello que conmueve, lo cual resulta ser una poesía sensitiva, que se siente, poesía sentida. Por ello, el poeta táctil es de una sensibilidad intensa capaz de moldear los materiales de un poema. Rivas Sáinz concibe que “en fin, un poeta que tactiliza lo intangible, que informa lo informe, que precisa las sensaciones térmicas, que padece una íntima cinestesia, que cuaja en expresiones el gesto de las manos, que desmenuza los objetos entre la fuerza de sus dedos, que da al tiempo y al aire consistencias de ariete, puede muy bien llamarse «plasmador de vientos» o «arquitecto de humaredas»”.⁶⁵⁵ El tacto es uno de los sentidos a menudo descuidados por los psicólogos que terminan por no comprenderlo. Muchos lo reducen a las yemas dactilares excluyendo las sensaciones térmicas de lo frío y lo caliente, lo blando y lo duro, lo húmedo y lo seco. Arturo Rivas Sáinz comprende una fenomenología de lo háptico capaz de aprehender el fenómeno poético, ya que hay tactos claros, transparentes, armoniosos, rítmicos, aromados y sápidos. El sentido del tacto nos revela un mundo interno y externo, intersensorial, empero el tacto no solamente se reduce a lo sensual y lo afectivo sino a lo conceptual, esto es, palpar el pensamiento.

653 *Ibid.*, p. 270.

654 *Idem.*

655 *Ibid.*, p. 272

DE LO GUSTATIVO

Arturo Rivas Sáinz considera, fenomenológicamente, que “no es raro encontrar, en la poesía, expresiones relativas al gusto, usadas en el mismo sentido y con la misma intención poética con que se emplean las acústicas, las visuales u olfativas”.⁶⁵⁶

En *Fenomenología de lo sensual* se reconoce que las “sensaciones gustativas son, pues, conscientes o, por lo menos, advertidas después de su expresión, a veces claramente buscadas, sobre todo cuando son directas y objetivas”.⁶⁵⁷ Aparte de las objetivas, se destacan las subjetivas o figuradas donde “el término que las expresa no está ya usado en su sentido propio, sino trasladado a una región en la que el gusto existe sólo figuradamente: a) unido a alguna cosa espiritual —sentimiento, abstracción, etcétera— o b) unido a otra sensación”.⁶⁵⁸

El gusto se puede enlazar con lo espiritual, pero también con otras sensaciones, por ejemplo, en las sinestesias de: gusto-visión, gusto-tacto, gusto-olfato y gusto-audición, que generan una amplia variedad de sensaciones inéditas. Rivas Sáinz advierte que “en esta composición de sensaciones, no obstante ser un juego sensual en que varios sentidos se trenzan y enlazan en sabores diferentes, matizándose mutuamente, apenas, sin embargo, se da la sinestesia, tan socorrida por los modernistas”.⁶⁵⁹

De esta manera, el sabor se regusta en lo sexual y erótico, es deseo y apetito, hambre y sed. El material gustativo en López Velarde está hecho de manjares, frutas, vino y miel paradisiacos con sabores exquisitos que adjetiva como: dulce, sabroso, ácido, amargo, ebrio, melifluido, salado, en fin, un banquete o festín, donde se celebra con licor y aguamiel, pan y café, frutas dulces y coloridas que representan, metafóricamente, al cuerpo deseante. Asimismo, Rivas Sáinz afirma que: “darles sabor a las cosas, reales o ideales, de una manera poética, es una forma de matizarlas en un aspecto latente en que se diferencian. El sabor viene a ser, entonces, como una suerte de espectro en la policromía del iris odorífero, o como una suerte de nota en el pentagrama del olfato”.⁶⁶⁰ Con ello, se destaca que el poeta visivo se orienta por las coloraciones, el olfativo se deja llevar por los aromas, mientras que el gustativo puede saborear un paisaje o un hecho deseable. La poesía se ha de paladear, ya que se saborea en cada poeta de manera distinta, según su gusto estético y sensibilidad: “Sabe de distinto modo la poesía de cada uno de los poetas en esa interna facultad de gusto que es como un eco de lo exterior, pues lo sentido se resuelve espiritualmente, deshaciéndose y

656 *Ibid.*, p. 275.

657 *Ibid.*, p. 277.

658 *Ibid.*, p. 278.

659 *Idem.*

660 *Ibid.*, p. 281.

evaporándose, en una sensación más fina, más tenue, más espiritual, en suma, que es también un principio diferenciador”.⁶⁶¹

Una fenomenología del gusto puede orientarnos hacia nuevas correspondencias entre los sentidos que se comunican misteriosamente con las sinestesias, empero:

Además, esos juegos —como todos— proporcionan un legítimo placer. Si no la fruición estética de lo poético, sí el provechoso encanto de lo lúdico. Desmenuzar un poema; desmontarlo como si fuera la complicada relojería de una máquina sutil; separar cada uno de sus resortes y poder medir, aisladamente, la fuerza de cada una de sus diminutas partes, no equivale a renunciar al goce total y entero que produce la poesía, pues ella debe estar toda en el todo y toda en cada una de las partes. Ella está no únicamente en las palabras, sino en el sabor, en el perfume, en el matiz y en la suavidad de las cosas. Así lo demuestra la división de las artes, que no son sino expresión de la poesía para los ojos —pintura y arquitectura—, para los oídos —música—, para el tacto —escultura—, aunque aún no se invente un arte bello especial para el olfato y para el gusto, que tienen que refugiarse en la poesía.⁶⁶²

Arturo Rivas Sáinz se propone una descripción acuciosa sobre el oficio artesanal del sabor en la poesía, y más, especialmente, en la erótica de Ramón López Velarde donde se degustan las metáforas más exquisitas y carnales. Cabe decir que los versos velardeanos, en su mayoría, contienen referencias al gusto, tal vez, ingrediente indispensable para poder interpretar su estilo, ya que “ninguna palabra parece más apropiada al hecho de repetir un hermoso poema, que la de regustarlo. El sabor se magnifica entonces y logra una más profunda altura y consistencia muy más espiritual”.⁶⁶³ Las descripciones relativas a la sapidez en que se degusta una intención poética de lo dulce, lo amargo, lo enchilado o lo refrescante nos hacen comprender las exquisitas sensaciones de lo sávido, ya que “el papel de estas referencias es, según su propio nombre, gustativo: salan, endulzan, agrian o hacen sabrosa la expresión”.⁶⁶⁴

La Fenomenología de lo sensual es una fenomenología plurisensórea, tal vez inspirada en aquella frase de Ramón López Velarde —citada con cierta delectación por Arturo Rivas Sáinz—: “porque mis cinco sentidos vehementes penetraron los cinco Continentes”.⁶⁶⁵ De esta manera se enriquece la experiencia estética a partir de la sensibilidad y el gusto exquisito de un poeta. Los continentes no están aislados, sino que se corresponden en mutuas sinestesias en la redondez de la creación poética.

661 *Idem.*

662 *Ibid.*, p. 282.

663 Arturo Rivas Sáinz, “Continentes gustativo” en *La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Velarde*. Editorial Jus, México, 1951. *Vid. Ensayos*, t. I, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 395. En esta sección amplía su *Fenomenología de lo poético* hacia la estilística del poeta zacatecano.

664 *Ibid.*, p. 389.

665 *Vid.* Arturo Rivas Sáinz, “La primera Suave Patria. Notas sobre Ramón López Velarde”, en *Guadalajara. Revista Gráfica de Occidente*, núm. 16, Guadalajara, Jalisco, 1 de octubre de 1948, pp. 14-19.

Arturo Rivas Sáinz en *Fenomenología de lo poético* se percata del paso de lo sensual a lo imaginativo y advierte que “podría suponerse que toda esta fenomenología poética carece de importancia por no ser posible asir, con ella, la poesía. Esta última premisa es cierta; pero no su consecuencia: no hay juego totalmente desprovisto de interés y éste, por su propia naturaleza, importa profundas y provechosas reflexiones sobre el misterio poético”. Y añade lo siguiente “de seguro que no logra conceptuarlo estrictamente, pero cuando menos intenta definirlo. Y lo define, en el sentido de que lo marca, lo asedia y lo rodea, ajustándose a sus «fines» o fronteras, aunque no llegue a expugnarlo del todo, pues hay algo irreductible dentro de su fortaleza”⁶⁶⁶.

De esta forma, Rivas Sáinz aporta una fenomenología poética capaz de proporcionar placer, es decir, alcanzar una “frucción estética de lo poético” como juego lúdico. El goce de la poesía nos remite a una experiencia estética, en la cual el lector y el escritor pueden comunicar sus emociones. Para ello, el crítico literario puede ir del todo a las partes y de las partes al todo. El placer de desmenuzar un poema, encontrar sus íntimas conexiones y entrar en el universo poético, del microcosmos al macrocosmos. Esto nos permite encontrar las relaciones mutuas entre palabras, su sintaxis, expresión y significado, porque un poema dice más que mil imágenes. El poeta ha creado un espacio poético con flora y fauna, con seres imaginarios y reales, paisajes y hechos, mezclando los sentidos en forma inédita, explorando nuevos lenguajes donde entran en juego la melodía, el ritmo, la rima, el verso, la prosa y la poesía. Y más aún, apoyándose en los tropos de la retórica y la poética como la adjetivación, la comparación, la antítesis, el símil, el quiasmo, la analogía y la metáfora.

Una fenomenología de la imagen o lo imaginativo considera que la experiencia literaria se compone mediante signos de ideas y signos de imágenes. Según la preferencia por uno u otro resulta una distinta concepción de la literatura. La poética se orienta por los signos-imágenes, mientras que la prosaica se forma de signos-ideas. Esto no quiere decir que sean puros, ya que no hay límites fijos ni establecidos en materia poética. Asimismo, se pretende “conceptuar” lo imaginativo y “afantasmar” lo conceptual. Rivas Sáinz señala que “no hay imagen sin representación, aunque ésta puede ser más o menos vaga. Toda imagen tiene que ser la imagen de algo; mas en este «algo» puede darse una infinita graduación de consistencias, ya que las imágenes no sólo revisten lo sensual, sino también lo imaginativo y lo conceptual. Hay por tanto tres

666 *Ibid*, p. 282

clases de imágenes: la sensual, la fantasma y la ideal”.⁶⁶⁷ De esta forma se explica cómo se da la aprehensión de las cosas mediante los sentidos: vista, oído, tacto, olfato y gusto, luego se imaginan, y por fin, se piensan.

Con ello, se propone destacar las diferencias existentes entre la imagen sensual, la imagen fantasma y la imagen ideal. Cada una de ellas relaciona lo sensible, lo imaginado y lo conceptuado. Los clásicos prefieren el concepto, los románticos realzan la imaginación y los modernos consideran lo sensual. Rivas Sáinz señala que “la variable consistencia de las imágenes-fantasmas, que va desde lo más vago y vaporoso hasta lo más duro y resaltado, se debe a la posición de sus elementos en la conciencia, pues hay una preconciencia, una conciencia plena y una supraconciencia”⁶⁶⁸. La preconciencia es el estado primitivo común a los niños y a los poetas, en el que las imágenes fluyen, se diluyen o se confunden originando lo maravilloso, lo absurdo o lo sorprendente. La conciencia plena es conciencia despierta, vigilante, en estado de alerta, ajustada a los principios de la lógica. Mientras que la supraconciencia es un estado que rebasa los límites de la lógica, por encima de lo consciente, más allá de los márgenes del espacio y tiempo.

En el campo de la imaginación cabe reconocer el acto, el ser y el modo de ser. En este sentido, se habla de tres clases de poetas: 1) los poetas del ser, 2) los poetas del modo de ser y 3) los poetas del devenir o de la acción. Los poetas buscan el ser en el arjé de la *physis*, considerando los elementos de fuego, tierra, aire y agua. Los poetas del modo de ser se dividen según los sentidos de la visión, oído, tacto, gusto y olfato. Y los poetas del devenir son los que tienden a la acción, mediante el movimiento y el cambio, esto es, el tiempo. La imagen literaria se da en graduaciones que van desde la simple adjetivación, comparación, símil o la analogía hasta los más complicados procedimientos de la metáfora. El adjetivo consiste en señalar la adición de notas o cualidades de un objeto, destacando la calificación imaginaria como inventiva. La adjetivación es calificación, lo cual es indispensable para la hechura poética. La imaginación añade calificativos de manera fantástica o realista. La clasificación del adjetivo puede realizarse, 1) mediante otro sustantivo concordado, 2) mediante otro sustantivo regido, y 3) mediante un verbo.

Arturo Rivas Sáinz considera que “los verbos no son propios para la comparación por sí mismos, pues ésta se hace, siempre, entre dos términos sustantivos y aquéllos no pueden ser términos sino cuando se sustantivan. La relación de semejanza, empero, tiene siempre una base adjetiva. Todo sentido figurado verbal nos traslada, por tanto, a un terreno imaginativo —o conceptual— en que se suponen dos previos extremos comparados”⁶⁶⁹. En este sentido, los tropos se forman al cabo de dos términos que se unen y se separan en un adjetivo.

667 *Ibid.*, p. 283

668 *Ibid.*, p. 284

669 *Ibid.*, p. 288

Para la símil se señala que “la comparación, esto es, la advertencia de la semejanza en lo entitativamente distinto puede todavía considerarse, no obstante, la aludida intervención racional, como un juego de imágenes, pues la conjunción de dos o más de ellas obedece más a un fenómeno puramente asociativo que raciocinante”.⁶⁷⁰ La razón y la imaginación nos llevan a comprender la importancia del símil; puesto que la primera percibe la esencia de las cosas en sus notas peculiares y permanentes, mientras que la segunda muestra sus cambios y accidentes. En la imaginación los objetos se asocian con seres diferentes, pero cuando esta diferencia desaparece surge una tercera graduación de la imagen que es la metáfora. Dentro de los tropos, se observa que el movimiento de imágenes es espontáneo y lúdico. Los templos de ánimo nos permiten comprender la afinidad entre imagen y sentimiento, ya que existen correspondencias entre lo sensual y lo imaginativo, es decir, sinestesias. Rivas Sáinz expone que existen varias maneras en que se relacionan “pues a cada sentido «corresponde» cuando menos, cada una de las sensaciones de los otros; a cada matiz visual una nota, un olor, una forma de tacto, un sabor. Cada sentido tiene una escala múltiple, un vario espectro, una rica manera diferencial de modos”⁶⁷¹. Ello supone los plurifacetamientos que presenta la sinestesia, aunque sea sólo de manera analógica una captación estética de este extraño fenómeno psíquico y sensorial. En torno a la relación “imagen-metáfora”, Rivas Sáinz hace interpretaciones estilísticas muy interesantes. La imagen de una cosa se nos da en la representación mental que tenemos de ésta, mediante la imaginación; empero su signo y significado se nos ofrece a través de lo intelectual, pues conlleva el juicio de identidad o de relación causal que une a los extremos. Ahora bien, existe un límite entre la imagen y la metáfora, ya que la metáfora es en esencia comparación, analogía o advertimiento de lo que tienen en común dos cosas. En este sentido, la metáfora perfecciona el símil, dándole un nuevo desarrollo. Tomando en cuenta la relación existente, por ejemplo, del «azul» que media entre el cielo y el mar, podemos formar las metáforas más depuradas. La azulidad se torna en la metáfora: en cielo líquido y mar celeste. “así resulta que la metáfora es deshacimiento, desasimiento de entes antipoéticos para que el gozo de la fruición alcanzada por la identidad del cielo y el mar ascienda al éter estético, se arrojan al abismo de la nada los contrapesos de las diferencias, o bien se hace de las mismas nuevas identidades, igualando las nubes con espumas, los oleajes con copos o brumas o los astros bogantes con esquifes azules”.⁶⁷²

En la analogía metafórica se hallan las palabras por sí metafóricas y sus relaciones intermetafóricas. Los niveles que tiene este tropo nos puede permitir ir construyendo una hermenéutica de la metáfora que vaya de lo sensual, imaginativo a lo conceptual. Puesto que la fusión metafórica puede ser sensible, imaginable

670 *Ibid.*, p. 289

671 *Ibid.*, p. 290

672 *Ibid.*, p. 292

o concebible como idea. Asimismo, Rivas Sáinz concibe que: “hasta las metáforas superiores son en cierto modo conceptuales, pues toda metáfora implica el nacimiento de un ser nuevo, absolutamente inédito: por un doble juego de inclusión o exclusión de significado, los nombres términos se vacían de su ordinario sentido y se llenan de otro nuevo”.⁶⁷³ Con ello, el juego de la metáfora nos permite construir nuevos lenguajes, ya que son signos de sensaciones, de fantasmas e ideas que se relacionan entre sí. El proceso metafórico es como una alquimia poética en la que se forja el lenguaje mediante el sentimiento, la imagen y el concepto. Sin embargo, hay metáforas que no pueden ser representadas ni conceptuadas. Por ende, Rivas Sáinz nos advierte lo siguiente: “Y aquí nos detenemos, por no rebasar lo puramente fenomenológico, lo que quizás ya haya ocurrido, pues en estos terrenos es casi imposible evitar los conflictos de fronteras... Lo extranjero nos solicita a menudo, con señuelo irresistible. Nos extralimitamos; pero así gozamos la fruición de la anchura y de la inconmensurabilidad de lo ajeno...”.⁶⁷⁴

Una fenomenología de la imagen tiene que considerar el problema de lo maravilloso. Lo maravilloso es aquello que causa admiración, asombro o pasmo. Lo real maravilloso es lo que nos sorprende, debido a su extrañeza. Los poetas buscan el portento o el milagro que rebasa las leyes de la lógica y de la naturaleza. Por eso, lo extraordinario es lo que está más allá de lo cotidiano. Rivas Sáinz señala que “lo maravilloso no es, por lo mismo, una forma primitiva de las prístinas culturas, sino una forma también de las refinadas, pues su origen no es sólo la ingenuidad, sino también la malicia, la agudeza, y esa sensibilidad exquisita que, rebasando las lindes naturales, crea un ultramundo en que la fantasía reina todopoderosa. Mundo en el que el único Demiurgo es el Poeta y la ley única la poesía”.⁶⁷⁵ Lo maravilloso es, a la vez, milagroso, anuncia lo sublime y lo fantástico, parecido al sueño donde reposa una lógica de lo absurdo. La experiencia de lo maravilloso también se da en lo grotesco, lo temeroso o lo terrible. La esencia de lo maravilloso consiste en lo impredecible de sus efectos, ya que no impera la relación lógica entre la causa y el efecto. De esta manera, se considera sobrenatural, rebasando las lindes de lo físico y lo psíquico, de la naturaleza y del alma. Así, Rivas Sáinz describe que “maravillar es, en cierto modo, ofuscar, deslumbrar el espíritu, encandilarlo hasta el punto de hacer perder la coloración local y el contorno preciso de las cosas, convertidas en fantasmas (...) Lo maravilloso hace lo estructural, una informe delicuescencia vagorosa en que las formas, como en el sueño, en lugar de perfilarse, se confunden. Los contornos se pierden en el mismo modo en que las esencias se transforman en la maravilla”.⁶⁷⁶

Una fenomenología de la imagen rescata el fenómeno de lo maravilloso, no sólo natural u objetivo, sino

673 *Ibid.*, p. 293

674 *Ibid.*, p. 294

675 *Ibid.*, p. 297

676 *Ibid.*, p. 300

humano y subjetivo. La maravilla se da tanto en las cosas como en las personas. Desde esta perspectiva, se puede retomar, lo que Aristóteles abordaba en la *Metafísica*, aplicado al fenómeno de la maravilla. Es así como Rivas Sáinz propone dividirla en cuatro clases: 1) lo maravilloso eficiente, 2) lo maravilloso final, 3) lo maravilloso material, y 4) lo maravilloso formal. El primero es la atribución de causa a un efecto exagerado o imposible, es decir, milagroso. El segundo se trata de un desenlace inesperado e ilógico. El tercero es la materia o tema irracional en el que un proceso llega a un desenlace absurdo. Y, por último, el cuarto consiste en lo extraordinario de una estructura. Así, lo maravilloso es lo desproporcionado, lo monstruoso, pero también lo mágico o sorprendente.

Arturo Rivas Sáinz considera que la imaginación se halla entre lo que se percibe y lo que se concibe, ya que toda imagen es imagen de algo, podemos decir que la imaginación funge como medianera entre los sentidos y sus representaciones haciendo las combinaciones más asombrosas por su facultad fantástica de transformar y deformar lo real y existente. Existen tres tipos de imágenes: la sensual, la fantasmal y la ideal. La sensual pertenece a lo que se percibe, la ideal a lo que se concibe y la fantasmal a la zona intermedia o de interferencia. Una fenomenología de la imaginación poética como la que aquí se propone señala que “la imaginación es, por tanto, como el espíritu en su condición carnal o como la carne, en una condición ya casi espiritual. El alma se transparenta en la carne de los ojos, de la boca, de los sentidos, para alimentar la fantasía: la carne se anima del alma, para vivificar y espiritualizar sus sensaciones en la imaginación. Imaginar es pensar las cosas, viéndolas”.⁶⁷⁷ La imaginación se destila no solo en imágenes, sino en ideas. Más allá de lo sensual, se halla la reducción de la imagen a lo conceptual, ya que “hay, sin embargo, una imagen que quisiera ser pura flor, sin pedúnculo nutricional; o puro rumor de pájaros, en una fronda sin ramajes; o puro olor leñoso sin tronco y sin efluvios; o absoluto verdor sin hojareda. Tal es la imagen pura, negación de toda referencia al objeto imaginado”.⁶⁷⁸ Del mismo modo que las imágenes se sensualizan por acumulación de notas, se dan las sensaciones que se espiritualizan por vía reductiva:

Pues bien, cuando la imagen se despoja de la materia y, en lugar de reproducción de algún objeto, quiere ser ella sola, libre, autónoma; cuando, en vez de copiar cosas sensibles, quiere ser sensación aislada —no objeto coloreado, perfumado o musical; sino música, perfume o irización—, se acrisola y purifica evaporándose... Mas, en la misma medida en que la imagen se purifica, va perdiendo consistencia, como el agua transformada en vapor. Y el vapor aéreo, de la imagen sin objeto, se licúa en delicuescencia conceptual —pues concepto es imagen destilada—. ⁶⁷⁹

677 Arturo Rivas Sáinz, "Poesía pura", en *Pan*, núm. 7. Año I, Guadalajara, Jalisco, enero y febrero de 1946, pp. 1-13. *Vid.* José Luis Martínez, Ed. *Facs. Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, FCE, México, 1985, pp. 297-309.

678 *Idem.*

679 *Ibidem.*

FENOMENOLOGÍA DE LO RACIONAL

La filosofía poética de Arturo Rivas Sáinz propone que “de la obra de cada poeta, si lo es verdaderamente, puede extraerse a flor de tierra el hallazgo de una indefectible, aunque a veces oculta, veta de latente filosofía”.⁶⁸⁰ La estética de Arturo Rivas Sáinz consiste en comprender la experiencia originaria del mundo sensible y de la vida anímica, logrando un sano equilibrio entre filosofía y poesía.

Rivas Sáinz, poeta y filósofo, nos expresa bellamente el sentido del arte: “Gambusino de oro de la belleza en las playeras arenas de lo absoluto, el artista no puede menos de dirigir sus miradas hacia las misteriosas lontananzas, donde el cosmos, Dios y la poesía incandescen el secreto del horizonte. Una ontología, una estética y una teodicea, cuando menos, pondrán, por tanto, el imán de su lejanía en los radios poemáticos de la rosa de los vientos”.⁶⁸¹

La fenomenología es estética y ontología, en ella se reconcilia la filosofía y la poesía, “sólo que el poeta procede de distinto modo que el filósofo: de los accidentes nos conduce a la sustancia; de la apariencia superficial a la esencia; de la percepción maravillosa del color, del perfume o de la música, a la concepción pasmosa de una materia que los soporta, que los brilla, que los exhala y que los suena”.⁶⁸² Por ello, se analizan los materiales de cada poeta hasta llegar al *arjé* de su cosmos poético. Hay poetas de la *physis* que se expresan en los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire. Además se hallan los poetas del devenir. El poema se construye de materia prima y de forma sustancial. Asimismo, advertimos que el elemento primordial en la obra de José Gorostiza oscila entre agua y fuego, o mejor dicho, entre río y llamarada como en el devenir heracliteano. Este filósofo-mago imaginó la fluencia continúa de la corriente entera de las cosas como un río que siempre cambia constantemente: agua ardiente, agua encendida, llama que fluye incesantemente. Por motivos de espacio, no me sumergiré en las interpretaciones rivasianas en torno a *Muerte sin fin*. Cabe destacar que “Arturo Rivas Sáinz reflexionó principalmente acerca de la naturaleza de la poesía; partiendo de una concepción filosófica, que dejar ver la influencia del pitagorismo (por el interés en la musicalidad y la importancia de la matemática), consideró que el origen del arte se encuentra en el sueño. La poesía es, pues, una forma de expresar las cosas profundas, una manera de definir lo impreciso; esto es, lo esencial del ser humano”.⁶⁸³

680 *Ibid*, p. 303

681 *Idem*

682 *Ibidem*

683 *Vid.* Aurora Ocampo, [Coord.], *Diccionario de Escritores Mexicanos, Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. t. VII [R]. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2004,

En la *Fenomenología de lo poético* se afirma que “la verdad poética es el ajuste a un supuesto mágico con virtud de transformación omnipotente (...) En esa relación, dentro del supuesto de la verdad, quedan armonizados lo general y lo individuo, lo abstracto y lo concreto, lo absoluto y lo relativo, la imaginación y la inteligencia. Y la filosofía se acurruca, en potencia, en el nido-acto de la poesía”⁶⁸⁴.

Por todo lo demás, cabe considerar que estos interesantes análisis estilísticos nos pueden abrir hacia nuevas interpretaciones fenomenológicas de la obra de arte literaria.

Primeramente, abordamos la cuestión desde una fenomenología del estilo capaz de equilibrar una filosofía poética en la obra de Arturo Rivas Sáinz. Esta tentativa señala un rasgo de estilo que se depura en el escritor, según su sensibilidad cultural. La filosofía y la poesía no siempre corren por senderos que se bifurcan, aunque algunas veces se suelen distinguir lógica y poesía, de manera didáctica; empero la lógica no es la única manera de filosofar. Este tipo de filosofía es la que conocemos comúnmente bajo conceptos como la sustancia, la relación sujeto-objeto o la causalidad. La filosofía puede salvarse de esta decadencia, si se acerca a las artes, entra en relación más directa con la pintura, el cine o la poesía. Existe un estado de no-filosofía, esto es, un carácter filosófico de la literatura, de las artes... en fin, un cauce inmenso en donde la filosofía renace y se reinterpreta. La poesía se puede ver desde un cuestionamiento del suelo del lenguaje, que en el fondo no es sino uno de los tópicos fundamentales de la filosofía. La ambigüedad fenomenológica revaloriza el pensar y el sentir, el alma y la carne, el hombre y el espíritu. La intencionalidad poética hace una concesión al justo medio, al relacionar percepción-concepción y fusionarlo con la imagen. En esta dualidad percepto-concepto se ofrece la imagen que tenemos de la poesía.

Artemio González García comprende que “del equilibrio de estas formas nace el poeta en las dos exactas mitades que hacen completa su razón de ser. A la sensación (los sentidos), se fusiona la emoción y el sentimiento; al concepto se aduna la idea y el intelecto. Del predominio de una de las dos cualidades, sin detrimento de la otra, se dan el poeta que piensa al sentir y el que siente al pensar”⁶⁸⁵.

En *Fenomenología de lo poético* se señala que “la referencia a las dos clases de poetas, el sensorial y el intelectual, es contundente en los dos «yoes» o las dos almas de un único yo, o en las dos vidas que tiene el alma para ambos y que el ensayista toma como rehenes para instrumentar en ellos su teoría de lo estético. De esta manera, su disciplina intelectual va a dúo y bien podemos decir que a espaldas de Arturo Rivas Sáinz, el esteta, se configura sigilosamente Rivas Sáinz el filósofo”⁶⁸⁶.

p. 277.

684 *Ibidem*, p. 310

685 *Cfr.* Artemio González García, “Los ensayos de Arturo Rivas Sáinz”, *op. cit.*, 2008, p. 8.

686 *Ibid.*, 9-10.

C O N C L U S I O N E S

POSFACIO

«Toda belleza es formal».

JUAN JOSÉ ARREOLA

Queremos concluir esta tesis con un «Posfacio» para redondear la actividad creadora del pensamiento de Arturo Rivas Sáinz que abarca casi sesenta años de evolución estilística⁶⁸⁷ —que van desde 1926 a 1985—. Más aún, advertimos que *Fenomenología de lo poético*, además de tener antecedentes tales como sus primeros libros: *Prehodiernia, Signo, ensueño y etcaétera* y *Literatura*, también se halla emparentado con sus posteriores obras: *Palabra que se oye* y *La metáfora*.

En *Palabra que se oye* (1980) se halla plasmada su teoría estética como unidad de estilo, tal como se anuncia: “con este capítulo se inicia una serie que terminada, constituirá una teoría literaria; pero tratando de que cada tema forme un todo separable de tal manera, que satisfaga el interés por sí, sin la lectura de otros”.⁶⁸⁸ Desde esta perspectiva, se pretende sistematizar una estilística integral que comprenda el fenómeno poético. Encontramos una unidad estética en todos sus libros, muchos de los cuales “pretenden estar a nivel de preparatoria, mas de una preparatoria en que se cumplan los requisitos de fin, y se den los medios adecuados; pero —así juzgo— podrán también servir a gentes más preparadas, como puntos de partida para sus propias meditaciones”.⁶⁸⁹

La estilística rivasiana comprende que “las palabras son sonoras y significativas —significante y significado—. La distinción que separa el sonido del significado es útil para mostrar a qué punto la música

687 Cfr. Carlos Axel Flores Valdovinos, *El estilo de Arturo Rivas Sáinz. Edición crítica*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2018. Se reconoce que Arturo Rivas Sáinz abarca el período de esplendor de la nueva estilística que va de 1945 a 1985, además de ser un precursor de la estilística en México, tal como se puede observar desde sus primeros escritos en revistas literarias jaliscienses como *Themis, Iberoamérica, Arte, Cúspide, Gesto* hasta revistas como *Prisma, Pan, Ariel, Guadalajara, Et Caetera*, y las que fundó como editor: *Stela, Vía, Pauta, Eos, Xallixtlco* y *Summa*, sin olvidar *Letras de México, El Hijo Pródigo, Occidente* y *Estaciones*, entre otras más... Recordemos algunos ensayos publicados sobre estética y literatura: “Génesis del lenguaje artístico”, “El cinematógrafo y su influencia social”, “La claridad”, “La estética del cinema”, “Sesgos”, “Belleza y gracia”, hasta “Reflexiones sobre la forma”, “Apuntes de historia de la pintura”, “Poesía pura”, “Contrapunto y fuga. Cuatro compases de Alberti”, “García Lorca y la metáfora”, “Anatomía poética y poesía anatómica”, “Lo háptico en la pintura de Thomas Coffeen”, “Música en la poesía de López Velarde”, “Hans Burkhardt, o del impresionismo sentimental”, “Lo háptico en la poesía de López Velarde”, “Metáfora e imagen”, “Variaciones sobre la poesía”, “Ritmo de acentos”, “La melodía”, “Desracionalización de la poesía”, “Lo bello, lo sublime y lo feo”, “Fases de la estética”, etcétera...

688 Arturo Rivas Sáinz, *Palabra que se oye*, EDUG, Universidad de Guadalajara, 1980, p. 11. Vid. Arturo Rivas Sáinz, *Ensayos*, t. II, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2008, p. 133.

689 *Idem*.

es una valencia del lenguaje; pero no para una estratigrafía del curso verbal, en que el divorcio de lo sonoro y lo significativo es imposible”.⁶⁹⁰

La obra de arte literaria de Arturo Rivas Sáinz se compone de cuatro estructuras esenciales del estilo literario: materia y forma, continente y contenido, que actúan inseparables en el lenguaje poético: “prefiero por tal mis cuatro estructuras —en cada una de las cuales podrían colocarse sendos tipos de rasgos estilísticos—, pensando en la suma sin sumandos a un estrato de la sonoridad que es inseparable de otro estrato, el de las palabras”.⁶⁹¹ Ahora bien, tanto la materia y la forma conforman unidades superiores de sentido; “luego, constituye el contenido la materia con forma, como unidad indivisible, o constituyen el contenido la materia y la forma, como elementos inseparables”.⁶⁹²

La criba de estas cuatro vías nos permite analizar, clasificar o separar racionalmente los fenómenos sensóreos e intelectuales, aunque en la experiencia estética se presenten en la síntesis o simultaneidad. En cuanto al estilo nos señala dos tipos de poetas: *los realistas* que plasman la realidad circundante y percibida; mientras que *los naturalistas* interpretan el mundo a partir de una ciencia desde el punto de vista biológico, social o psicológico. Más allá de realismo o naturalismo se desprenden los poetas del sensualismo o imaginismo, aquellos que reflejan el mundo cargados de emociones, sentimientos o afectividad; y los que se vuelcan hacia el interior de las ensoñaciones, al mundo de la fantasía.

Por lo tanto, se hallan los poetas que van de afuera hacia adentro y los que fugan de adentro hacia fuera de sí mismos. Los poetas que proyectan su estado de ánimo a las cosas mismas: “su tristeza las entristece, su alegría las alegra; las levanta si está exaltado, las hunde si está deprimido: Los vientos gimen, los árboles respiran, las aguas sollozan, la lluvia lloriquea”.⁶⁹³ Hay los poetas que atribuyen emociones a las ideas, valoraciones a las razones: ideas sensibles o razones del corazón. Asimismo, “los sentimientos se realizan, es decir, son penetrados de las cualidades de los objeto inánimes: las quejas se amargan, la voluntad se endurece, la inteligencia se aurora... Las emociones tienen su ocaso. Los conceptos su mediodía. La pasión su oleaje, su marea, sus tempestades...”.⁶⁹⁴ De esta manera, surgen el poeta clásico y el poeta romántico. El primero, apolíneo, el segundo, dionisiaco, uno estático, inmóvil y fijo, mientras que el otro es éxtasis, manía y delirio. De lo que se trata es de reunir ambos espíritus en el arte como mediador entre razón e imaginación: una razón imaginativa o imaginación conceptual.

690 *Ibid.*, 136.

691 *Idem.*

692 *Ibid.*, p. 135.

693 *Ibidem.*

694 *Idem.*

“Prolegómenos para una *Fenomenología de lo poético*” nos prepara el camino para el deslinde filosófico de la literatura. A propósito de esto, Rivas Sáinz señala ciertas peculiaridades de la lírica:

La materia lírica comprende toda la gama de las vivencias posibles. Abarca toda la interioridad emotiva del hombre, que nada tiene que ver con el intelecto que razona. Es materia subjetiva o subjetivizada. El poeta lírico, sin embargo, recibe sus impulsos de fuera: son materia lírica el amor, el despecho, la alegría, la tristeza, la tranquilidad, la angustia... mas también la aurora, el mar, el cielo, el bosque, una rosa, un pájaro, la nubeda, el aspecto físico de una mujer...⁶⁹⁵

La materia poética puede ser lírica, dramática, novelesca, empero, también señala el asunto, tema o motivo, es decir, aquello que se refiere a la intención estética. Es la descripción de la situación o motivo que acaece a un sujeto cualquiera donde: “el motivo es la moción, el movimiento que impulsa, en el caso del arte, a pintar un cuadro, a escribir un poema...”.⁶⁹⁶ Hay ciertos matices entre intención, motivo, tesis, asunto y situación que cada uno requiere una densa descripción poética. Existen dos clases de poetas: los que interiorizan y los que exteriorizan. En este deslinde entre materia y forma, cabe suponer dos procesos: endopático y exofásico. Desde este doble enfoque vemos que la forma:

Se describiría como el proceso exofásico de un discurso de ideas, o de imágenes que se ordenan con sentido, mas sin afloración alguna;

la de afuera es el proceso exofásico que objetiva, haciéndose audible, intelectualmente captable sucesión modulada de fonemas, sílabas, sintagmas, periodos... en todo lo cual se concreta lo abstracto, y se objetiva lo íntimo.⁶⁹⁷

La hermenéutica va del todo a las partes y de las partes al todo, asimismo la obra literaria es un conjunto polifónico que va adquiriendo cierta unicidad donde “se van escribiendo, en orden planeado o subitáneo, las porciúnculas de que va a constar, los miembros en que va a organizarse”.⁶⁹⁸ Y más adelante continúa: “esto significa que la forma literaria es fruto resultante de un proceso síquico, semejante al biótico, de germinación. Sólo que aquí el germen no es una semilla, sino un motivo o estímulo, como lo llama Alfonso Reyes”.⁶⁹⁹ Por consiguiente, la naturaleza de la obra literaria es un complejo plurifacético donde la materia y la forma se entrelazan en unidades de sentido superiores: continente y contenido, tal como lo afirma Rivas Sáinz: “ya dije que no hay materia sin forma ni forma sin materia. El contenido es portanto la suma

695 *Ibid.*, p. 138.

696 *Ibid.*, p. 140.

697 *Ibid.*, pp. 144-145.

698 *Ibid.*, p. 145.

699 *Ibid.*, p. 146.

de ambos, pero no como partes sumadas, sí como se dan entresí el soma y su entelequia”.⁷⁰⁰ La materia y la forma de la poesía coexisten en múltiples maneras o estilos. La poesía es la forma y materia del continente y contenido que las contiene. Respecto al continente y al contenido se afirma que el continente se refiere al significante como elemento sensorial mientras que el significado se orienta al elemento espiritual. Esta suma de partes que integran un todo nos permite contextualizar cada palabra o frase dentro de un conjunto de oraciones y frases formando nuevas unidades de sentido. Los contenidos pueden ser totales o parciales. El sentido de una obra de arte se ofrece después de haber leído las diversas unidades que conforman el texto. Aunque existen ciertas zonas de indeterminación que posibilitan diferentes interpretaciones.

Existen secretas correspondencias entre *La obra de arte literaria* y *Fenomenología de lo poético*. Veamos, pues, la interrelación sistemática entre Roman Ingarden y Arturo Rivas Sáinz.

Gerald Nyenhuis resume que la fenomenología hermenéutica de Ingarden se propone comprender que la obra de arte literaria es un complejo multiestratificado: 1, estrato fonético; 2, estrato semántico; 3, estrato de los objetos proyectados y el 4, estrato de los aspectos esquematizados. Ambos consideran que “la obra de arte literaria es por naturaleza una formación multiestratificada. Los estratos, en su conjunto, son la esencia de la obra”.⁷⁰¹ Con esto podemos fundamentar criterios fenomenológicos en comunes, tanto para Ingarden como Rivas Sáinz, ya que “de la materia y la forma de cada estrato resulta una esencial conexión interior de todos los estratos, el uno con el otro, que hace la unidad formal de la obra”.⁷⁰² Y por supuesto, “además de la estructura estratificada, la obra de arte literaria se distingue por una secuencia ordenada de sus partes: consiste en oraciones, grupos de oraciones, capítulos, etc. Como consecuencia, la obra literaria posee una peculiar extensión «cuasi-temporal», desde el principio hasta el final”.⁷⁰³ Por ello, se comprende que “la obra de arte literaria, tiene dos dimensiones: una es la totalidad o unidad de todos los estratos, que se extiende simultáneamente sobre la totalidad de la obra, y la otra, una secuencia en la cual las partes se suceden ordenadamente, una tras otra”.⁷⁰⁴

Por todo lo demás, cabe reconocer que todos los estratos de la obra de arte literaria poseen valores artísticos y estéticos. Roman Ingarden presupone que “en cada uno de los estratos se constituyen cualidades de valor estético que son características de los estratos respectivos”.⁷⁰⁵ La filosofía de la obra de arte literaria se comprende en la constitución polifónica de cada uno de los estratos que poseen cualidades

700 *Idem.*

701 Gerald Nyenhuis, "Prefacio", *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana, Editorial Taurus, México, 1998, p. 21.

702 *Idem.*

703 *Ibidem.*

704 *Ibid.*, p. 22.

705 *Ibid.*, p. 53. *Vid.* "La estructura básica de la obra literaria".

de valor estético. La estructura total de la obra de arte literaria se realiza mediante la actitud estética que le proporciona cierta unidad de estilo.

Una hermenéutica fenomenológica de lo poético considera que “esto se puede determinar, no obstante, solamente con base en un análisis de los estratos individuales”.⁷⁰⁶ Para ello se requiere realizar una descripción densa de los niveles fenomenológicos de cada uno de los estratos y sus conexiones íntimas con lo afectivo, imaginativo y racional.

Por su parte, la *Fenomenología de lo poético* se comprende como unidad complejamente diversificada. Las palabras se describen significativamente en: plurisensóreas, sinestésicas, simplicas, afectivas y polisémicas. Destacamos a continuación en qué consiste esta clasificación que retoma de Mercante:

a) Es *plurisensórea*, pues no se dirige a un sólo sentido, sino a varios, y en ocasión a todos: una frase musical, acústica por naturaleza, tiene colorido —rojo en los metales, azul o verde en las flautas...—; tactibilidad —suave en las maderas, dura en los timbales...—; sabor —pasajes sápidos y desabridos—; y para algunos hasta olfaciones. Me estoy acordando de Baudelaire. Poreso también.

b) *Sinestésica*, pues la confusión de objetos sensoriales puede aunar distintas sensaciones: colores y sonidos, olfaciones y tocamientos, y cualquiera de éstas y sabores.

c) *Simplicas*, porque se aúnan diversas vivencias en un sentimiento. Asociación de afines y aun de contrarios. Erradian del centro o irradian al centro y se comunican y unen, diversidad de fenómenos, constelándose: sensaciones con imágenes, imágenes con sentimientos... que se depuran en ideas.

d) *Afectivas*, pero sólo en la literatura, sobre todo en la poética, donde entristecen o alegran, exaltan o deprimen, angustian o ecuanimizan. No en la ciencia, ni siempre en la filosofía, donde son conceptos, encuanto, es posible puros.

e) *Polisémicas*. Otro aspecto: los continentes, conformantes de mayor amplitud son la prosa y el verso, cuya diferencia fundamental es su menor y su más rigurosa concordia con la música, respectivamente. Sobre todo en el ritmo, afuerza periódico en el metro.

Y en esos continentes se hacen los del narrar, describir y exponer, cada uno de diverso contenido. Nótese que de todo esto resalta la ínfima diferencia de razón, la nuda materialmente, de contenido y materia, de materia y forma, de forma y de continente:

el contenido de un poema es la poesía; pero la poesía es también: la forma del poema. El poema, sino contiene poesía o cosas poetizadas, no es poema. Pero lo es porque la poesía lo poetiza, le da forma poética, y contiene lo poetizado. Esto no quiso ser un juego de palabras, sino la prueba de la confusión o identidad de los llamados elementos.⁷⁰⁷

Fenomenología de lo poético y *La obra de arte literaria* comprenden que la lectura como concretización del fenómeno estético es posible gracias a la experiencia estética y su objeto estético. Ambos se requieren

706 *Idem.*

707 Arturo Rivas Sáinz, *op. cit.*, 2008, t. II, p. 148. Cfr. “La obra literaria”, en *Palabra que se oye*, UNED, Jalisco, 1980.

para llegar a comprender una obra de arte literaria. Ésta se revela como un complejo multiestratificado donde aparecen cualidades de valor estético.

Arturo Rivas Sáinz considera a su vez la experiencia creativa del lector, ya que “quien lee un poema, goza de un placer sintético, simple, que es ajeno a facetas. Quien analiza, emplea su intelecto diferenciador, que también goza, aunque no estéticamente: goza la satisfacción de un hallazgo”.⁷⁰⁸

La fenomenología estética se describe como unidad estilística de materia y forma, continente y contenido. Cabe mencionar que estas unidades fónicas, semánticas se conforman en unidades superiores de sentido, como representaciones, valoraciones e ideas. Entre cada unidad o estrato se hallan vacíos de indeterminación que requieren ser llenados por medio de la lectura para concretar la obra de arte literaria. La unidad polifónica de los cuatro estratos nos lleva hacia un quinto estrato o unidad metafísica, ya que:

Además, se acentúa la síngula rareza del continente discursivo, cuando se considera cómo las palabras, de unaporauna, son un microcosmos que racionalmente consta de las cuatro galaxias de la materia y la forma, el contenido y el continente,

sólo que ellas logran su plenitud de perfección en las relaciones con las precedentes, concomitantes y sucesivas voces de su contexto, pues ningún vocablo vale por sí solo, sino porque se embebe de los sentidos individuos de cada partícula de sonoridad y de significado, que se diluyen en el conjunto del relato, del diálogo, del poema.⁷⁰⁹

De esta manera, la plurisignificación o pluridiscencia tiene que ver con el valor de las palabras, vistas como sensuales o espirituales a partir de sus respectivos estratos como signos plurisensoreos, sinestésicos, simpáticos, afectivos y polisémicos. La intencionalidad poética, en un amplio y profundo sentido, opalesce debido a su ambigüedad originaria. Una fenomenología de las constelaciones poéticas nos permite descubrir la belleza en la sonoridad o plasticidad de un poema, empero también como sentido: gustativo, olfativo o táctil. Cada sentido sugiere y evoca nuevas significaciones semánticas, fónicas, gramáticas o estilísticas.

Grosso modo: *Fenomenología de lo poético* figura como uno de los ensayos más representativos del México moderno y contemporáneo, al lado de la “fenomenografía” de Alfonso Reyes. Esta propuesta vanguardista se debate al interior de la estilística abarcando su máximo esplendor que va de 1940 a 1985. Asimismo, encontramos las vertientes más radicales de la filosofía del lenguaje como Karl Vossler, Leo Spitzer y Karl Bühler, sin dejar de lado la escuela idealista española formada por Dámaso Alonso, Amado Alonso y Guillermo Díaz-Plaja.

708 *Ibid.*, p. 149.

709 *Ibid.*, p. 150.

Prolegómenos para una fenomenología de lo poético es un diálogo y confrontación con otras apuestas fenomenológicas en las que se trazan intersecciones y entrecruzamientos como Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. Esta fenomenología de la intencionalidad poética se compone de tres estratos primordiales: fenomenología de lo sensual (o sensible-estético, Mikel Dufrenne), fenomenología de la imaginación (o ensoñación poética en Gaston Bachelard) y fenomenología de lo racional (o conceptual en Roman Ingarden). Toda fenomenología es un esfuerzo por comenzar de nueva cuenta.

El presente ensayo consistió en repensar la relación entre la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl y la fenomenología poética de Arturo Rivas Sáinz, esto es, si hay alguna adhesión de Rivas Sáinz al pensamiento husserliano. Para ello nos cuestionamos de fondo: ¿en qué consiste el fenómeno de lo literario?, y sobre todo, ¿a qué llamamos “fenomenología” y “hermenéutica”?, ¿qué decir de la relación que guardan entre sí: Husserl y Rivas Sáinz?, ¿en qué difieren?, ¿hay una tradición o ruptura?, más aún, ¿es una fenomenología fiel o infiel?, ¿Rivas Sáinz rompe con Husserl o lo continúa?

Edmund Husserl gustaba decir que «La tradición es olvido de los orígenes». De tal manera, vemos que en el movimiento dialéctico que va de Husserl a Rivas Sáinz hay sin duda una herencia, empero también una traición: «Toda conmemoración parece ser una traición». Por ende, creemos que la estética de lo poético fue consecuente con el proyecto fenomenológico al darle continuidad a las profundas intuiciones que en el Husserl posterior marcarán una vuelta hacia una fenomenología de la génesis del sentido latente o *écart*.

Arturo Rivas Sáinz no se planteaba como condición de posibilidad de su concepción una ruptura con el pensamiento de Husserl. Más bien se proponía una reinterpretación, la reconstrucción crítica de ciertas ideas, líneas virtuales o umbrales del pensamiento fenomenológico para llevarlos a consecuencias que podían contradecir la letra de la filosofía de Husserl pero no su espíritu o su proyecto esencial. Fenomenología, en un sentido formal, significa permitir ver lo que se muestra, tal y como se muestra por sí mismo y desde sí mismo, sin agregar nada de nuestra parte. En un sentido material, es el fundamento de la ontología, en la medida misma en que se entiende que fenómeno en sentido fenomenológico es sólo aquello que es ser.

En conclusión, una *fenomenología de lo poético* cristaliza en la superficie del silencio como un prisma que opalesce en múltiples coloraciones. La fenomenología asedia lo poético, intenta penetrar en el misterio de la creación, más allá de los lindes o fronteras de lo no-dicho por el autor. Por último, cabe reconocer el temple de ánimo o voluntad de estilo de Arturo Rivas Sáinz, quien se aventuró en el cosmos estético de la poesía. Poeta y filósofo, se sumergió en la contemplación desinteresada para mostrarnos el fenómeno literario en todo su esplendor. Más que una teoría literaria, *Fenomenología de lo poético* quiere ser una fenomenología capaz de poetizar, una poética de la intencionalidad poética. De esta manera, se abre hacia un nuevo sentido estético: una metapoética u onto-poética, esto es, *la estilística como filosofía de la literatura*.

B I B L I O G R A F Í A

OBRAS DE ARTURO RIVAS SÁINZ

- Novela de agua y hojas*, Ediciones Prisma, Guadalajara, Jalisco, 1940.
- Prehodiernia. 6 diámetros y 1 secante del círculo poético*, Ediciones Prisma, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1940.
- Signo, ensueño y etcaétera. Disección y autopsia del poema*, Edición Gráfica, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1941.
- Literatura*, Ediciones Pauta, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1942; *Literatura. Técnica e histórica*, Edición Gráfica, Guadalajara, Jalisco, 2ª edición, 1945.
- El concepto de la zozobra*, Eos. Imprenta Gráfica, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1944 y 1946; Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, 1979.
- Fenomenología de lo poético* (notas de asedio), Colección Tezontle, FCE, México, 1ª edición, 1950.
- La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Velarde*, Editorial Jus, México, 1ª edición, 1951.
- Sor Juana Inés de la Cruz. Amor, ausencia y celos*, Separata de la revista Xallixtlco, Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1951.
- Poesía de Enrique González Martínez*, Separata de la revista Xallixtlco, Guadalajara, Jalisco, 1951.
- Dulcinea*, Summa, Edición de la Universidad de Guadalajara, Escuela de Graduados, Departamento de Humanidades, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1971.
- El estilo de Mariano Azuela*, Departamento de Bellas Artes, Guadalajara, Jalisco, 1ª edición, 1974.
- Palabra que se oye*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México, 1980.
- Verdades mentidas. Narraciones*, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría General, Unidad Editorial, Guadalajara, Jalisco, 1985 (Letras Serie Narrativa, 9).
- Poesía de la poesía*, Universidad de Guadalajara, FCE, México, 1998.
- Ensayos* (II tomos), Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1ª edición, 2008.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1940.

_____, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 3ª edición, 1977.

ALONSO, Dámaso, *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1946.

_____, y Carlos BUOSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria. (Prosa-poesía-teatro)*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1963.

_____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 5ª edición, 1966.

ALONSO, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Aguilar, Madrid, 5ª edición revisada y corregida, 1959.

ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo, *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerick*, Universidad Autónoma de Querétaro [México], coedición con editorial Anthropos, Barcelona, 2015.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, México, 1983.

_____, *La poética de la ensoñación*, Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

BEUCHOT, Mauricio, *Ontología y poesía en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*, Universidad Iberoamericana, México, 1ª edición, 2013.

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, (II Tomos), Gredos, Madrid, 6ª edición (versión definitiva), 1976.

BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, Traducido del alemán por Julián Marías, Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 3ª edición, 1967.

CASTAGNINO, Raúl H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Nova, Buenos Aires, 11ª edición ampliada y actualizada, 1979.

CONDE DE BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Discurso sobre el estilo*, Traducción de Alí Chumacero, UNAM, México, 2004.

CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*, (Parte teórica), Trad., del prólogo de Manuel Belloni y trad., del texto por Ángel Vegae y Goldoni, Nueva Visión, Buenos Aires, 11ª edición, 1969.

CHÁVEZ BÁEZ, Román Alejandro, *Arte y fenómeno. Una sistematización de la estética husserliana a partir de las Ideas*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Filosofía, Universidad Iberoamericana, México, 2005.

DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Versión española de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1975.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Poesía y realidad. Estudios y aproximaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1952.

DUFRENNE, Mikel *La fenomenología de la experiencia estética*, t. I. *El objeto estético*. Traducción de Román de la Calle, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982.

_____, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, “La Percepción Estética”, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982.

FECHNER, Gustav Theodor, *Elemente der Psychophysik*, Erster Theil, Druk an verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1860. Vid. *Elementos de psicofísica*, prólogo de W. Wundt, Segunda edición, 1889.

FLORES VALDOVINOS, Carlos Axel, *El estilo de Arturo Rivas Sáinz. Edición crítica*, t. I, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes [CECA-Jalisco], Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 1ª edición, 2018.

_____, *Las Generaciones de Arreola. Hacia una bibliohemerografía crítica*, Colección Cuadernos Rupestres, Taller Papel en Blanco, Zapotlán El Grande, Jalisco, 2018. Edición de autor.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, (II tomos), Traducción de Manuel Olasagasti, Ediciones Sígueme, Salamanca, 7ª edición, 2006.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, prólogo de Gilberto Prado Galán, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Nuestros Clásicos, núm. 79, México, 1996.

GUEVARA AMÓRTEGUI, Carlos Arturo, *Lo poético y la vida: fenomenología de la creación poética*, Editorial San Pablo, Bogotá, 2014.

HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Nueva edición y refundición integral de la traducción de José Gaos por Antonio Ziri3n Quijano. Instituto de Investigaciones Filos3ficas. Universidad Nacional Autónoma de México. Fondo de Cultura Econ3mica, México, 2013.

_____, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. Traducción de Antonio Ziri3n Quijano. Instituto

- de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, Traducción de Gerald Nyenhuis, Universidad Iberoamericana, Taurus, México, 1998.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 4ª edición revisada, 1976.
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Editorial Siglo XXI, México, 2011.
- LYOTARD, J. F., *La fenomenología*, Traducción de Aida Asenson de Koga, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.
- MARSHALL URBAN, Wilbur, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. Traducción de Carlos Villegas y Jorge Portilla, FCE, México, 1979.
- MARTÍN, José Luis, *Crítica estilística*, Prólogo de Helmut A. Hatzfeld, Gredos, Madrid, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 3ª edición, 1994.
- MÜLLER, Aloys, *Psicología. Ensayo de una teoría fenomenológica de lo psíquico*, Traducción del alemán por José Gaos, edición autorizada por la *Revista de Occidente*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944.
- NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Traducción de Jorge Manuel Casas, corregida por Eduardo Oscar Bisso, La Marca, Buenos Aires, 2003.
- NEGRETE NARANJO, Juan Manuel [Coord.], *Memorias del Primer Congreso Jalisciense de Filosofía, Arturo Rivas Sáinz*, Colección Humanidades, Secretaría de Cultura. Gobierno de Jalisco, 2014.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- RAMÍREZ COBIÁN, Mario Teodoro, *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.
- _____, [Coord.], *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Presentación de Eugenio Trías, Facultad de Filosofía "Samuel Ramos", Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2002.
- _____, [Coord.], *Merleau-Ponty Viviente*, Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro", UMSNH, Editorial Siglo XXI en coedición con Anthropos, México, 2012.
- _____, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, FCE, México, 2013.
- RUIZ OTERO, Silvia, *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*, Biblioteca "Francisco Xavier Clavigero", Universidad Iberoamericana, México, 2006.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, Ediciones Fontamara, 3ª edición, México, 1988.
- VALDERRAMA, Pedro [prólogo, selección y notas], *Arturo Rivas Sáinz. Crítica: ensayos y reseñas*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2006.
- VERGARA, Gloria, *Tiempo y verdad en la literatura*, Universidad Iberoamericana, México, 1ª edición, 2001.
- VOSSLER, Karl, *Filosofía del lenguaje. Ensayos*. Prólogo de Amado Alonso. Trad., y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida. Losada, Buenos Aires, 1943.
- WELLEK René y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Prólogo de Dámaso Alonso, Versión española de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 4ª edición, 1985.
- XOLOCOTZI, Ángel, *Fenomenología de la vida fáctica. Heidegger y su camino a Ser y tiempo*. Universidad Iberoamericana. Plaza y Valdés Editores. México. 1ª edición, 2004.
- YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1974.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 2001.
- ZARDOYA, Concha, *Poesía española. Estudios temáticos y estilísticos*, Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, núm. 34, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.
- ZIRIÓN, Antonio, *Historia de la fenomenología en México*, Red Utopía, Jitanjáfora-Morelia, México, 2004.
- _____, [estudio introductorio y selección de textos] *La fenomenología en México. Historia y antología*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / UMSNH, Jitanjáfora Morelia, México, 1ª edición, 2009.



*PROLEGÓMENOS PARA UNA FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO.
LA ESTILÍSTICA DE ARTURO RIVAS SÁINZ COMO FILOSOFÍA DE LA LITERATURA.*

**TESIS DE TITULACIÓN
QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA:

CARLOS AXEL FLORES VALDOVINOS

ASESOR:

DR. JESÚS CARLOS HERNÁNDEZ MORENO

SINODALES:

MTRO. ERNESTO DE ICAZA VILLALPANDO

DR. ALBERTO LUIS LÓPEZ

DRA. ALINA MENDOZA CANTÚ

MTRA. MIRIAM DÍAZ SOMERA

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN
MÉXICO, MAYO DE 2019**

